

71  
М-69



А. В. МИХАЙЛОВ

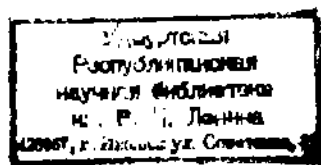
# ОБРАТНЫЙ ПЕРЕВОД

РУССКАЯ  
И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАЯ  
КУЛЬТУРА:  
ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

*А. В. Михайлов*

71  
М 69

# ОБРАТНЫЙ ПЕРЕВОД



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ  
Москва 2000



# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие. С. Г. Бочаров. Огненный меч на границах культур</i> .....	7
Надо учиться обратному переводу .....	14

## Раздел I

### Европейская культура на рубеже XVIII—XIX веков и в начале XIX века

Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков .....	19
Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма» .....	34
Судьба вещей и натюрморт .....	46
Стиль и интонация в немецкой романтической лирике .....	58
Культура комического и столкновение эпох .....	91
О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» .....	145
Об одной позднепросветительской утопии .....	211
Йозеф Гёррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя .....	222

## Раздел II

### Русская культура и русско-немецкие связи

Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком .....	249
«Герой нашего времени» и историческое мышление формы .....	291
Гоголь в своей литературной эпохе .....	311
Белинский и Гейне .....	353
Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко .....	378
Проблема философской лирики .....	405
А. А. Фет и Боги Греции .....	422
О. Павел Флоренский как философ границы. К выходу в свет критического издания «Иконостаса» .....	444
Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания .....	485
О Боге в речи философа: Несколько наблюдений .....	498
Историческая поэтика в контексте западного литературоведения .....	509
Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Густава Густавовича Шпета (1879—1940) .....	526

## Раздел III

### Ключевые слова истории культуры

Из истории «нигилизма» .....	537
------------------------------	-----

## Раздел IV

### Из предисловий и рецензий

Послушный течению обстоятельств .....	627
Вечер Генриха Клейста .....	638

Гёте, Пoesия, «Фауст» .....	649
О Томасе Манне .....	657

### Раздел V Из лекций

2 ноября 1993 г. ....	669
9 ноября 1993 г. ....	679
16 ноября 1993 г. ....	690
23 ноября 1993 г. ....	705
7 декабря 1993 г. ....	721
14 декабря 1993 г. ....	738
12 ноября 1994 г. ....	751
19 ноября 1994 г. ....	765
26 ноября 1994 г. ....	776
3 декабря 1994 г. ....	791
Комментарии .....	805
Дополнение к библиографическому указателю трудов А. В. Михайлова, опубликованному в книге «Языки культуры» (М., 1997 г.) .....	835
Именной указатель .....	837



## ПРЕДИСЛОВИЕ

### ОГНЕННЫЙ МЕЧ НА ГРАНИЦАХ КУЛЬТУР

Книги Александра Викторовича Михайлова начинают выходить уже без него. У него при жизни была всего одна книга и много-много статей. Несравненный по изобилию умственный труд его охотнее и естественнее укладывался в продолжающие одна другую статьи, чем в законченную форму книги. Так было, по-видимому, именно по причине этого беспримерного изобилия, которое требовало полифонии статей, скорее, нежели организованного единства книги. Внутри же самих статей это свойство мыслительного избытка сказывалось как чувствуемые при чтении сверхнапряженность и перегруженность смыслом и материалом, которые не удерживаются в границах этого текста, и он выходит из берегов и нуждается в продолжении, дополнении и развитии в виде новых текстов. И хотя филологическая статья — это самая общая форма научной работы, михайловская статья в ее уникальности была его личным жайром.

И вот посмертные книги, собираемые за автора уже составителями, слагаются из статей, этюдов, очерков, лекций, частью рассеянных по публикациям, в немалой же части своей (в настоящем томе — более трети его объема) не появлявшихся в свет: изобилие творчества не успевало быть опубликованным. Может быть, это внешнее — формы, в которых работал автор? Но нет: вот и сам он в кратком тексте, написанном за год до смерти и озаглавленном не как-нибудь, а «Послесловие — к самому себе» (послесловие!), говорил о структурных особенностях своего ветвящегося контекста как о самом важном для себя: ему бы нужно было, чтобы от каждой фразы на линии мысли ответвлялись новые линии и чтобы можно было (вводя в своем духе — своего михайловского юмора — уподобление схеме линий метро) делать пересадки, что, понятию, невозможно — с одной линии сразу на две или три другие. Но что-то в этом роде мы и наблюдаем, читая работы одну за другой в настоящем томе: автор делает пересадки из немецкой культуры в русскую, из реализма в барокко, из нашего Гончарова в знакомого нам (во всяком случае, мне) лишь по прежним работам автора Иоганна Беера, из словесности в живопись и философию, из древнегреческой лирики в современную музыку. Только так и осуществляется мысль — совокупляя и связывая все в необъятном для одного ума пространстве европейской культуры.

«Послесловие — к самому себе» (оно опубликовано в недавнем сборнике работ А. В. Михайлова «Музыка в истории культуры». М., 1998. С. 221—222) представляет собой размышление автора над распифрованными магнитофонными записями его устных лекций в Московской

консерватории. Текст этих лекций в обширном объеме составляет последний раздел в настоящей книге, и замечательно, что он публикуется здесь так полно и с сохранением особенностей устной речи говорившего, потому что устная речь Александра Викторовича — это то, чего нам больше не услышать, а она была не просто индивидуальной манерой, но культурным явлением, причастным, кстати будет это сказать, в наше время той старой риторической традиции, которую сам он так много исследовал, с любовью к сложному, непрямому, кружащему, нелинейному ходу мысли и речи, к словесному изобилию и игре. Эта культура красивого устного слова — исчезающая ценность; так сейчас говорят немногие. То, что устное слово присутствует в этой книге вместе с письменными текстами автора и даже венчает книгу, — верное решение составителя, потому что в устных беседах широта михайловского контекста чувствовала себя еще свободнее; он здесь, как замечает сам за собой в «Послесловии», импровизировал «на все свои темы», в том числе и на злободневно-общественные, которые у него увязываются и с тем, что происходило с музыкой в нашем веке. Есть в «Послесловии» и горькая нота: он говорит о себе (еще одно самоуподобление и еще один михайловский горьковатый юмор) как о раскаленной печи, поставленной на семи ветрах, отдающей тепло в атмосферу — но кого оно греет? Тем, кто знал живого автора, понятна эта горечь: он не чувствовал даже в своей профессиональной среде соразмерного своему интеллектуальному излучению отклика; как бы даже и разбросанное богатство мысли само тут было не без причины — оно не было собрано автором экономно и прагматично — и хотя, конечно, было понятно, кто он по гамбургскому счету, тем не менее это тот случай, когда настоящие размеры сделанного открываются вдруг после смерти. В не очень громком признании проступало при этом особое благородство: он был чист от славы, так часто мешающей человеку творческому.

В этой книге ее составителем выдвинут на заглавное место совсем небольшой текст, реплика в философской дискуссии, на тему об обратном переводе как главном методе истории культуры. Предыдущий, можно сказать, что первый, том посмертного собрания сочинений А. В. Михайлова (пусть так прямо и не объявленного) имел название «Языки культуры», это — предмет изучения; настоящий том, второй, своим названием говорит о методе. Да, но почему *обратный* перевод? Это слово определяет как бы пространственно-временную позицию теоретика культуры по отношению к своему необъятному предмету. Вся история культуры лежит во времени позади него, и он из своей исторической точки всемирных итогов в конце второго тысячелетия по Р. Х. — он *обращен назад*, лицом к своему предмету. Не напоминает ли эта позиция автора что-то из тех его вдохновений, что впечатляют нас в одной из его последних консерваторских лекций (лекция 12. II. 94)? Да, конечно, напоминает того «ангела истории» с рисунка Пауля Клее в истолко-

вании Вальтера Беньямина, в свою очередь истолкованном Александром Михайловым: последовательность творческих вдохновений, зажигающих одно от другого. Ангел истории обращен ликом ко всему, что было, к началу времен, и его спиной вперед уносит ветром истории в будущее, которого он не видит; а в прошлом видит историю как катастрофу и ее результаты как груды развалин. А что наблюдает историк культуры в этой книге? Он, например, без конца возвращаясь к центральному месту своей картины культурной истории — к рубежу XVIII—XIX столетий, особенно к этому месту в родной ему не менее, чем родная русская, германской духовной истории, — говорит, что это была эпоха, полная поэзии и мысли, и между тем эпоха, «когда вековое монументальное здание риторической литературы лежало в развалинах» («Стиль и интонация в немецкой романтической лирике»). Что значит — *в развалинах*? Это значит, что для этого векового был в дальнейшем утрачен ключ к пониманию. Но и к роману XIX столетия, который пришел потом, надо тоже уже искать этот ключ. Да и даже во внутренних границах этого будто бы более нам понятного века, — здесь можно от себя добавить такой пример к тем, что находим мы на страницах книги: князь Вяземский, бывший на Бородинском поле своего рода прототипом Пьера Безухова, не принял «Войну и мир» психологически и эстетически. Нам сегодня претензии Вяземского непросто понять: для нас уже выровнены различия двух отдаленных эпох, что «сошлись» в этой книге, — эпохи изображенной и, так сказать, изображающей, 60-х годов, и их «веяний», по Константину Леонтьеву, писавшему о том же; т. е. различия художественных языков двух эпох — а прошло между ними всего полвека. Но для Вяземского эти различия были живы, и не что-то еще, а художественный язык романа Толстого его отвращает: например, обилие ненужных и принижающих величие тех событий *подробностей*, — и, к нашему удивлению, Вяземский воспринимает «Войну и мир» как «протест против 1812 года». Что делать историку литературы с этим сегодня? Очевидно, надо понять и Толстого, и Вяземского, понять неслучайные основания раздражения последнего на великий роман. А для этого представить нечто вроде обратного перевода реакции Вяземского на родной ему язык его прежней эпохи, на полвека назад.

Обратный перевод с языка нашего понимания на иные языки иных эпох — возможен ли он, возможно ли проникновение в иные культуры через границы эпох? У А. В. Михайлова в книге есть еще один ангел, которого он нашел у Иозефа Герреса, как ангела истории нашел у Клее сквозь Беньямина. В статье «Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков» дана цитата из Герреса: «Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч». На всякой вообще границе — огненный меч. Образ, опять уводящий мысль в этой книге к началу времен, когда, например, в одной из последних тоже лекций (26.11. 94)



возникает безотрадное размышление о непоправимости как существе истории, об истории как без конца возобновляющемся повторении и разворачивании первородного греха. Такова одна сторона истории — монотонная непоправимость, но другая ее сторона — это взрывчатая катастрофичность, пересеченность границами и огненный меч на границах. Огненный меч разделяет и превращает задачу обратного перевода в подвиг. Но так задача эта и выглядит в книге. В другой работе, кажется, самой ранней (1969) из вошедших в том, приведены слова Фридриха Шлегеля о романтизме, что сущность его недоступна никакой теории, а доступна лишь ясновидящей критике. И эти слова комментируются: да, сущность эта для последующей теории потускнела, потому что «ясно видеть» ее можно было лишь «в условиях той исторической напряженности, той приподнятости и возбужденности», что одушевляла создателей романтизма. Но автор этой книги имеет задачей ясновидящую теорию, в которую входит и такая ненаучная эмоциональная составляющая, как подключение исследователя к той бывшей у тех творцов напряженности, приподнятости и возбужденности. Мы чувствуем эту эмоциональную составляющую в исследованиях, образующих книгу. Ясно видеть — значит понять, а это значит — *проникнуть* в иную культуру, как в другого человека; ведь на границе, разделяющей двух людей, тоже огненный меч (не случайно, видимо, самое понятие обратного перевода сформулировано у автора при обсуждении вопроса о человеке, личности в истории). На вопрос о принципиальной возможности такого проникновения всегда есть два ответа, и оба верны: что оно невозможно и все же оно возможно. Катастрофическое размышление на тему ангела истории неожиданно, но и как-то естественно у автора оптимистически разрешается: коль скоро художник и философ XX века вновь поняли о времени то, что знал о нем древний вавилонянин (но в XIX веке этого не знали), то значит, небезнадежны попытки понять друг друга на историческом расстоянии, небезнадежны такие раскопки в развалинах прошлого, какие способны в нашем знании их восстанавливать и даже в них открывать недоступные тем современникам смыслы. «И ветхие кости ослицы встают, И телом оделись, и рев издают». На чудо способна не только поэзия, но и по-своему ясновидящая теория — о внутреннем их родстве в понимании А. В. Михайлова надо будет еще сказать. В настроении этой книги — а можно и о таком говорить, о постоянно чувствуемом *переживании* и истории, и современности — объединяются эсхатологический почти что катастрофизм и исследовательский оптимизм. В самом деле: вот проблема *границы*, как она в особенности встает в этюдах о вещи в искусстве и о Флоренском как философе границы. Граница разделяет и соединяет. Если икона есть «русско-православная граница с инобытием» и она с ним соединяет, то в европейской живописи это иначе, потому что там присутствует иллюзорная *видимость*, которой совсем нет в иконе, но и видимая поверхность карти-

ны — это тоже граница миров, она и препятствие (для очень многих воспринимающих) к проникновению за нее, во внутреннее пространство картины, и путь для такого проникновения.

В книге не раз говорится о ключевых словах культуры, есть и у автора собственные, необщепринятые ключевые слова: *самоосмысление литературы и науки о ней* (теория литературы как самоосмысление самой литературы), *опосредование* — это последнее понятие часто встречается на страницах книги. Вся она — выражение недоверия достаточно привычному представлению о непосредственности искусства, как и его восприятия, и утверждение трудности в этом деле как нормы. Силы опосредования и суть языки культуры, преломляющие в литературе «саму действительность» и препятствующие слишком легкому, непосредственному проникновению в свои произведения; если угодно, это и есть тот самый нас отсекающий пламенный меч. Непосредственного образа мира, утверждается в книге, не существовало на протяжении почти всей художественной истории; его стал завоевывать реализм XIX столетия. Но с удивлением мы обнаруживаем, обзревая вслед за автором его теоретический план всемирной литературы (а такой именно план представляют работы его в совокупности, наиболее же цельно и собранно он изложен в большом труде о методах и стилях литературы, до сих пор не увидевшем света, к чему еще надо будет вернуться), что в этих масштабах, на этой универсальной карте самый понятный нам реалистический XIX век — относительно кратковременный эпизод. XIX век — «великое исключение» — с силой утверждается в самом последнем из прижизненных текстов А. В. Михайлова, записанном им на пленку перед кончиной и напечатанном в упоминавшемся сборнике музыкальных его работ («Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна»); в нашем же веке европейская культура «производит поворот к традиционным своим основаниям», к вековым основаниям, т. е. к «трудному состоянию текстов», которое есть, считает автор, нормальное их состояние; а трудное состояние текстов одновременно есть их сакральное состояние, «предполагающее известную неприступность текстов».

Все это нам пока не очень привычно слышать — так радикальна михайловская «переоценка ценностей» в теории литературы и истории культуры (радикальна, но и как-то мягка). Несомненно, историей гуманитарной науки она еще будет изучена и будут раскрыты ее истоки и филологической традиции европейской (центральные труды Э. Ауэрбаха, переведенного нам Михайловым, и Э. Р. Курциуса) и русской (идея исторической поэтики: именно она оказалась на наших отечественных путях самым естественным и плодотворным выходом из краха нормативно-школьной марксистско-советской теории литературы; и в то время как в западной теории последних десятилетий сменяли друг друга одна методологическая революция за другой, наше новое теоретическое знание вырабатывалось изнутри исторических изучений, при этом исто-

рия античной и западных европейских, а также восточных литератур оказалась более активным полем такого выращивания, чем история русской литературы). Об упомянутом только что большом труде А. В. Михайлова «Методы и стили литературы» надо еще сказать. Он был написан пятнадцать лет назад и из-за академических проволочек, продолжающихся и поныне, до сих пор не может увидеть свет. Вероятно, это самый систематический труд Александра Викторовича, в котором развернута совершенно новая для нас картина всей европейской культуры от античной архаики до нашего века и обоснована новая ее периодизация. Общую по своим основаниям и по главной идее концепцию развивал в те же годы С. С. Аверинцев, и его работа («Древнегреческая поэтика и мировая литература») была представлена нам в печати в 1981 году. Труд Михайлова остается неизвестным, и те, кто знаком с ним в машинописном виде, могут свидетельствовать о том ущербе, о той задержке в нашей филологической и философской мысли, какая от этого неприглядного обстоятельства происходит.

Александр Викторович Михайлов писал научные труды, в этом нет сомнений. Но он обладал способностью, изучая вещи как ученый, *видеть* их как художник. Все помнят, как говорил Чехов: люди просто обедают, а в это время ломаются их судьбы и рушится жизнь. Это запомнившееся всем проникновение писателя в вечное и как бы вечно-статическое состояние человека, без исторического горизонта. А. В. Михайлов в большой статье, впервые публикуемой в настоящем томе, говорит о стихии комического, захватившей родное ему немецкое общество на его излюбленном историческом пятачке рубежа веков, в формах в том числе безобидно и беспроblemно смешного: «Люди начала XIX века, садясь по вечерам за ломберный столик и развлекаясь в обществе шарадами и логогрифами, играя в фанты и всякими иными способами проявляя свою невинную ребячливость, соприкасаясь со смешным в его такой беспроblemной незатейливости, конечно же, не замечали, как в такие минуты уносит их своим вихрем история, вовлекая — и притом самым суровым манером — в свою неповторимость, в безвозвратность совершающегося». То же проникновение в вечное состояние человека, но увиденное в историческом вихре. Настоящему, призванному филологу надлежит быть тоже писателем, литературоведение — это тоже литература. А. В. Михайлов не только лично-стихийно был таким филологом-писателем, работающим со словом не только чужим, в изучаемой литературе, но и собственным (недаром он предъявляет упрек в недостаточной работе со словом — кому? — Гофману, на любви к которому мы выросли с детства, и парадоксально объясняет нам, что Гофман по-русски выигрывает у Гофмана по-немецки: видимо, редкий пример в литературе, возможный только в случае художника не самого лучшего), — он теоретически обосновал родство этих двух фигур. Вопреки, как представляется, строгим установкам, исходящим от семиотического движения послед-



них десятилетий и состоящим в том, что язык исследователя («язык описания») принципиально отличается как научный от исследуемого языка художественного (конечно, трудно при этом понять теорию как продолжение-самоосмысление самой литературы изнутри), он склонен был два эти языка сближать и роднить, показывая в замечательной статье «Диалектика литературной эпохи» (см. предыдущую книгу автора — «Языки культуры»), как ведущие термины теории и поэтики, и прежде всего названия литературных направлений, происходили из художественной стихии на поворотах литературной истории, и всякое несет на себе печать своего происхождения из этой истории и этого поворота. В той же работе сказано, что «слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии». Как и насколько это у автора в его собственном слове теории подтверждается — тому свидетельство настоящая книга.

С. Г. Бочаров

## НАДО УЧИТЬСЯ ОБРАТНОМУ ПЕРЕВОДУ

1. Я думаю, что наука еще не создала такой язык, на котором можно было бы адекватно говорить об изменениях, которые происходят с человеческой личностью на протяжении веков, хотя бы даже в пределах более доступной нам европейской культуры от греков до наших дней. Я думаю, — быть может, безосновательно, однако в форме предположения — что личность претерпевает в истории культуры весьма быстрые и весьма фундаментальные изменения. Это означает, что меняется: а) внутренняя *устроенность* личности, характерный взгляд на мир, целый строй чувств, где одно акцентируется, другое отставляется на задний план, третье отсутствует, — все, начиная с мироощущения на самом непосредственном уровне и кончая «мировоззрением»; б) самоосмысление человека.

Эти а и б меняются во взаимосвязи друг с другом. Изменения я представляю себе достаточно быстрыми и плавными. В истории культуры все эти изменения, как бы переструктурирования внутренней сложности личности, как правило, компенсируются благодаря тому самому средству языка, который почти автоматически обеспечивает связь а и б, т. е. соответствие — связь устроенности человека и его самовыражения. Язык в одно и то же время обеспечивает эту связь, поскольку он вводится самим человеком в эту «систему» а—б, в систему тождества «устроенности—самоосмысления», и своей общей стороной скрадывает, нивелирует различия между людьми разных поколений, разных эпох. Для последующих поколений язык самоосмысления предстает своей общей стороной, а внутренняя сторона и всякие нюансы выражения утрачиваются или не замечаются. Очевидно, выдающиеся произведения искусства больше противятся своей нивелировке, хотя опыт XIX в. показывает, что даже тысячелетнюю риторическую литературу можно довольно быстро переосмыслить в духе непосредственного психологизма, произведя в ней соответствующий отбор и переставив все акценты, т. е. превратив ее в нечто сугубо иное, чем была эта литература для своих эпох. Как раз этот более или менее доступный нам опыт XIX в. и убеждает меня в том, что в истории культуры могут происходить резкие изменения, переосмысления, которые осознаются лишь много времени спустя или вообще не осознаются.

2. Как правило, историк культуры отмечает разные моменты, где личность так или иначе обретает свою внутреннюю свободу, осознает себя, свое Я и т. д. Такие моменты в истории культуры столь многочисленны, начиная с эпохи Сократа или даже раньше, что человек давно бы уже тысячу раз «перееосвободился», если бы эти акты «освобождения» совершались последовательно, как снятие очередного слоя шелухи. Од-

нако такого линейного прогресса, видимо, не было, и мы принимаем за акты «освобождения», и чуть ли не окончательные, разные моменты внутреннего переустройства личности. Таков, скажем, фихтеанский кризис рубежа XVIII—XIX вв., вновь нечто близкое к нам, — и здесь Я опять же не обретает абсолютной и окончательной свободы: человеку, например, еще только предстояло тогда освоить свое чувство как нечто текущее плавно и непрерывно, как это произошло в середине XIX в., а «фихтеанский» человек обретается и внутренне, и внешне в слишком логических и угловатых отношениях с миром, чтобы быть внутренне свободным. «Свобода-для», «свобода-от» — слишком грубый язык XIX—XX вв., чтобы на нем можно было передать гибкость происходящего.

3. Во все эпохи существовал феномен, подобный «гениальности», однако я уверен, что смысл его и суть всякий раз разные. Если средний человек в разные эпохи резко отличается по своей внутренней «устроенности», как я предполагаю, то усилия выдающейся личности каждый раз находят для себя невообразимо уникальный путь. Этот путь всякий раз предусмотрен самой устроенностью культуры, но поскольку мы мало что можем сказать о специфике этой устроенности, то тем меньше — об устроенности «гениального» произведения.

4. Личность каждой эпохи — все равно что язык, подлежащий изучению. Коль скоро мы познаем личность через ее произведения, то задача изучения языка личности тесно связана с изучением языка культур, в чем сделаны большие успехи. Неуловимым пока остается, как мне кажется, тот ряд последовательности, в котором выстраиваются эти личности-языки. Культура с некоторым запозданием, с инерцией откликается на то, что происходит с личностью; с культуры начинается уже процесс нивелирования, сглаживания. То, что на наших глазах разворачивается в культуре XX в., с резчайшей сменой интересов молодежи на протяжении сорока лет, свидетельствует, по-видимому, о таких резких переменах в личности, о ее внутреннем переустройстве, которые пока оказываются не по зубам никакой науке — ни психологии, ни социологии. Многим кажется, что такие объяснения легче всего дать социологии, однако она почему-то их не дает; между тем поразительный параллелизм развития в самых разных странах нельзя ведь сваливать, к примеру, на «массовую культуру», хотя бы потому, что ее роль в самых разных странах весьма различна, а ее распространение предполагает еще и внутреннюю установку на ее восприятие, освоение. На наших глазах совершается нечто подобное переустройству человеческой личности в массовых масштабах. Этот экскурс в современность призван только показать (мне самому), как много неясного и даже не замечаемого пока нами содержит для нас история культуры, едва ли люди прошлых эпох были внимательнее к переменам личности, чем мы, и понятливее наших современников.



5. Я уверен, что современная история культуры в своих исканиях идет верным путем и находится в начале этого пути. Первая же цель — это выработка такого языка или хотя бы представления о таком языке, который на протяжении пусть только европейской культуры позволил бы в самых общих поначалу чертах — говорить о смене человеческих типов личности и о содержании каждого из них, пусть поначалу даже только о самой сути возможных здесь различий. Все же думаю, что это не следует понимать как-то механически, как получилось у меня сейчас; едва ли к каждой эпохе (пусть малой по длительности) можно припечатать определенный человеческий тип, но представить себе изменения, притом резкие, этого языка, изменения, ведущие к существенному переустройству человеческой личности, необходимо. Когда говорят об античном, средневековом и т. д. человеке, то важно иметь в виду масштаб, в каком берется при этом история, и не ждать тут ни тождества всех людей известному типу, ни даже «идеальных типов» Вебера; такие выражения если не условность и аббревиатура (как это бывает), то грубые и неизбежные костыли. История культуры несомненно должна будет выработать еще более тонкие приемы работы с текстами самого разного рода; главный метод истории культуры как науки — это обратный перевод постольку, поскольку вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные языки, часто с предельным переосмыслением их содержания. Итак, надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места; здесь уже многое достигнуто и, главное, осознана сама проблема. Вообще реальность науки (в лучших ее достижениях) лучше, чем это выглядит в моих мрачных и неумеренных пожеланиях.

## **Раздел I**

# **ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВЕКОВ И В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА**

## СУДЬБА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВЕКОВ

Классическое наследие, как ни понимать его, очевидно, есть нечто движущееся и изменяющееся со временем, не постоянное — будь то некий неизменный свод образцов или идеалов, будь то некий список наиболее выдающихся произведений, будь то, наконец, сокровищница национальных ценностей; а в качестве движущегося, классическое наследие не просто постепенно и незаметно изменяется, но может претерпевать и резкие перемены — их можно было бы назвать метаморфозами.

Однако если классическое наследие меняется и претерпевает метаморфозы, если оно есть нечто движущееся, то все же должно быть в нем что-то хотя бы относительно постоянное, что позволяет рассматривать классическое наследие как фундамент культуры в каждый исторический момент жизни народа. Классическое наследие не «отложилось» от процессов жизни как нечто стороннее ему, как нечто такое, к чему можно обращаться, а можно и не обращаться, но оно сплетено и взаимосвязано со всей культурной жизнью народа, так что оно всегда становится элементом этой движущейся жизни, и, конечно же, от того, как мы будем обращаться к этому наследию, от всей совокупности таких бесчисленных, существенных или несущественных обращений к наследию в конечном счете будет зависеть, каково будет движение этого движущегося вместе с нами элемента и не случится ли так, что фундамент будет расколот или ему будет нанесен большой ущерб. Если бы классическое наследие было чем-то отложившимся от текущей жизни и чем-то безусловно постоянным и прочным, нам не приходилось бы беспокоиться, заботиться о нем. Но само движение классического наследия в истории включает в себя такие прочность и постоянство накопившегося за долгую историю опыта, лишиться которых было бы непоправимой потерей для культуры. Отсюда борьба за наследие как элемент нашей живой истории, нашего самопознания в этой истории — борьба, которая происходит и не может не происходить ежечасно, которая в самую первую очередь происходит отнюдь не на страницах журналов и теоретических сочинений (куда она только заносится из жизни одним своим краем), которая совершается не где-то «там», за рубежом, но которая протекает здесь, складываясь из множества мелких и крупных, осознанных и неосознанных, ответственных и безответственных, позитивных и нигилистических актов. Есть диалектика в жизни классического наследия, ему не дано омертвевать и становиться окаменелостью, которой не грозили бы никакие бури. Классика — это то прочное, что постоянно дрожит под натиском истории, но что точно так же все время должно обновляться и впитывать в себя новый опыт. Не погибшее — не воскреснет. Отсюда



слово «судьба»: судьба — не «слепая» и не такая, которая «постигла» бы классическое наследие, налетев на него со стороны и подмяв его под себя, — нет, это, скорее, такая же судьба, какая бывает у персонажа литературного произведения, линия его жизни и складывающийся ее итог. Эта судьба и есть диалектика жизни классического наследия.

Классическое наследие переживает особенно важные события на рубеже XVIII—XIX веков; конечно, речь идет лишь о европейских литературах. Тут совершается культурный перелом, о котором и предстоит сказать.

В литературе, если замыкать ее в себе, видно не все в ее недрах происходящее. Богатая внешняя поверхность литературы на протяжении тысячелетий — это слова, слова, слова... Можно находить тысячи различий в пользовании такими словами, в их организации, в такой поэтике слова, и все эти различия будут вполне сопоставимыми вариантами. И словесная поверхность литературы, конечно, требует своего изучения. Но от нее еще нет пути к реальности исторического процесса. Вот почему так идилично или эпически-безмятежно выглядит смена литературных позиций на рубеже XVIII—XIX веков в фактологически ориентированных трудах — между тем как в глубине процессов совершается действительная драма идей и открываются бездны, и участники литературного процесса не чужды всему этому. Но, говоря об одних только литературных позициях, можно не замечать всего этого, а брать метод или стиль просто как итог, как такой механизм, в котором все исторические содержания уже переработаны для нас. Тогда эти методы и стили закрывают действительно происходящее, то, из чего они получены, и тогда история литературы обращается только в нечто замкнутое в себе и особенное. Едва ли необходимо переносить драматизм истории в изложение истории литературы — это дело темперамента ученого. Тем не менее, драму надо увидеть, и, если только есть такая реальная драма, ее надо увидеть во всем, включая методы и стили, которые будут тогда уже не закрывать вид на опосредования реального, а будут открывать их перед нами. Но тогда уже историю литературы необходимо брать во всей широте ее контекста, в ее связях с историческим сознанием как осознанным бытием истории.

Можно думать, что в литературах рубежа XVIII—XIX веков сама смена классицизма, романтизма, реализма (хотя, строго говоря, это не смена, а наслоение одного на другое и отчасти сосуществование разного и переплетающегося) говорит нам не так уж много, и сама эта смена, или сосуществование, выступает лишь как язык иного — того, что совершается на большей глубине. А это иное я назвал бы категориальным сломом в культуре того времени: в самой культуре разверзается пропасть, и она отделяет то, что было до этого, от того, что наступает потом, и по одну сторону пропасти оказывается романтизм с классицизмом, а по другую — реализм XIX века; однако в реальной сложности и спутанно-

сти явлений эта пропасть проходит и просто поперек всех явлений, как бы смешивая их принципы и начала. Парадоксальным образом именно глубина пропасти — глубина совершающихся перемен — способствует сглаживанию и как бы нейтрализации процессов на поверхности: что-то далеко забегает вперед, что-то отстает, и в этой смеси собственно литературных решений вполне может ускользнуть от внимания главное содержание происходящего — именно категориальный слом, то есть смена языка культуры на таком глубоком уровне, что ее можно рассматривать как переход к новым основным понятиям, категориям культуры.

Наиболее явно этот слом заявил о себе в немецкой культуре. Это, между прочим, связано с немецкой философской традицией и тенденцией додумывать все до конца, до самых пределов мысли, почти лишенной возможности разрядиться в практическое действие. Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель продумывают для всей Европы как бы те формы мысли, в которых она потечет дальше в разных странах Европы, которые Европа будет даже опровергать, но мимо которых никак уж не пройдет. Не случайно, а коренится в самых существенных исторических закономерностях то, что этот период слома и этот период, когда философ имел нечастый случай додумывать вещи до принципиальных оснований, совпал с временем Французской революции и наполеоновских войн. Тут перед нами драматизм исторических событий, и тут же перелом в самих культурных основаниях. Волны этого внутреннего конфликта достигают, пусть с опозданием, Франции, где конфликт приобретает вид литературно-эстетический — схватка классицизма и романтизма; волны эти достигают с запозданием России, но получают тут как раз всесторонний, как нигде более, отклик, так что конфликт вовсе не ограничен литературой, а, как в Германии, протекает предельно напряженно, и богато, и хаотически, с отражением философских идей, и точно так же сдавлен на относительно узком временном участке, и от него тоже уходят вдаль волны... Правда, в Германии и в России существо перелома осознавалось по-разному, в ином эмоциональном ключе и в совсем иной исторической динамике, с разным соотношением отчаяния и надежды на будущее.

Немецкий философ и публицист с берегов Рейна Йозеф Гёррес писал в своей «Мифологии азиатского мира» (1810 г.): «Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч». Этот мифологический образ намечает момент диалектики, который и нас интересует: переход и непереход; эпохи переходят одна в другую, и в то же время из одной, как по Гёрресу, не «пускают» в другую. Это, так сказать, динамика движения в ту пору, теперь же посмотрим, что переходит, а что не переходит, сменяясь совершенно новым.

Чтобы показать различие между тем, что было до конца XVIII века и что затем сменилось противоположным принципом (со скоростью

стремительной, молниеносной в масштабах истории), прибегнем к примеру науки. Не как к метафоре и к простому сравнению: этот пример из области науки иллюстрирует то самое, что сейчас нужно, потому что проистекает из тех же глубин исторического сознания; он нужен сейчас лишь потому, что с красноречивой краткостью показывает и распутывает то, что в литературном процессе весьма запутанно. Этот пример — Чарлз Дарвин с его эволюционной теорией, которая в современном систематическом виде опубликована им в 1859 г. Эволюционная теория возникла не сразу: до 1832 г., то есть до смерти Гёте, насчитывают чуть ли не 130 сугубо частных попыток мыслить развитие животного мира эволюционно. Дата смерти Гёте символична; этим годом можно условно обозначить конец прежней естественной истории — как раз такой, для которой «истории» в привычном нам смысле не существовало. «Эволюция» есть, собственно, разворачивание, разворачивание чего-либо из своего начала — так что эволюционная теория переосмысливает не только историю животного мира, но и само слово «эволюция». Теперь это — развитие, от низшего к высшему, во времени; а раньше — тоже, конечно, не сутолока случайных, никак не связанных между собой живых форм, а их взаимосвязь во вневременном логическом становлении. В последнем случае тоже есть восхождение от простого к сложному, от низшего к высшему, но само это восхождение задано тем, что все было сотворено, что все выпало в бытие единовременно, точнее в два дня, и сотворено закономерно, так что естественная история и натурфилософия XVIII — начала XIX века, конечно же, не затруднялась уже устанавливать между различными животными видами, стоящими на разных ступенях всего порядка, зависимость — логику смыслового генезиса. Само восхождение — в пределах единовременного, и оно задано началом, архэ, всей этой иерархии. Архэ же — это 1) и начало во временном смысле, и, главное, 2) начало в смысле властвования, первенствования, первопринципа. Итак, и в одном случае архэ составляет творческое начало, создавшее единовременно иерархию живых существ, и в другом случае архэ — это начало жизни на земле во времени, органическое ее зарождение и развитие. Таковы два принципа естественной науки: один — вертикальный, когда мир рассматривается как единая смысловая иерархия, принцип науки до начала XIX века, условно говоря — до смерти Гёте и конца натурфилософии; другой — горизонтальный, и это принцип науки XIX века, принцип реалистически мыслящей науки XIX века. Любопытно отметить, что в одном случае соседом человека оказывается Бог, носителем образа и подобия которого был человек; хотя между Богом и человеком непроходимая бездна, но все же (как бы формально) человек следует за Богом в этой иерархической системе; в другом случае соседом оказывается обезьяна — та самая, которую еще моральная философия XVIII века полагала созданной всего лишь ради того, чтобы, передразнивая человека, являть ему смешную и позорную картину его пороков. Соглас-

по одному принципу животные — наши старшие братья (Гердер), так как они созданы раньше человека, согласно другому — младшие, потому что они не доросли до человека и как бы остановились на стадии детской несмышлености.

Вот эта вертикальность одной картины вневременного иерархического становления и горизонтальность другой — развития, эволюции во времени — дают нам две универсалии, или категории, культуры, и одна исторически сменяет другую, правда, не совсем вдруг, но на таком отрезке истории, который может считаться историческим «вдруг». Такого рода категории — не абстракции, не отвлеченности, они пронизывают всю ткань произведений искусства — именно потому, что предопределяют и предваряют всякую мысль, всякий ход мысли. Именно вертикальность воспринятого, познаваемого и воссоздаваемого мира — именно эта вертикальность предопределила особую эпизодичность традиционной литературы — эпизодичность, при которой вертикальность осмысления события, включения его в иерархический план, с его верхом и возможным низом, существеннее, чем сцепление событий между собой, связь их на горизонтальном уровне, при которой герой перевоплощается в своих ролях-масках, а не выступает как самоопределяющееся цельное бытие, личность. Вся эта вековая литература — это не литература неосвоенной горизонтали, а литература освоенной и утверждаемой вертикали. В лоне так определенной мысли возникают «Божественная комедия» Данте, на самой границе отведенного такой культуре огромного времени, и «Фауст» Гёте, который уже никак нельзя представить себе иначе, как между небом и землей, в этой вертикали, трагической и комедийной до фарсовости, благодаря которой возникает и непонятно как, никем не объясненный и столь органически-естественный финал, величественный и помпезартовски лучезарный, так что в нем нельзя не ощутить прекрасное легкомыслие финала «Волшебной флейты», но нельзя не ощутить и то отчаянное и тоже прекрасное тугодумство, которое вышло наружу в неоромантизме начала нашего века — в Восьмой симфонии Густава Малера. Одна вертикаль — и миллион способов ее передачи, осмысления; бывает, что она сворачивается до близких и тесных отношений в одной комнате, но тогда сама комната — все равно что подобие мира. Так описывал Аввакум свою жизнь в одной комнате с «бешеным» московским стрелцом: «Замкнуты мы с ним, двое с ним жили, а третей с нами Христос и пречистая богородица»<sup>1</sup>. Был еще и четвертый — дьявол, который приходил снизу: «У правила стоять не захочет, — дьявол сон ему наводит. [...] Как прииду, так встанет и, дьявол, мне досажая, блудить заставляет. Я закричу, так и сядет». А вот еще пример такого сближения на самом узком пространстве — из пролога драмы Андреаса Грифиуса «Екатерина Грузинская» (1649—1650): «Здесь над вами — вечный смех: здесь под вами — вечный огонь и треск». Эти слова произносит Вечность, как ей и пристало, а зрители должны ощутить свое «здесь» как

концентрацию целого мира — то, что рассеяно, рассредоточено в жизни, здесь собрано в густоту подобию. В «Россияде» М. М. Хераскова после описания весьма оживленных сцен в шатре царя говорится в виде обобщения так: «Ордам поборник ад, поборник россам бог; / Начальник храбрый царь: кто быть им страшен мог?» И далее: «О муза, будь бодра, на крилех вознесися, / Блюди полночный час и сном не тяготися». Ясно, что для музыки возноситься «на крилех» — это не какой-то необязательный и возникший по инерции поэтической мысли, стершийся образ, — он не стерся и не сотрется, пока в мире есть буквально куда возноситься, есть это верхнее и есть нижнее пространство, и если есть царь, «начальник» земной, которому никто не страшен, то это потому, что есть иное, высшее начало, которое поборствует россам, а дальше следуют прекрасные пейзажные строки, но только они оканчиваются весьма неожиданно в свете позднейшего мировосприятия: «Что медлишь, мрачна ночь, что волны спят в реке? / Лишь веют тихие зефиры в тростнике; / Что солнце из морей денница не выводит? / Натура спит, а царь уже по стану ходит»<sup>2</sup>. То, с чем еще относительно легко смириться позднейшему восприятию, — это зефиры, Аврора, мифологическое Солнце-Гелиос; в XIX веке приучились переосмысливать все такое как условности, постепенно переставая ими пользоваться, но для Хераскова в 1779 г. — это все еще те поэтические мифы, которые остановились на полдороге между правдой и вымыслом и которые непеременимы, обязательны как способ выявления смысла и оформления поэтического слова — непеременимы не как чисто условная форма, но как заданный способ постижения бытия. Два с лишним тысячелетия просуществовавшая риторическая система словесности — это прочный и жизненный союз между самой правдой (к которой неослабно стремилось человеческое познание) и «ложью» поэтического вымысла, междуцарствие хорошо освоенных, «обжитых» мифов, которое все время, пока риторическая словесность существует, продолжает соединять и разделять поэта (и любого, кто воспользуется поэтическим словом) и действительность. В последней из приведенных строк Хераскова «натура» — это чистый XVIII век, но что можно сопоставить натуру и царя, сказав: «Натура спит, а царь уже по стану ходит», — это уходит глубже, и это не сопоставление олицетворенной природы и отдельного человека (который ухитрился проснуться раньше всех), а сопоставление вполне сопоставимого — природы и того «царя», который «начальствует» как наместник, как представитель небесного «басилевса»; что природа спит, а царь-то бдит, — этим, в конечном счете, можно сказать, подчеркнуто первенство творческого начала бытия перед всем лишь сотворенным.

М. М. Херасков, за плечами которого две тысячи лет поэтического принципа, когда поэтически-условное было наделено своей безусловностью, безусловностью мифа, мифориторического, конечно, подскажет нам, что поэту в те времена не надо было как-то особо фиксировать и

выявлять вертикаль, а тогдашнему читателю — особо сознавать ее, чтобы она была дана, чтобы она наличествовала. Она дана заранее и заведомо; в той литературе — по ту сторону перелома — это так; и соответственно с этим всякий эпизод повествования потенциально открыт в такую вертикаль, и его вертикальное «измерение», его значение внутри иерархических связей миропорядка важнее горизонтального сцепления событий. Возьмем для примера что-нибудь из того, к чему традиционно и небезосновательно прилепилось слово «реалистический». Возьмем «Симплиция Симплициссимуса» Гриммельсхаузена. Вот мальчиком герой попадает в лес, встречает тут отшельника и, не зная, кто это такой, думает, что это волк, который хочет его сожрать (ч. I, гл. VI). Маленькая сценка, столь достоверная и наделенная теплотой живого и непосредственного воспоминания, которая почти заставляет видеть в ней автобиографическую деталь, — вплоть до 20-х годов нашего столетия в романе Гриммельсхаузена и склонны были видеть именно романтическую автобиографию. Но такое восприятие ошибочно и исходит из иных принципов культуры — как почти все подобные принципы привычных до последней естественности, так что иное и представить себе немислимо. На деле роман Гриммельсхаузена — результат искуснейшего комбинирования и конструирования, где царит не органика развития и роста (личности), а логика перескакивания из одного состояния в другое, где царит не движение и континуум, а дискретность; в шести книгах этого романа читатель вместе с писателем и героем проходит шесть «домов» — «дом» Сатурна, Марса, Солнца, Юпитера, Венеры, Меркурия. Это установил Гюнтер Вейдт; а еще раньше Зигфрид Штреллер открыл в этом романе сложнейшую числовую символику, лежащую в основе композиции романа, — символику, подобную той, какую, с разной степенью вероятности, открывали в произведениях И. С. Баха. В сцене встречи с отшельником мы находимся в доме Сатурна, и в этой части романа доминирует все то, что связано с символикой Сатурна: так, и за простым рассказом о встрече с отшельником стоит рефлекс мифа о Сатурне, пожирающем своих детей. Все то, что можно называть жизненным материалом, продолжает существовать в пределах вертикальных конструкций до тех пор, пока литература остается в пределах мифориторического, как Данте, Гриммельсхаузен, Гёте или наш Херасков. Предположим, что Вейдт и Штреллер ошиблись в своих расчетах, что не так уж невероятно, если представить себе, что в основе романного комбинирования лежит какое-то иное, еще не замеченное начало, управляющее всем. Но и в таком случае ничего не переменится: ясно ведь, что никакое произведение не может просто так, каким-то чудом вырваться из своего круга, оторваться от самого принципа, направляющего осмысление действительности; не один принцип комбинирования, так другой, не один способ осмысления и образного оформления вертикали, так другой, не один миф, так другой.

Эпизод раскрывается в вертикаль, и он, даже никак эксплицитно не истолкованный, заключает в себе потенцию такого истолкования, и это так для всякого читателя того времени (который, конечно, с самого начала все воспринимает иначе, чем читатель, усвоивший себе опыт реалистической литературы и близко принявший его к сердцу).

Но что делать нам тогда со всем тем «реализмом», который мы наблюдаем и отмечаем в романе Гриммельсхаузена, — с этими картинками жизни и с этой детальностью, с которой она описывается? Конечно же, она никуда не исчезает. Еще более яркий пример — австрийско-немецкий писатель второй половины XVII века — Иоганн Беер, который многому научился и у Гриммельсхаузена и который пошел еще значительно дальше его в этой детализации жизни и в той непосредственной радости, какую испытывал сам, расписывая прятные сцены вовсе непосредственного бытия. Эта жизнь и эти ее картины — земное дно вертикали; они получают свой смысл как низ иерархии, как именно человеческий низ мира, не чуждый хтонической мифологии и дьявольских сил; этот низ получает свою осмысленность от верха и от вертикали смысла, но, разрастаясь, получает свою бессмысленность от себя, и, чем шире расплывается картина человеческой, исключительно земной жизни, тем она делается бессмысленнее при всей своей сочности и красочности, — отпадение от смысла. Земная суетная бессмыслица не просто связана со смысловым верхом, но и противостоит ему, как иное: земная поверхность, дно — обратное небесному своду. Смысл и карикатура: все равно как неискушенные люди в XVII—XVIII веках любили глядеть на обезьян, гротескно-заостренный образ человека.

В приведенных выше примерах намеки на то, что же произошло после рубежа XVIII—XIX веков со всем культурным наследием — со всем наследием риторической словесности: оно после этого периода стало восприниматься и осознаваться под совершенно иным углом зрения, и этот поворот угла зрения мы можем даже определить ровно в девяносто градусов. Правда, числа как таковые здесь ни при чем, но перелом и поворот привели к тому, что то, что было главным для наследия, — смысловая вертикаль, — стало восприниматься как нечто второстепенное и условное, связывающее лишь с обстоятельствами и «ограничениями» эпохи; то же, что было для поэзии второстепенным и подчиненным, почти побочным продуктом творчества, — горизонтальные связи, жизненная плоскость, — стало восприниматься как главное и наиболее ценное и привлекательное. Вот, действительно, судьба наследия, причем наследия тысячелетнего.

Такую судьбу испытал Данте, такую же судьбу претерпели Сервантес и Гриммельсхаузен. Несколько особняком из великих стоит, видимо, Шекспир — представитель островной культуры, во всем отличавшейся огромным своеобразием. Но, что особенно показательно, подобную же судьбу испытал и Гёте, творчество которого в поэзии, как и в науке, шло



вразрез с тенденциями XIX века — оно, это творчество, до сей поры, словно идущий от старой культуры длинный мост, недостроенный и еще строящийся, ждущий новых поворотов и переломов в культурных принципах, чтобы встать на твердую почву. Ведь что такое поздние произведения Гёте, как не доводимое до предела и сугубо индивидуально преломленное искусство комбинирования, искусство конструирования смысловой сети, пронизывающей повествование и обесценивающей его именно как последовательный рассказ, как движение в земном времени: повествование — тень или проекция вертикального, смыслового. Это искусство искуснейшее и почти невероятное по густоте и необозримости заложенных внутри произведений связей. Таков роман «Родственные натуры» (1809), который до сих пор продолжают исследовать, находя в нем все новые, не замечавшиеся прежде, со-отношения, со-отражения, симметрии смыслов и мотивов, символически значимые связи. А все это еще сопрягается, притом со вполне обжитым миром реального и со сферой новой психологии, — вот это новое, психологическое прежде всего и попало в поле зрения читателей Гёте (которые, даже его младшие современники, представляли уже совершенно иные культурные принципы), между тем как другое, традиционное, стало раскрываться лишь позднее — то здание мифориторической символики, многоярусное, замысловатое, которое надстроено над этой новой психологией и которое не дает персонажам романа жить так, как живут, например, герои Стендаля, то просто следуя своим чувствам и капризам, то сообразуясь иной раз с мнением света и обстоятельствами и, главное, совпадая с собой, — нет, герои гётевского романа живут в фокусе мифориторических смысловых импликаций и живут как отражения вневличной судьбы, так что их «своя» воля — это вовсе и не своя воля, а голос судьбы, участи, доли. В «Годах странствования Вильгельма Мейстера», — а это уже 1821 год, — первая глава называется «Св. Иосиф II», и ведь Гёте надо же было для чего-то изобразить человека, уподобляемого св. Иосифу, и семью, которая спустя восемнадцать столетий служит подобием Святого семейства, и подобные проекции сюжетных парадигм из сферы безусловного встречаются здесь на каждом шагу. Это такие творческие импульсы (названа лишь одна частность среди великого множества), которые реализму XIX века глубоко чужды, потому что реализм отсчитывает от жизни, понимаемой генетически-эволюционно, от конкретности, от «я» и от непосредственности чувства; символический план, междуцарствие мифа, где поэт и действительность соединялись и разъединялись, теперь устранен, а где и в чем еще не устранен, там активно разрушается как отжившее и ненужное. Принципы прежней культуры всему этому новому противостоят: она знала конкретность, но как явление, пример и подобие общего и высшего, знала жизнь как соразмеренную с вечным и постоянным, не распластавшуюся вольно и широко в своем автономном бытии, но как отражение высшего и его искажение; она не знала чувства как

безраздельного достояния данного, конкретного Я и не знала чувства как непрестанного движения, как скольжения и каприза, но знала чувство как нечто общее, как своего рода заданность и мифориторическую продуманность, как то, к чему можно быть причастным; она знала Я как всякое человеческое Я, расположенное в окружении наперед известных добродетелей и наперед известных пороков, знала Я как постоянно перевоплощающееся в постоянных ролях-масках и знала Я как такое, которое в этом пространстве ищет прочной точки равновесия и ради этого ищет самопознания — не ради того, чтобы утвердить свою неповторимость.

Вообще говоря, целостность культуры, тем более такой культуры, главные принципы которой сохраняли свою действенность очень долгое время, — на основе главного происходили всякого рода более частные изменения, — невозможно определить через какое-то одно или через несколько понятий, категорий. Нельзя и через такие категории, как вертикаль и горизонталь. И все же есть понятия, которые хотя бы приблизительно подытоживают эту целостность начиная от самых ее основ. Итак, если бы было необходимо быстро и кратко охарактеризовать самую суть той культуры, которая завершилась с началом XIX века, и, с другой стороны, той, которая в это время утвердилась, то можно было бы назвать первую культурой готового слова, а вторую — культурой свободного Я. Что такое готовое слово? Это в самую первую очередь надличное слово, то есть такое, которое, собственно, не принадлежит авторскому Я, а подходит к нему со стороны и задается как бы сверху, входя в вертикаль смысла (учение о трех или четырех *genera dicendi* имеет сюда прямое отношение), — это отнюдь не означает, что поэт повторяет или воспроизводит уже до него сказанное и в таком отношении «готовое», это означает лишь, что поэт живет среди всяческого рода заданных ему смыслов, тяготеющих к тому, чтобы быть мифориторическими воплощениями и олицетворениями и в таком качестве особенными полуреальностями-полувымыслами, как бы застрявшими на пути от жизни к вымыслу и от конкретного к абстрактному — или наоборот. Когда поэт (Петрарка, сонет 10) говорит: «l'ira di Giova» (гнев Юпитера, гнев господень), то перед нами простейшая мифориторическая единица, простейшее «готовое слово». И когда поэт пишет (Петрарка, сонет 7):

La gola e'l sonno e l'oziose piumi  
anno del mondo ogni virtù sbandita,

то эти «чревоугодие» (один из смертных грехов), сон и перины бездельника, которые изгнали из мира добродетель, и сама добродетель, доблесть — все это мифориторические слова — живые существа, которые обступают Я поэта, как обступают они в жизни всякое Я. Нетрудно убедиться, что весь текст состоит из таких готовых слов. Еще пример: «Где

правды не видать, лукавство где живет, / Где наглость бодрствует и где премудрость дремлет, / Где царствует порок и шар земной объемлет, / Где честный бедствует, ликует где злодей...» (из трагедии М. М. Хераскова «Пламена», д. IV, явл. 2), такой мир попросту перенаселен: в четырех стихах тут семь персонажей поэтического мира — Правда, Лукавство, Наглость, Премудрость, Порок, Честный, Злодей, зато они и постоянные обитатели всего общего двухтысячелетнего мифориторического мира словесности; к ним же надо еще прибавить и столь же неотменимые, закономерные и общезначимые состояния — бодрствование, дрема, бедствование, ликование и т. д. — непрменные герои и состояния всего этого мира. Такой мир поэтически-риторического мифа сугубо дискретен, в нем нет сплошного пространства и нет самодовлеющего чувства как непосредственной стихии, потому что даже и все неопределенное распалось бы на некоторое число мифориторических, отдельных единиц. Даже и все то, что мы издавна привыкли рассматривать как внутреннюю сферу души, приходит к писателю и его герою извне в виде мифориторических воплощений. И писатель, и герой существуют, во-первых, на пересечении действующих в мире (внешних) сил, во-вторых, хорошо ли, худо ли, но в размеченном мире, где можно менять свое положение (и соответственно менять личину), но нельзя придумать ничего, что было бы (даже мое положение в мире) только «моим» произведением, порождением внутренних сил духа и души.

На рубеже XVIII—XIX веков завершается происходивший подспудно, а теперь восторжествовавший процесс — Я завоевывает себя, то есть осознает свою автономность, это Я превращается в такую точку в мире, с которой и от которой отсчитываются все мировые смыслы; для такого Я и все то, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира, пережито, для этого Я в мире нет ничего готового, все подлежит его личной проверке, и все душевные движения, и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние. Это Я сразу же оказывается в критической ситуации, — ему надлежит завоевать весь мир и ему как бы наперед отдана вся полнота смысла в нем, но оно еще представляется себе как бы пустым. Отсюда фихтевское Я как категория, как творящий центр мира, отлагающий от себя мир в качестве «не-я», а с другой стороны — «нигилизм» (это слово и было создано в 1798 г. Фридрихом Генрихом Якоби в связи с философией Фихте). Вот это пустое Я и это резко индивидуалистическое Я пришлось преодолевать художественному реализму XIX века, но, не будь в его начале такого Я, реализм был бы немыслим, хотя настоящий реализм на своих идейно-художественных высотах и возможен, и строится только как преодоление индивидуализма и достижение и утверждение общезначимого — общечеловеческого — взгляда на мир. Прибавим: в действительности, осознанной эволюционно-генетически, заключающей свой смысл в себе самой, и в действительности, открытой для вольного взгляда

да и для овладения ею, в действительности всецело и подчеркнуто человеческой.

Смена позиций на рубеже XVIII—XIX веков была весьма резкой — то, что я назвал категориальным сломом. Но была, конечно, и необманчивая, неиллюзорная видимость постепенного перехода — то, что вполне покоряет и убеждает, если смотреть, например, на английский роман от Филдинга до Диккенса, — видимость постепенности. Итак, была резкая смена и была постепенность, одно на глубине, другое на поверхности. Что же делали херувимы Гёрреса с огненными мечами в руках, пока культурное наследие резко поворачивалось, становясь источником совершенно иного истолкования? Они, видимо, делали свое дело — следили за тем, чтобы эпохи не соединялись и чтобы самые принципы прежнего не перетекали в новое время. Но получилось так, что это же наследие в своем новом истолковании стало источником художественного опыта для новой культуры — во всем, что было подготовлено ею исподволь и в порядке побочного продукта. Ведь реализм середины XIX века предполагает не вообще отображение действительности, передачу ее черт, но передачу действительности, осознанной как автономная, самоценная, самодвижущаяся, имманентная. За всем этим Гёрресовы херувимы не могли проследить, и все это перешло к иной культуре, так что в итоге парадоксальным образом осуществилась прямая преемственность там, где мог быть только слом. Задолго до рубежа веков индивидуальное творческое писательское Я вызревает настолько, что способно создавать уникальные, неповторимые постройки, которые, казалось бы, и следовало рассматривать только как излияния индивидуального творческого духа, как целые особые поэтические миры, — такова «Божественная комедия» Данте; таков, в ином отношении, «Симплициссимус» Гриммельсхаузена с его возведенным по самому индивидуальному и продуманному до деталей замыслу зданием. Однако закон творчества таких поэтических сооружений является иным: в них индивидуально-творческое Я не задано наперед, но Я должно сперва осуществиться в этих грандиозных воплощениях, должно узнать себя в ином, в комбинировании и продумывании готовых мифориторических материалов, дающем неповторимый творческий результат. Такое Я всецело опосредовано, оно с самого начала не принадлежит себе, оно обязано осуществляться в общезначимом, и историческая «ошибка» XIX века, прижившаяся надолго благодаря своей удобности и своей человеческой мерке, состояла как раз в том, чтобы такие великие создания человеческого духа принимать за плод существенно индивидуального духа, творческого Я — противопоставляющего себя миру в полном осознании своей osobости. И, наоборот, все «нормативное» в реализме XIX века (в литературе творческой), будь то норма поэтики или морали, — это не простой остаток прежнего; и все нормативное существует теперь на почве глубокой перестройки — не как извне воспринятая норма, но как внутреннее пережитая и усвоенная. Ведь

и гений, понятый в XVIII веке по-новому, устанавливает правило, а потом ему следует, — это его правило. Всякая такая норма — не «готовое слово» культуры, а заново рождающийся принцип свободного, автономного Я.

Итак, на переломном рубеже XVIII—XIX веков классическое наследие подверглось резкому искажению; счастливая особенность этого поворота или перелома заключается, однако, в том, что искажение не было случайной и хаотической деформацией языка классики, языка традиции, а это, если можно так сказать, была исторически очень точно проведенная деформация, к которой не просто в виде некрасивого образа применимо выражение — поворот на девяносто градусов, — но и в смысле весьма буквальном, коль скоро мерой смысла и ценности любых явлений стала земная жизненная горизонталь в противоположность заданной вертикали смысла. Именно поэтому такая «деформация» была не чем-то механическим, но живой метаморфозой, в которой смысл классического наследия не просто искажался, но сохранялся в обновлении и, попросту говоря, жил; такая метаморфоза — обеспечение классическому наследию его способности реально существовать дальше. Метаморфоза как форма равенства себе же. А наука о литературе обязана теперь проходить путями такой метаморфозы назад, восстанавливая первоначальные смыслы всего того, что исторически было столь аккуратно и столь радикально повернуто.

Теперь же необходимо сказать и о том, что жизнь каждой из европейских литератур XIX века протекала в постоянном взаимообмене со всеми прочими европейскими литературами, но при этом каждая обладала резко отличавшими ее от других особенностями развития на протяжении целых веков. У каждой из больших европейских литератур был в какую-то эпоху ее «золотой век» поэзии. И вот то, где именно было его место, определило, во-первых, вес совершавшейся на рубеже XVIII—XIX веков метаморфозы, а во-вторых, определяло восприятие каждой национальной культурой самой сущности метаморфозы в европейских литературах. В Испании век Сервантеса, Лопе де Веги, Кальдерона был далеко позади, во Франции такой «золотой век» пришелся на XVII столетие, эпоху классицизма; зато в Германии на сам период перелома как раз и пришлась кульминация новой национальной классики, связанной с именем Гёте, и это обстоятельство — вершина и кризис поворота — определило здесь особый драматизм, с которым переживался этот период, и ряд характерных моментов, например, распространенное тогда стремление отодвинуть эту классику в сторону — то как слишком новое, то как старое, ситуация, в которой она объявлялась явлением односторонне «эстетическим», художественным в противовес жизненности и правде. В Германии «классика» оказывала давление на становящийся новый реализм — он развивался нерешительно и слабо, среди культуры, переживавшей комплекс «эпигонства», но столь же распрост-

ранена была тенденция ниспровергать своих же классиков — тенденция, не изжитая и поныне. Ничего похожего почти никогда не бывало в русской культуре — разве что за вычетом временных нигилистических, скоропреходящих порывов. Зато Россия в пору коренного перелома рубежа двух веков только еще находилась накануне своего «золотого века», начатого Пушкиным; русским в 1820—30-е годы отчетливо представлялось, что они живут при самом «начале» своей литературы. Реализм как «золотой век» русской литературы — это повлекло за собой огромные последствия. Самое главное — то, что в течение долгих десятилетий все мировое классическое наследие прочитывалось у нас под знаком привычного, вошедшего в плоть и кровь реализма, и всегда было особенно трудно находить адекватный язык для прочтения, например, древней, средневековой литературы. Впрочем, эти трудности были огромны и в западных странах, но у нас к этому прибавлялось еще и то, что в западных литературах пропорция между реализмом XIX века и всем фондом риторической литературы, пропорция их весов резко не соответствует сложившемуся в русской литературе соотношению. Но было в России еще и то, более частное, обстоятельство, что зрелое творчество Пушкина и Гоголя было тут же, на историческом бегу, подключено к общему движению бурно становящегося русского реализма, и если в 1842 г. Константин Аксаков как бы замер в изумлении перед величием «Мертвых душ» и стал сопоставлять поэму Гоголя с Гомером, для чего, скажем, у него было немало вполне конкретных, вовсе не надуманных оснований, то Белинский, куда более Аксакова искушенный в критических разборах современной литературы, поспешил сблизить произведение Гоголя с созданиями натуральной школы, про себя прекрасно сознавая коренное отличие, существовавшее между ними. Белинский выступил как выразитель исторической логики литературного процесса. Однако сейчас, в конце нашего века, сам реализм XIX столетия, его принципы, установки, его специфический язык (в отличие от того, что было всего лет двадцать-тридцать назад), уже становится для нас острой исследовательской проблемой; теперь он требует кропотливой археологической и реставрационной работы, поскольку его побудительные мотивы, его категории в свою очередь сделались историей, прошлым. И если в исследовании языков риторических и традиционных культур наша наука вышла сейчас вперед (достаточно назвать для примера такие книги: «Поэтика ранневизантийской литературы» С. С. Аверинцева, 1977; «“Эдда” и сага» А. Я. Гуревича, 1979; «Средневековая арабская поэтика» А. Б. Куделина, 1983; «Духовная культура Вавилонии» И. С. Клочкова, 1983, — работы, в которых проблемы словесности теснейшим образом связаны с более общей проблемой языка культуры), то подобного же плана культурно-исторические изыскания должны быть проведены и относительно реализма XIX века.

---

*Примечания*

<sup>1</sup> Робинсон А. Н. Жизнеописание Аввакума и Епифания. М., 1963. С. 174.

<sup>2</sup> Херасков М. М. Избранные произведения. Л., 1961. С. 212.



## ВВОДНАЯ ЧАСТЬ ДОКЛАДА «ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ И ПРОБЛЕМЫ РОМАНТИЗМА»

Проблема романтизма всегда была мучительной для истории искусства и для истории культуры. Литературоведение и другие науки на протяжении полутора столетий предлагали все новые и новые определения романтизма, которые не могли стать общезначимыми и общепринятыми.

Неразрешимость проблемы романтизма, как продемонстрировала ее сама история науки, кроется в сущности романтизма. «История романтизма» означает двойное. Первое — это романтизм, как он существовал «от и до», включающий в себя ряд явлений и исключаящий другие, начавшиеся «тогда-то», относительно этих от, до, и тогда-то, предполагающий исследование, методические занятия, сравнение и сопоставление — измерение, отделение, и ограничивание — определение, дефиницию. Второе — это романтизм, каким он был в сознании людей в эпоху своего существования в первом смысле и впоследствии, в науке.

Вероятно, не будет такого литературоведа или историка искусства, который отрицал бы изменчивость представлений о романтизме. Эту изменчивость нетрудно увидеть уже и у самих романтиков. Но, по-видимому, легко найти такого литературоведа или историка искусства, который будет представлять себе эти представления как нечто исходящее от романтизма как явления, лежащего по ту сторону всяких представлений, как явления в таком смысле объективного, а потом уже сложившегося и завершившегося.

Для такого исследователя первое будет объективностью, второе — субъективностью. Может быть, такой исследователь вымыслен и карикатурно изображен? Если даже так, ясную схему прагматического отношения к романтизму нужно было дать, если даже в реальности науки она существует только в бестолково-запутанном виде.

На самом деле, сущность романтизма, с которой имеет дело всякий, кто занимается романтизмом, в этом смысле ни объективна, ни субъективна. Она вся расположена в сфере реальности. В игру входит такой компонент, о котором часто говорят, но который никак не учитывают — это историчность. Сущность чего бы то ни было не положена заранее — раз и навсегда, чтобы затем находиться среди прежних и новонарождающихся вещей и явлений, но сущность только осуществляется: она не замкнется, пока не замкнулась сама история.

Никакая реальность не существует сама по себе, но, с другой стороны, никакое «представление» о реальном факте или явлении не есть просто «субъективность», просто отголосок и отражение чего-то такого,

что уже было до такого «представления». Но в таком «представлении» и заключено историческое разворачивание того, что положено, не для однократного вступления в число реальностей, но что положено как явление открытое для своего исторического роста, исчерпывания и — в будущем — замыкания.

Поэтому «история романтизма» в ее двух, названных выше рядах, — это не реальность и представление, не объективность и субъективность. Это — два ряда, диалектически опосредованные и не существующие по отдельности: текст и понимание, текст и истолкование (как аналогия). Новый текст, появляясь, требует своего истолкования — он знаменует новый ряд истолкования, который, раз начавшись, уже не должен кончиться. Именно в истолковании и его складывающейся традиции, — реальность исторического существования текста. Но и сам новый текст есть истолкование других текстов и вместе с тем и свое собственное истолкование, собравшее в себе всю свою будущую историю, то есть все будущие свои истолкования. Так — по аналогии — можно представить себе два ряда «истории романтизма». Романтизм в первом смысле, существующий «от и до» — это как бы текст, который читают последующие поколения. Но и здесь нет механической отделенности или хотя бы внеположности текста и его читателя — нет, здесь именно «читатель», предопределенный изначальностью текста, определяет, что здесь есть текст, что считать текстом. Но аналогия допустима лишь в относительной мере. Аналогия исторического явления с текстом закономерна, сама благословлена традицией, но она и опасна, и двусмысленна. Филологические ассоциации, существовавшие испокон века, уместны и глубоки (мир как книга), но традиция, дошедшая до своего осознания и восставшая против себя, должна уметь критически смотреть на свой освященный веками язык.

Итак, современный исследователь романтизма отделен от него горами и долами, современный исследователь обращается к романтизму, который, как раз начавшийся поток, пришел и к нему. Так что современный исследователь в конечном итоге находит этот изучаемый им романтизм в себе самом, — в дошедшей до него традиции. Исследователь не общается с романтизмом почтой и не связывается с ним по телефону, но он беседует с романтизмом, как беседуют со своими современниками.

Исследователь задается вопросом о том, какие явления, например, немецкой литературы, следует считать романтическими, каким годом или каким периодом следует начинать романтизм и каким периодом следует его кончать, какова была внутренняя эволюция романтизма, какие периоды в его истории существовали и т. д. Такая постановка вопросов естественна и обычна — общераспространенна. Но следует поставить и такой вопрос — при каких условиях возможно ставить такие — естественные и общепринятые — вопросы?

Попытка ответить на это вскрывает методологические трудности, относящиеся, с одной стороны, к любому явлению, изучаемому гуманитарной исторической наукой, а с другой стороны — специально к романтизму в его качественной особости.

Подход к романтизму, выясняющий, является ли вот это явление литературы, живописи и т. д. романтическим или нет, предполагает определенную дефиницию романтизма и сущности романтического. Дефиниция эта может быть дана в явном виде, а может быть скрыта, в том числе и от самого исследователя. Тем не менее, такой подход опирается на дефиниции романтизма, что в свою очередь предполагает: 1) отграничивание романтизма от предшествующих ему, следующих за ним и современных ему явлений, то есть именно «очерчивание границ» романтизма. Но коль скоро границы романтизма не самоочевидны, о чем и говорит вся история изучения романтизма, такое отграничивание романтизма является нормативным, оно в очередной раз проходит мимо сущности романтического и не схватывает эту сущность: следуют новые попытки отграничивания, увенчивающиеся тем же успехом. Но нормативность говорит о том, что позитивно-беспристрастный, на первый взгляд, подход к явлению искусства («является ли оно романтическим?») на самом деле есть указание на то, что следует, а что не следует считать романтическим. Такой подход был бы вполне оправдан, если бы понятие романтизма с самого начала было создано как понятие нормативное. Но это не так — сама история изучения романтизма беспрестанно борется со все вновь и вновь возникающими очагами нормативного очерчивания сущности романтизма, не умея в то же время отойти от такой нормативности. Всегда остается весьма важное сознание того, что романтизм шире, гибче любого нормативного определения. Принято историю немецкого романтизма начинать с Ваккенродера и иенского романтизма, выделяя целую группу писателей-предромантиков и писателей, стоящих между классикой и романтизмом. Для немецкого литературоведения проблемой всегда были и остаются Гёльдерлин, Клейст и Жан Поль, которые пребывают во вполне заслуженном ими — ввиду их неповторимой оригинальности — междуцарствии, уже этим подрывая всякие нормативные отграничения романтизма. Рудольф Гайм в своей классической книге «Романтическая школа» (1870) ограничил себя рамками «романтической школы» — иенского романтизма, что, по-видимому, было попыткой понимать романтизм в узком смысле, не поднимая вопроса о сущности романтического. Последнее и не было доступно эпохе Гайма с ее позитивистским идеалом. Сама возможность (прежде и особенно теперь) представлять и мыслить романтизм в «широком» и «узком» смысле уже есть прагматизм, который ради удобства обращения с материалом берет его в более полном и менее полном виде. Но если именно в традиции истолкования и заключена жизнь явления, то позитивизм и прагматизм эпохи Гайма (и позже) не был

просто ошибочным, неверным подходом и искажением, но был правомерным этапом в истории романтизма (как истолкования), этапом, на котором сущность романтизма была, так сказать, засыпана. Сама традиция романтизма предполагала произошедший исторический разрыв в традиции, ввиду чего все последующее изучение романтизма, вплоть до наших дней, есть раскапывание обрушившегося здания романтизма. Но если такое раскапывание продолжается уже сто лет, а во время выхода «Романтической школы» Гайма прошло совсем немного времени с той поры, как умерли романтики Тик, Эйхендорф, Шеллинг, Стеффенс, то не может не поразить воображение то обстоятельство, что романтизм был похоронен и забыт еще раньше, чем он умер, и что его пришлось откапывать раньше, чем он был засыпан землею. Но романтизм был забытым прошлым уже для позднего Тика, так что к самой сущности романтизма не может не относиться то, что традиция его жизни и развития, его истолкования есть раскопки скрытого, к сущности романтического относится внезапная смерть романтизма, то есть неожиданное умирание его идейных импульсов, и затем долго тянувшееся, интенсивное и не доходящее до конца его возрождение. Ниже будет идти речь о том, как это умирание и возрождение романтизма связано с его идейной структурой.

Описанный выше подход к романтизму и его дефиниция предполагают, далее 2) определение существенных черт романтизма. Если отграничивание романтизма могло быть просто внешне-хронологическим, то содержательный подход к романтизму проявляет и наружу весь смысл научного метода. Такой содержательный подход находится в неразрывной связи с прагматизмом отграничивания. Как бы тонко ни были сформулированы общие черты романтизма в книгах таких непревзойденных исследователей романтизма, как Пауль Клухон или Г.-А. Корф, в начале их исследований и в их глубине лежит литературоведческая схема исторического развития, блестяще ими развитая и модифицированная. Где сила, которая определяет схематизм рассуждений о романтизме? Это опять же та самая традиция романтического истолкования: она в одном случае превращает деятельность исследователя романтизма в труд археолога и кладоискателя, заставляя его углубляться в некую засыпанную и таинственную глубину, она же в другом случае необычайно сужает горизонты его работы, перед всяким ограничением пределов романтизма, уже задавая самый принцип ограничения. Пока традиция истолкования романтизма сама еще традиционна, пока она беспрестанно воспроизводит себя и свои импульсы, пока она со всем напором устремляется тонким узким острием в глубину земли, до тех пор ей не вырваться из пут того прагматизма, который творит историческую истину, работая инструментом удобной лжи.

Такое исследование остается в основе своей техническим, причем под техникой здесь понимается не неизбежная и необходимая техника исследования, умение пользоваться методами изучения литературы и

искусства, но понимается сам подход к сущности романтического. Этот подход со всей мощью обрушивается на свой «объект» (который, очевидно, совсем не есть объект, если принять во внимание диалектику «текста» и «истолкования»), давая его и стремясь во что бы то ни стало выжать из него «дефиницию», и в последний раз (после того как тысяча попыток окончилась неудачей) сказать, где истина (всякая дефиниция подразумевает уверенность в своей правоте, так сказать, методологическую убежденность в истине, данной только «мне»).

Дефиниция — это один способ того, как не постигнуть сущность романтического. Другой способ — это объезд сущности романтизма, когда из удобства отказываются от определения романтизма. Но в таком случае само пользование словом «романтизм» уже есть прагматическое удобство, коль скоро исследователь не заявляет, что принципиально невозможно определить такое понятие, но просто имеет дело с чем-то им самим не определенным. А если исследователь идет дальше и отказывается от самого слова «романтизм», то это только более далекий и хитрый объезд сущности романтического, которая от этого не перестает существовать и не перестает требовать своего понимания и истолкования. Все эти нападения на романтизм и объезды романтизма, те приемы его исследования, которые пытаются выжать из него его сущность, и те, которые по разным причинам воздерживаются от этого, лежат в плоскости технического обращения с романтизмом, активного вмешательства в сущность романтического, переделывания и перекраивания его, методического его обрабатывания, для которого в романтизме важно то, что лежит в направлении острия метода, то, что этим методом еще только будет получено и что нужно получить им, а не то, что уже есть, хотя это существующее все время продолжает разворачиваться и раскрываться, никогда не сводясь к своей наличности и плоской фактичности.

Все сказанное до сих пор относилось к тем трудностям изучения романтизма, которые в той или иной форме сказываются и в изучении любого другого исторического явления. При изучении романтизма эти трудности усиливаются и множатся. Романтизм с самого начала исключал нормативность, он был реакцией на нормативность, на механическую неподвижность и, раз и навсегда, данность старого режима и старого искусства.

Несмотря на это, уже у самых ранних романтиков встречаем рассуждения о том, что такое романтизм и каким нужно быть романтизму. Недаром всякий текст уже есть и свое собственное истолкование. Но есть различие между ученой логической дефиницией, когда правила школьной логики делаются мерой такого неуловимого явления, как романтизм, и тем толкованием, которое дает романтизму Фридрих Шлегель.

Пока речь шла о неправомерно-механическом (механистическом) отношении исследователя к своему «объекту», трудности метода могли быть подтверждены и изучением другого материала. Это не просто ме-

тодологические затруднения, но трудности, связанные с тем, что исследование есть методичное, методическое и методологическое исследование. Такое исследование встречается с трудностями потому, что понимает себя как расследование. Качественное своеобразие романтизма было затронуто, когда оказалось, что изучение романтизма в особом смысле есть расследование, — поскольку с самого начала оно развивалось как раскапывание засыпанной территории, обрушившегося недостроенного здания, как реконструкция хода такого события, которое произошло и неожиданно, и не по обычному плану, и чрезвычайно-таинственно, и не без какого-то оттенка совершенной вины и проступка.

Наука о литературе и наука об искусстве имеют дело с принципиально неопределенными сущностями: попытка определить их приводит к подстановке вместо реальностей — фиктивных «объектов», «величин». Принципиальная неопределенность таких сущностей есть их принципиальная неопределимость — здесь все течет: текучи «объекты» — тексты, их истолкование, текуч даже сам принцип истолкования. Это гигантское целое, которое изменяется исторически, где действительно все взаимосвязано, где нельзя без вреда для истинности целого вырывать фрагменты целого. Как и саму историю, эту непрерывность потока нельзя остановить, так что исследователь должен считаться не только с тем, что материал его течет, но и с тем, что он буквально утекает у него из-под рук. В основе такой науки — «методологический» парадокс, который никак нельзя сводить к одному методу и к единственному методу. Так и романтизм не есть для исследователя нечто исторически существовавшее, но есть для него то, что все еще изменяется, что, — как он знает, — будет, следовательно, изменяться и в будущем.

Прагматически-методическая основа, которая постоянно подставлялась под традиции истолкования романтизма, не помешала и не могла помешать истинности становления романтического в традиции его истолкования: любая «точка зрения» на романтизм, сама по себе ведущая к дефиниции или даже нацеленная на дефиниции, будучи поэтому внутренне ложной, суженной и скованной, точно так же является истинной и оправданной в направлении самого потока исторической традиции: такая точка зрения уже «запланирована» логикой истории в качестве заведомо преодолеваемого и подлежащего преодолению момента развития. Таким образом, никакой прагматизм не мог помешать тому, чтоб в настоящее время складывалось схождение опыта науки об искусстве (в плане исчерпания ее «методичности») и опыта самого романтизма. Истолкование романтизма, исследующее и расследующее романтизм, подошло к этапу, на котором оно может превратиться в явление, более или менее адекватное самому романтизму.

Именно современности дана возможность понять слова Фр. Шлегеля в его фрагменте о романтической поэзии: «Романтическая поэзия находится еще в процессе становления; более того, самая сущность ее

заключается в том, что она вечно будет становиться, никогда не приходя к своему завершению. Она не может быть исчерпана никакой теорией, и только ясновидящая критика могла бы решиться на характеристику ее идеалов» (пер. Т. И. Сильман из книги «Литературная теория немецкого романтизма» под ред. Н. Я. Берковского). Разумеется, сейчас речь специально не идет о поэзии, но о возможности мыслить такие явления, сущность которых исторична, то есть постоянно и закономерно изменчива; о такой науке, которая «ясно видит», то есть невыразимые формулами и дефинициями явления представляет в ясности, не нарушая при этом неотъемлемой от таких явлений неопределенности и текучести их очертаний. Пока недовольство традицией, как нагромождением все новых и новых взглядов на сущность романтического, дает часто упор на две крайности: а) в форме затушевывания исторического романтизма в его конкретности, когда смазываются грани романтизма, отделяющие его от классицизма, от Гёте, границы между английским, немецким и французским романтизмом, между романтизмом в литературе, живописи и музыке — сущность романтического здесь постоянно смешивается с разными историческими — весьма неполными и разноречивыми — его воплощениями, с разными этапами деромантизации романтизма; б) в форме рассуждений о романтизме вообще без внутренней дифференциации конкретных явлений романтизма и их отношения к сущности романтического; с другой стороны — в отказе от понятия романтизма и сущности романтического. Если такой отказ происходит потому, что романтизм неопределим, то это неправомочно, поскольку романтизм неопределим «по определению» (как было объяснено выше); если же такой отказ происходит на том основании, что каждый из романтиков был совершенно особой, неповторимой индивидуальностью, которую нельзя нивелировать, сводя ее к чему-либо общему, то это резонное соображение, недостаточное только потому, что отказ от «общего» понятия романтизма отнюдь не устраняет сущность романтического, которое не является, как сказано, каким-либо формальным условным понятием. Когда речь идет о поэтах-романтиках, то отнесение их к романтизму совсем не означает (не должно означать) приписывание их творчеству каких-то обязательных черт и характеристик, но означает их причастность к сущности романтизма, в каждом случае разную, так что между ними совсем не обязательно будут какие-либо общие черты. Тем не менее отказ от общего понятия романтизма, в виде парадокса, как правило, есть положительное явление для истории науки. Исследователь, обходящийся без такого общего понятия, часто имеет лучшее представление о сущности романтического, чем рассуждающий о романтизме «вообще».

Только на основе преодоления методического прагматизма возможна внутренняя дифференциация романтизма, каким он был на рубеже XVIII—XIX веков, причем заранее нужно будет считаться с тем, что вся-



кие определения, всякие описания и характеристики будут носить откровенно рабочий характер, что они будут сами сознавать свою условность и что будет мало возможностей для мнимо-точных формулировок.

Романтизм — пример явления, которое не допускает своей схематизации. Никакой отдельный романтический феномен не может быть спутан с сущностью романтического, которая в каждом феномене называется и полно и неполно, как текст и как истолкование. Все современные формы жизни, формы миросозерцания заимствуют от романтизма. Романтизм создает один генетический слой разных форм общественного сознания: без этого слоя, исторически отложившегося, сами модусы отношения человека к действительности были бы иными. Но разумеется, современное сознание никак не зависит и никак не обязано зависеть от взглядов и убеждений Ф. Шлегеля, Новалиса, Шеллинга, Баадера, Брентано, Г. Х. Шуберта. Предполагать такую зависимость было бы чем-то смехотворным. Но именно потому, что всякий изначальный романтический текст, вроде фрагментов А. В. Шлегеля и Ф. Шлегеля, где, казалось бы, все озаряется светом новых звезд, уже является истолкованием еще более изначальной сущности романтического, сущности, которую не только трудно было выражать в словах, но которая не всегда ясно и отчетливо схватывалась, именно поэтому всякое историческое сознание, идущее за романтизмом, зависит от его сущности. Сущность романтизма можно предположить и нельзя не предположить, — если, в противном случае, не поклоняться окончательности разных высказанных слов: вокруг этой сущности, ярко взблеснувшей на горизонте идей, шли романтические битвы и романтические бури, все самые индивидуальные и частные метания романтиков; она была той единственной опорой, которая допускала всю неустойчивость и непостоянство романтических судеб, сложность личных отношений внутри романтического круга. Со временем эта опора уходила из-под ног и уходила из вида; сущность романтического тускнела, как и всякая идея, ясно видеть которую можно только в условиях той исторической напряженности, той приподнятости и возбужденности, которая внутренне поднимает над всей мелочной суетой, — так это и было на рубеже двух веков.

Если иметь в виду обязательное отстояние всех романтических феноменов от ядра романтизма — сущности романтического, то можно утверждать, что в известном смысле романтизм вообще не существовал, поскольку он никогда не был реализован в действительности — ни в каком виде, хотя бы в форме адекватного этой сущности творческого создания. Даже больше: история попыток реализовать сущность романтического была скорее историей постепенного потускнения этой сущности, ее нивелирования и схождения на нет. Сущность романтического переходит границы всего отдельного и конкретного, рамки искусства, философии и практики. В сущности романтического было задумано синтетическое творение, где была бы преодолена грань между жизнью и

искусством. «Генрих фон Офтердинген» Новалиса лишен продолжения, которого писатель не успел написать, но в законченной части есть линия, уводящая в мир аллегории и символа, в мир поэтически-реальных актов творчества, куда не могло последовать слово человеческого языка. «Романтический» синтез искусства Вагнера — позднейший отголосок универсального синтеза, задуманного первыми романтиками, извержение того же вулкана, внутреннее кипение которого продолжало определять происходящее на поверхности земной коры, в то же время своими внутренними толчками вспенивая это происходящее и придавая ему хаотичность. Уже «Поэзия», как представляли ее себе иенские романтики, была универсальной сверхпоэзией, поднявшейся над всем литературным и устремленной к сверхискусству, сверхжизни и т. д. Сама «романтическая ирония», которую нужно понимать предельно широко и многообразно, указывает на восхождение от всего отдельного к универсуму, к целому, к абсолюту, предполагает иерархию бытия — и в то же время, будучи антиметодическим (центральным в романтизме) модулом рассуждения и действия (то есть, как частный случай, и литературным приемом) направляет сознание в сторону иного образа мира — диалектической опосредованности всего, диалектической конкретности, где нет обособленных уровней, а есть слитая взаимосвязанность всего существующего, не законченного в своей отдельности. Этот образ мира вынашивает в себе позднейшую науку, порождающую внутри себя диалектику нового века и в то же время активно воспринимающую ее, но он же равным образом не научен, а фантастичен, произволен, расположен в мистической традиции. Гегель приводит в порядок подобные импульсы романтизма, которые, будучи систематизированы, лишаются своего качества романтического. Но и романтическая ирония — это не сущность романтического, а противоречивое выражение противоречивого самого по себе.

Несмотря на свою неосуществимость, сущность романтического вполне реальна. Согласно своему историческому закону парадоксального существования, как воплощения невозможного, она идет на убыль в своих проявлениях, начиная с литературной деятельности первых романтиков (что уже, как сказано, не было полной сущностью романтического), с философии у Шеллинга или Баадера, где был дан философский аспект универсальной сущности романтического, продолжаясь у последующих поколений романтиков, — «поколений», которые сменяли друг друга на протяжении немногих — трех, пяти лет, когда романтизм по видимости все более «осуществлялся», сочетаясь с общепринятыми формами литературного творчества, растворяясь в них или даже становясь «модой».

Реальность сущности романтического заключается в тех противоречиях романтизма, которые и составляют его исторический и до сих пор не преходящий смысл. Для романтизма характерны не определен-

ные, такие-то и такие-то, противоречия, — иначе можно было бы говорить об общих чертах романтизма и о романтизме вообще, — но характерна сама противоречивость, соединение несоединимого. Вернее, слитность, недифференцированность всех тех противоречий, которые разворачивались, дифференцировались и расходились в свою естественную враждебность в последующей науке, политике, философии, литературе, искусстве и т. д.

Недифференцированность романтических противоречий — это не их тождество, но их нерасчленимое и нерасторжимое брожение, соединение и разъединение, сплав и разъятие. Разумеется, у каждого писателя, философа, художника — свой особый «состав» противоречия, своя неповторимая противоречивость. В целом противоречия романтизма гораздо более яркие и кричащие, чем принято их представлять. Такие черты романтической идеологии, как прогрессивность и реакционность, далеко не исчерпывают всей исторической широты комплекса романтических противоречий. Эти названные противоречия принято истолковывать как уже разошедшиеся в самом романтическом движении. Но если они и успели разойтись, то только во внешнем, нешироком, кратковременном контексте, особенно в эпоху падения романтических импульсов, той самой убыли романтической сущности, о которой шла речь выше. Революционность и консерватизм романтиков нужно понимать на основе внутреннего единства этих противоречий, их нужно видеть в еще не законченном, еще не успевшем прийти к своему заключению историческом контексте. Только на основе внутреннего единства таких свойств исторически возможна всякая частная — отдельная деятельность романтиков, например, реакционная политическая деятельность Адама Мюллера и т. п.

Но не только и не столько консерватизм и прогрессивность суть соединяемые романтиками противоречия, но и другие, которые здесь можно только назвать. Это — оптимизм и пессимизм их мировоззрения, гуманизм и антигуманность, отчаяние и жизнеутверждение, отвлеченная духовность и плотскость, идеальность и практицизм, анархизм и государственность, интуитивизм и рационализм и т. д. Разумеется, названные противоречия — не вообще противоречия, их нельзя рассматривать как нечто такое, что априорно исключает свою противоположность, — и как раз романтизм преподает урок того, как можно соединять самое разнородное, приводя его к новому качеству. Но тем не менее, последующее развитие разъединяет все эти противоречия и впервые разворачивает их как таковые. Позже всякие противоречия до такой степени релятивизируются, что опять может встать вопрос — противоречия ли это?

Далее, для противоречий романтизма существенна приобщенность его к мистической и, особо, алхимической традиции, из которой не только вышла точная наука и экспериментальное естествознание, но кото-

рая и в эпоху романтизма продолжала порождать разные моменты современной науки. «Научность» со всеми ее последствиями, включая позитивизм и математизацию логического языка науки, в более или менее развитых формах представлена в романтизме, в психологии и естествознании романтизма и в обращениях философов и писателей к натурфилософским проблемам, — равным образом, и мистическая образотворческая «ненаучность». Наконец, заметим, что упоминавшийся историзм, проявившийся в новом качестве у романтиков, нес в себе зерна своего собственного отрицания — в тенденциях к будущим формам панисторизма с его бескрайней релятивизацией всего исторического, с вневременной равнозначностью и равноценностью всего самого разнородного. История — это органический рост, но органически-живое у романтиков кружилось в паре с механически-безжизненным и страшным.

Романтизм одновременно социален и асоциален, коллективистичен и индивидуалистичен, думает об общности и празднует торжество воинствующего субъективизма. Правильно понятый как реакция на Французскую революцию, романтизм для жизненно-практической сферы, не говоря уже о литературе и искусстве, открывает шлюзы, через которые прорывается наружу ранее сдерживавшаяся в своем самопознании человеческая личность: она отныне, повторяя здесь путь европейской философии от Декарта до Фихте, строит на себе самой как на основании, строит на своем Я все свое мироздание и строит самое свое Я. Не только Фихте, о значении которого для романтизма много говорилось в научной литературе, но и сатирический критик его, Жан Поль, важны здесь как мыслители, исчерпывавшие крайние возможности субъективизма и солипсизма. Именно у Жан Поля показаны прежде невиданные пределы нигилистического мышления. Тем не менее, с самого начала романтики мечтают об общности («Христианский мир и Европа» Новалиса) и этим кладут начало полуторавековой истории романтических (консервативных, ретроспективных) утопий.

Наконец, одна из самых больных проблем, связанных с романтизмом, — это характер романтической религиозности. Очевидно, что романтизм — это исчерпание религиозности, которая в романтизме является как единство и слитость двух полюсов: трансцендентальной религии и безбожия. Несомненно, романтизм есть начало современных форм атеизма (если не говорить о примитивно-негативистских, а потому и бессильных формах просветительского атеизма). И притом романтизм имплицитно атеизм именно постольку, поскольку его религиозность преодолевает самое себя — углубляясь и возрастая в такой мере (а также и приобретая оттенок эстетизма), что она превосходит всякие исторические формы религии, выхолаживается внутренне при предельной самонасыщенности — насыщенности именно самою собой.

Нигилизм, религиозность и историзм романтиков сводятся воедино в представлении романтической эпохи о конце истории — романтизм

думает о страшном суде. В лице своих остро чувствующих и не боящихся слов мыслителей он стоит перед «ничто». Крайние возможности нигилизма показал Жан Поль в своей вставленной внутрь романа «Зибенкез» в качестве «чрезвычайного выпуска» и «цветника» «Речи мертвого Христа с высот мироздания о том, что бога нет» и Ф. Г. Ветцель в «Ночных бдениях Бонавентуры». Нигилизм проглядывает на горизонте мысли Генриха фон Клейста.

Противоречивость, раскрывающая крайние возможности мысли и существования, оказывается присущей романтизму, осознавшему эту свою сущность как полярность всего существующего. Качественная же конкретность и своеобразие противоречий — это область романтических феноменов, борьбы и взаимосвязей между ними.

## СУДЬБА ВЕЩЕЙ И НАТЮРМОРТ

И. П. Эккерман рассказывает: «Гёте показал мне пейзаж Рубенса, именно, «Летний вечер». Слева на переднем плане — крестьяне идут с поля домой, на среднем — стадо овец следует за своим пастухом в деревню; справа в глубине — воз с сеном и работающие, которые нагружают его, распряженные лошади пасутся поблизости; в стороне на лугах и в кустах кобылы с жеребятами, которые, должно быть, останутся в поле на ночь. Деревни и город замыкают светлый горизонт картины, которая самым приятным образом выражает понятие деятельности и покоя.

Мне казалось, что взаимосвязь целого весьма правдива, а отдельное весьма верно, и я высказал такое мнение: Рубенс, верно, списал эту картину с натуры.

— Нет, — сказал Гёте, — столь совершенную картину никогда не увидеть в природе, мы обязаны этой композицией поэтическому духу живописца. Но у великого Рубенса была столь замечательная память, что всю природу он держал в голове и когда ему нужны были частности, природе оставалось только выполнить его приказ. Отсюда истина в целом и в отдельном, так что мы и думаем, что все это — копия с природы. Теперь таких пейзажей уже не пишут, исчез такой способ ощущать и видеть природу, нашим художникам недостает поэзии».

Этот разговор отнесен Эккерманом к 11 апреля 1827 года, и когда-то в те же годы, — точно это неизвестно, — Каспар Давид Фридрих делает следующую запись; он сомневается, «можно ли рассматривать как достижение новую пейзажную живопись. Я не думаю, — пишет он, — чтобы пейзаж когда-либо постигали и изображали с тем достоинством, какого он заслуживает по существу. Но я думаю, что бывали времена, когда пейзажная живопись была ближе к идеалу, чем в наши дни, — потому что теперь начинают с того и кончают тем, что лгут — лгут, загромождают полотна предметами, громоздя их друг на друга во всех направлениях, как бы стремясь достичь богатства и разнообразия. Пейзажисты новейших времен поступают немилосердно — все, что видят в секторе 100 градусов, спрессовывают в сектор 45 градусов. Разделенное в природе большими промежутками сближается на небольшом пространстве, все это перенасыщает взор, переполняет глаз и производит отвратительное и какое-то пугающее впечатление на зрителя <...> Это — противоестественное стремление к богатству, полноте <...>». «Художники, — пишет Фридрих в другом месте, — упражняются в изобретении сюжетов, учатся, как они выражаются, композиции, но не значит ли это иными словами, что они упражняются в спливание кусков и латании дыр? Надо, чтобы картина не придумывалась, а прочувствовалась».

Эккерман был человеком мало искушенным в искусстве, и это он подтвердил своим рассказом. Обобщенный пейзаж Рубенса он принял за простую копию увиденного, единичного. Однако за его видением скрывается не личная несостоятельность зрителя, а такой исторический поворот в искусстве, который позволяет смотреть на него неопытным глазом, который предполагает такое смотрение. Из такого же нового видения исходил опытный живописец Фридрих, только, конечно же, он не смешивал искусную композицию, поэтическое обобщение и пресуществование природы с простой ее копией, — однако и для него искусство должно достигать особой *естественности* изображения, когда искусство композиции исчезало бы в естественном пространстве, только до конца прочувствованном. Вид природы в художественном пейзаже отличается от вида природы в самой действительности тем, что первый прочувствован. А композиция, которая не отрицалась бы в художественном итоге, выглядит несостоятельной — нагромождением различных элементов природы. Можно было бы сказать так: прежде художник, komponируя пейзаж, сводил воедино такие элементы (со-ставлял их вместе), теперь художник их разводит (рас-ставляет) — дабы они заняли в пространстве картины естественное место, как в самой жизни. Характерно, что сам Фридрих поступал еще старинным способом — он *сводил* различные мотивы природы (соединяя в целое свои этюды), но при этом заботился о том, чтобы сведение не выглядело искусственным, то есть заботился о том, чтобы мотивы, сведенные в картину, были разведены и выглядели бы как сама увиденная природа. Когда Клейст отзывался о картине Фридриха «Монах на берегу моря», он, я бы сказал, писал не без иронии глубокой удовлетворенности: «картина превратилась в песок прибрежных дюн»; «живописец без сомнения проложил новый путь в искусстве; я убежден, что с его умонастроением можно изобразить квадратную милю бранденбургского песка, да ворону, плюхнувшуюся на куст барбариса <...>, а если еще местность эту нарисовать мелом и водой, какие дает она сама же, то лисы и волки взвоят при виде ее, — самая крепкая похвала такой пейзажной живописи». Картина, несомненно, доставила Клейсту большое удовольствие, в его отзыве есть ирония — потому что Клейст, конечно, заметил, что картина в его описании превращается в природу, которую изображает, изображенный песок — в сам песок, вода — в воду, все написанное — в представленный элемент природы и элемент пейзажа. Отметим, что это в искусстве Фридриха зафиксированы наперед такие художественные импульсы, которые само искусство будет ощущать в себе значительно позже.

Вернемся однако назад к Эккерману. Его высказывание о Рубенсе диктуется представлением о том, что есть естественное видение, которое улавливает природу «как таковую». Вновь убеждение не личное, но принадлежащее целой эпохе. Его — нечаянное, по неопытности — переосмысление живописи Рубенса (язык живописной композиции тождествен

языку природы) напоминает нам о двойном. Первое: не будь на протяжении века слишком последовательной реконструкционной работы мысли, в том числе и главным образом в самой же искусствоведческой науке, и все своеобразие огромного пласта живописи до конца XVIII века было бы потеряно для нас, будучи глубоко и окончательно переосмыслено в самой своей сути — как бы переписано наново глазами. Второе: говоря о живописи, мы должны отдавать себе отчет в том, какое малое место занимает в ней та видимость, то видимое, которое, с другой стороны, есть в ней все. Специфика изобразительного искусства такова, что в нем как бы скрадываются диалектические процессы, которые происходят в нем с элементами действительности, с вещью, — видна лишь некая верхушка этих процессов, а потому очень легко смешивать те совершенно различные принципы, на которых основано изображение действительности — тем более, что испокон веков в живописи неистребим инстинкт изображения форм в их буквальности. Скажем попутно, что во всяком искусстве есть такая своя особая сложность — так, в поэзии своя, не та, что в живописи: слово как материал поэзии смешивается со словом языка вообще и со словом в любом высказывании вообще. Скрытые принципы необходимо всякий раз реконструировать, а при этом учитывать, что разные принципы приводят иной раз к мнимо сходным, к обманчиво похожим результатам. Именно поэтому восприятие живописи всегда (часто незаметно) окружено огромной работой понимания, в которой все *видимое* выступает не как непосредственность, но, напротив, как сугубо опосредованное, как то, что не совпадает с собой, что требует разностороннего уразумения, чтобы совпасть с собой в самом же видении, — чтобы, например, мы не принимали видимое за простую копию действительности, искусство сложной переработки реального материала — за нечто простое и очевидное. Что здесь наука до сих борется с большими трудностями, ни для кого не секрет.

Какое отношение имеет, однако, к этому натюрморт и вещь?

Самое прямое — коль скоро на рубеже XVIII—XIX веков, как можно думать, у натюрморта одна судьба с пейзажем и с интерьером, — что касается лежащих в его основе принципов осмысления. Одна судьба с пейзажем, с интерьером — причем с интерьером в искусстве и с интерьером в самой жизни. Классический интерьер этой эпохи в разных его модификациях — это разреженный интерьер, в котором вещи лаконичны, немногочисленны, в котором они любовно помещены в просторное пространство, разведены и расставлены в нем и им окружены. Эта разреженность — ее превосходство реализовал на некоторых своих полотнах Давид — в духе того, о чем размышлял Фридрих, когда в своих пейзажах стремился не нагромождать вещи-символы, но погружать смысловые акценты в естественность пространства, в такое пространство, которое понято как естественное.



Существует то, что можно назвать аксиомами практической жизни, и тут мы вправе предположить, что в эту эпоху рубежа XVIII—XIX веков происходит смена одного понимания пространства — другим, причем не в искусстве только, но и в самой жизни, причем искусство безусловно выявляет ту непосредственность постижения, которая осуществляется в самой практической жизни, но только делает это в такой форме — как бы целостного знания, — которая сама требует экспликации, а эксплицировать целостное знание — это самое сложное.

А чтобы понять, что происходило на рубеже тех веков, XVIII и XIX, представим себе два состояния искусства. Одно: сами вещи не являются для него проблемой, а проблемой является синтаксис вещей, их взаимосвязь в целом. Другое: для него синтаксис разумеется само собою, а проблематичной становится вещь. В нашем примере с Фридрихом отмечен такой момент, когда синтаксис вещей воспринимается как проблема отрицательного плана, — нужно преодолеть затрудненность, искусственность композиции, даже сделать вид, что никаких правил синтаксиса нет, но все «само собою» нашло свои места. Нужно снять «натужность» композиции — как примерно тогда же писал Клеменс Брентано. В одном состоянии искусства вещи стремятся осуществиться, стремятся быть самими собою и противодействуют связи, которую приходится упорно осуществлять, — это дело искусства. В другом состоянии вещи легко образуют естественные связи между собой, и надо только не мешать им своим искусством, так сказать, рутиной, академическими навыками. Но какие вещи стремятся быть самими собою, как, в каких условиях? Чтобы получить точку отсчета, заглянем в далекое прошлое — которое, однако, в определенном отношении тут же и приблизится к вам. У Аристотеля не было понятия пространства, а было понятие «места». Всякая вещь занимает свое место — топос. Учение Аристотеля об этом топосе не во всех деталях ясно. Возьмем главное — это то, что место не случайно для вещи, а вещь существует, напротив, в своем топосе, помещена в него как в своего рода футляр и носит его с собой. Когда вещь движется, то, видимо, она носит свое место с собой. Как далеко это от пространственных аксиом нашей жизни и как непонятно нам! Такое место, которое вещь носит с собой, от которого она, собственно говоря, неотторжима, хотя вещи и меняются своим положением в пространстве, о чем у Аристотеля имеются очень трудные физические рассуждения, такое место назовем сейчас для себя бытийным местом вещи. Аристотелевские непонятности (для нас) освещаются более ранней греческой ситуацией. В недавно выпущенной статье, где исследуется понятие места, хоры, у Платона, Т. Ю. Бородай пишет так: «Хора — это место, и всякая вещь находится в какой-нибудь хоре, но она неотделима от вещи и составляет часть ее сущности; вне своей хоры вещь не существует; ее эпитеты — мать и кормилица; всякое движение возможно только в хоре, границы хоры совпадают с границами находящейся в ней вещи»<sup>1</sup>. Тут от физического и научного

рассуждения Аристотеля мы обращаемся к глубинным, мифофизическим и уже жизненно-практическим корням такого представления о вещи. Можно сказать так: у той вещи, которая обладает своей хорой, по Платону, или топосом, по Аристотелю, у такой вещи со своим бытийным местом есть лоно и корень, и она покоится в этом лоне, даже если стремительно движется; зеноновские апории — они, конечно же, основаны на таком представлении о вещи, которая в известном смысле не движется, потому что всегда существует в своем лоне. Летящая стрела — *la flèche qui vibre et vole et qui ne vole pas*, — она, летя и не летя, обладает своим бытийным местом. Такая вещь рассматривается в своей обособленности — это одно — и в смысловой вертикали — это второе. Когда я говорю «вещь», «рассматривается» — я поступаю так ради простоты и краткости; на самом деле вещь со своим бытийным местом — отнюдь не то же самое, что вещь в нашем практическом разумении, какое мы усиленно распространяем на все эпохи истории; вещь со своим бытийным местом — не то же самое, что предмет, который нам/мне противостоит, противостоит; вещь, в которую переносимся, в бытие которой переносимся, ощущая, переживая ее как особое бытие — не «наша» вещь; вещь, с которой все время слетают и попадают нам в глаза какие-то плейки формы — не та вещь, на которую мы смотрим со стороны, и т. д. Для той старой, малопонятной нашим чувствам вещи, есть вертикаль; в этой вертикали порождается ее смысл; если вещь существует в своем лоне, то это лоно — порождающее ее начало, кормилица, она зависит от него. Но ведь и в эпоху барокко вещи прежде всего существуют для художественного и научного сознания как свои, каждый раз свои вертикали смысла. Полигисторическое сознание дробит материал знания — потому, что оно раздроблено для него. Вещь, трактуемая как аллегория, иносказание, эмблема, есть прежде всего вещь отдельная, далее — вертикаль смысла. Объединение вещей воедино есть предмет особого искусства композиции и занятие острого ума, связывающего близкие и далекие вещи, понятия. Вещи упрямятся, противясь объединению, а путь к целому идет именно через вещь — как просто было бы скопировать «кусочек природы», например, пейзаж, решив этим проблему объединения вещей в целое (уж в жизни-то они объединены же!), но это невозможно, и сознание понимает мир иначе, и глаз видит иначе, послушный заданному разумению, и такой списанный с натуры пейзаж является разве что случайностью и предвидением на будущее. Я не хочу, разумеется, сказать, что до конца XVIII века оставалось в силе давнее платоново-аристотелевское представление о вещи, — но оно задает нам общее направление, это не какое-то необязательное сопоставление, оно показывает, откуда идут «вещи» в их уразумении, а ведь живопись сама является, скрыто, философией природы, так что для нее это не безразлично; итак, оставалось в силе какое-то представление о бытийном месте вещи, которая как бы незримыми линиями синтаксической связи соединена со смысловым

верхом и низом, с порождающим ее началом, с направляющим ее верховным принципом, с материальностью земного мира и, наконец, со всем тем иным, что эта вещь означает в своем бытии самой собою, — со всем этим прежде всего, но не с другими вещами, которые рядом, пообою от них. Именно поэтому вещи на картине толкуются, мешают друг другу (как это воспринимал Фридрих) — они толклись бы, и мешали бы, если бы не организующая деятельность komponующего художника, который разводит бытийные места, сводя их в пространство, который составляет и расставляет вещи по «своим» местам. Однако на взгляд новой эпохи, наступающей на рубеже XVIII—XIX веков, они все же всегда чрезмерно громоздятся, неестественно скапливаются. Пространство не было готово, как пустое, для своего заполнения, а получалось из сложения вещей с их духовной и материальной энергией, с их внутренними, невидимыми наружно синтаксическими линиями связи, с их упорством и с их стремлением значить, даже тяготея к тому, чтобы обращаться — каждой — в свой микрокосм, — из сложения вещей-пространств, вещей-мест, вещей с их бытийными местами. Историю перспективы, которая придает упорядоченность вещам в пространстве изображения, нельзя рассматривать в отрыве от этих смысловых обстоятельств вещи, от этой пронизывающей их вертикальности, от этой разъятости вещей в их смысловом со-существовании, от этого сопротивления вещей их связыванию, от насильственности и натужности их взаимосоединения, как это стало выглядеть в глазах людей, которые открыли для себя «естественность» (в кавычках) пространства. А в такой новооткрывшейся естественности вещам как раз очень удобно устраиваться в своей взаимосвязи. Идея организма, органического, выношенная в XVIII веке, или обретенная тут заново, пришла очень кстати — ранно как и представление о внутренней форме, согласно которому вещи растут изнутри, осуществляя заложенный в них замысел, совпадающий с их сущностью. Мир — синтаксис живых форм (которые и внутри себя несут логику своего органического совместного возрастания). Горизонтальные связи стали преобладать над смысловой вертикалью, завоевана ньютоновская равномерность пространства, но зато утрачена или утрачивается *трехмерность смысла*. Вещи, связывающиеся в органическое целое в заданном пространстве, в таком мире, жизненно-художественном, в котором связь, синтаксис, перестает быть проблемой, потому что он задан и наглядно показан, — эти вещи претендуют на то, чтобы нести смысл в себе и реализовать смысл своей совокупностью. Чувство, настроение, общая психологическая атмосфера картины — свойства, которые выносит на себе — в явь, в зримость — ее органическая цельность; зато отдельные вещи легко утрачивают в этой органической зримости свой смысл. Сначала — такой, который начинает выглядеть как нечто специальное, слишком особое, какой-то смысл ученый, аллегорический, эмблематический, потом общий — свою осмысленность; лишённые бытийного места, оторванные от корней своей вертикали, вещи

начинают погрязать в вещественности как своей стихии. В реализме XIX века, когда он вызревает, получается так, что вещь — это все и что вещь — это ничто, потому что, с одной стороны, вещь прекрасно и до конца осознана в своей вещественности и предметности — нет ведь ничего или почти ничего в самой вещи, что выводило бы за ее пределы тенью какого бы то ни было духовного значения, вещь осознана как вещь и осознана в своей органичности, но, с другой стороны, органичность целого тяготеет над ней, перерастая через границы вещи, сливая все воедино. Это противоречивое обстоятельство — не только причина того, что последовательный реализм середины XIX века — явление в истории искусства равно существенное, крайне существенное и столь же чрезвычайно краткосрочное, но и причина того, что он несет зерна своей гибели в самом себе — и вынужден считаться с депоэтизацией художественного мира как своим итогом. Вещам, взятым как именно вещи, — не во что превращаться и некуда, потому что у каждой из них уже отнято направление «вверх», ко все большей духовности ее смысла, а духовный смысл изображенных вещей взят в своей совокупности, в сумме, но притом так, что все вещественное, материальное и видимое резко разграничено с духовным, идейным и как таковое невидимым и это «невидимое» вынесено в пространство переживания «между» изображением и зрителем. Гёте и Фридрих уже в первые десятилетия XIX века вполне отдают себе отчет в этой утрате поэтичности — наперед, еще до той победы реализма, которая была одержана на подготовленной заранее почве. Своеобразная поэтичность Фридриха с его вовсе не сторонними всей этой ситуации глубокими меланхолическими настроениями увядания — результат совмещения и диссонанса художественных принципов разных эпох, встретившихся на поворотном этапе истории, следствие своего рода духовного отставания этого художника от освоенного им пространства. Пространство впитывает в свою вещественность вещи, оскудевает предметами, которые свою силу должны отдавать общему — настроению, эмоционально-психологическому воздействию; зато редкие еще остающиеся вещи стоят тут как восклицательные знаки смысла, как романтические иероглифы, готовые переводить изображение в письмо и членораздельную речь.

Теперь надо сказать о том, что выше названо трехмерностью смысла. А. Г. Раппопорт, поднимая весьма важную тему, пишет о «межпредметном пространстве»<sup>2</sup>. Такое межпредметное пространство — это, вообще говоря, частный случай пространственных отношений между предметом, или вещью, и тем, что на картине не есть предмет, вещь, и, далее, между вещным и невещным, то есть вещью и вещественностью, и между видимым и невидимым, — все это в разные эпохи соотносится по-разному. Если говорить только о внешнем и внутреннем вещи, то таких отношений — три: это отношение между вещью и тем, что за ней, между вещью и тем, что в ней, между вещью и тем, что, в духовном

смысле, над ней. Аллегорический смысл вещи существует «над ней», как снятая ее вещность, как извлеченный из нее смысл, перешедший в понятие. Материальное и духовное, видимое и то, что недоступно видению, здесь все время — в непрестанном обмене. И этот обмен, пожалуй, всецело подчиняет себе смысл того, что между вещами, или предметами. Живопись на пути к барокко и в эпоху барокко, к тому же, и все невидимое нередко стремится выявить зрительно, как бы дублируя заключенные в вещах смысловые указания. Если же то, что за вещами, выступает как порождающее их начало, как принцип их творения, то вещь может быть просто проводником этого порождающего ее смысла, а это «просто» — просто быть проводником смысла — и значит тогда быть всем, означает предельную универсальность смысла, предельную его существенность, и тогда вещь вполне может быть лишена в изображении своей (ей присущей) глубины, своей, именно своей объемности, — она ведь проводник того иного, что выше и первичнее ее и что одновременно стоит за ней, держит ее на себе и определяет ее суть. Тогда такая вещь может быть предельно сжата, уплотнена, сплюснута, обращена в поверхность своей глубины, в пленку, пропускающую сквозь себя идущую изнутри силу, — вещь может быть предельно сжата, потому что здесь происходит обмен между вещностью вещи и ее духовным бытием и телом, — может быть, вернее сказать, между вещью, обладающей своим бытийным местом, укорененной в том, что «главнее» ее, что в ней как суть и что за ней, и реальными пространственными отношениями, реальностью места вещи. Пространственные отношения изображения измерения смысла взаимозависят; вещь сжимается и разжимается, и, начиная с условной точки максимального сжатия и максимальной духовности, максимальной реализации смысловой вертикали вещи, она с течением времени достигает максимальной разжатости, когда в XIX веке окончательно обретено такое пространство, в котором каждая вещь может расположиться свободно, вольно, в соответствии со своими чисто физическими параметрами, потому что все духовное она должна отдавать в это пространство, до предела открывшись вовнутрь его и дойдя до самой грани утраты своей самостоятельности, до грани полнейшей подчиненности всеобщей, равномерной вещественности, — пронизанной, впрочем, пролившейся наружу духовностью, психологичностью, чувством, настроением, переживанием и вообще всем тем, что было дорого в живописи людям прошлого столетия, постепенно отходящего от нас в археологическую даль. Не приходится повторять то, что всякое настоящее искусство не просто возводится на данном ему времени, эпохой, но оно преодолевает ту западню и то болото, которое ему уготовило время: большое искусство XIX столетия — это, разумеется, высокодуховное преодоление бездуховности своей поры, такое преодоление, которое полными горстями черпает из этой бездуховности и ее отрицает, обращая в противоположность — но в противоположность, какая только и может быть здесь, на этом шатком основа-

нии массовой бездуховности и более чем эмоциональной бездушности: это, скажем, не духовность искусства XIII или XIV веков, и совсем не то, принципиально не то соотношение вещественного и духовного, видимого и незримого. Итак, тут, в середине XIX века, вещи на какой-то исторический миг успокаиваются в себе — они по всем направлениям располагаются привольно и ненатужно, доходят до почти полного безразличия к себе самим, к своей самостоятельной сути; вещи без бытийного места, они чувствуют себя в пространстве вольготно, им не трудно покоиться и не трудно двигаться; «за» ними — абстрактная пустота пространства. Швабские поэты середины XIX века (которых было принято укорять за провинциальную затхлость и недалекость) были влюблены в вещи, в их уютный и печальный покой, но Юстинусу Кернеру, замечтавшемуся романтическому поэту и мыслителю из швабской глубинки, точно так же возможно было вообразить себе в середине века, в каком-то припадке поэтического ужаса перед будущим, самолет и межпланетные путешествия, когда караваны с товарами мчатся, словно молнии, мимо Солнца, как Тёрнеру возможно было вообразить себе паровоз-чудовище, несущийся с несусветной скоростью. Еще раньше — «Скачки в Эпсоме» Теодора Жерико. Всякий раз такое исключительное движение характеризуется тем, что весь мир вокруг оно приводит в какое-то стихийное бушевание, так что граница между движущимся и всем окружающим начинает чуть стираться. Вещам в «натуральном» пространстве легко покоиться и легко двигаться, но можно сказать, что от этой легкости вещи начинают злоупотреблять своей способностью перемещаться, и их движение несет тогда в себе отрицание движения как движения именно отдельной вещи, а вместе с этим — очень задолго наперед — и отрицание всего этого «натурального» пространства как пространства таких соуравновешенных в своей свободе вещей, и тогда «воронка» стихии, перемалывающей в себе отдельность вещей в вихрь материального пространства, начинает засасывать в себя всякую вещь. Но это уже перспективы будущего — слома этого самого, обретенного на время пространства естественности.

Что дает все это для натюрморта? Некоторый прок от сказанного, кажется, есть. Прежде всего вещи в искусстве — это в разные художественные эпохи — разные по сути вещи, разные по своему осмыслению и зримому выявлению, и хотя от зерен, которые пытаются склевать птицы, и до вещей в фотографическом реализме недавнего прошлого в искусстве постоянно жив импульс буквального копирования вещей, внутренний смысл вещи и вещиности оказывается совершенно различным, искусство же показывает нам — зримо являет — лишь самую верхушку сложнейших процессов, происходящих с вещью, с ее осознанием. Вещь, носящая с собой свое бытийное место, коренящаяся в высшем и смыслопорождающем и смыслопроводящем бытии, — это вовсе не та вещь, что, оторвавшись от всяких духовных корней, просто располагается в про-

странстве, лишенная внутренней энергии, так сказать, своей личности. Хотя и та, и другая могут доводиться иногда до буквальной скопированности, до иллюзорности. Эти внутренние процессы нужно иметь в виду, чтобы отдавать себе ясный отчет в том, что совершается в искусстве, в его истории. И тут, конечно, всегда опасны типологические упрощения, противопоставления. Наши противопоставления — типа сжатое/разжатое, материальное/духовное, внешнее/внутреннее — это тоже типология; два состояния искусства, о чем речь шла выше, — тоже абстракция. Однако типологические упрощения опасны тогда, когда они ставятся у нас перед глазами и когда нам предлагают смотреть на реальность искусства через такие очки: тогда искусство, его сущность и его конкретность выворачивается наизнанку и то, что глубоко скрыто в основе вещей, то поднимается со дна и объявляется главным в искусстве — главным даже для самого видения, первым делом схватывающего поверхность изображения. Это неверно. Однако помнить об этой основе вещей, о том осмыслении, которым они освещены изнутри, со стороны невидимого, весьма необходимо, — нужно иногда спускаться на дно, где зарождается осмысление вещей, чтобы не потерять суть за видимостью и понять суть видимого в искусстве. А тогда упрощения перестают быть только упрощениями, а оказываются принципами, которые руководят строем искусства на всю его глубину, причем принципами движущимися — текущими, изменчивыми, а иногда резко ломающимися. Если это так, то, исходя из сказанного, я осмелился бы сказать, что в натюрморте запечатлелась определенная стадия разжатия вещи — такая стадия в художественной истории вещи, когда вещь еще держится своим бытийным местом, получает энергию от своего «нутра», но уже близка к тому, чтобы расположиться в абстрактном, равномерном пространстве, передав ему всю свою духовность. Вещь еще не оторвалась от своих смысловых корней, но и не стала еще совсем свободной вещью, и в ее оцепенении — след ее крепостной зависимости от места. Вещь в натюрморте еще сводима к своему бытийному месту. Отождествляемая с ним, а потому избегающая движения, она упокоена в своем футляре-месте. Потому никакой случайный набор предметов не кажется здесь случайным — торжественное собрание полномочных представителей своего бытия. Но одновременно, расположенные в невидимой вертикали смысла, они — не они сами, а путь к иному, аллегорическому смыслу, который может быть присущ им по отдельности и в совокупности. Связи вещи с пространством за ней, с невидимым, с внутренним самой вещи уже ослабевают, становятся уже — в перспективе — несущественными, а связи с вещами рядом возрастают до известного равновесия между вещью и целым, между вещью и общей вещественностью изображения; возрастает предметность вещи — ее противопоставленность наблюдающему глазу. Но все это еще в равновесии. Вещи расположены, расставлены — прочно; лежат ли они как попало или аккуратно разложены, они — каждая сама по себе, собрание

вещей-личностей, всякая представляет себя и свое, все равно, предназначены ли они друг для друга, для одного какого-то дела, или собрались случайно. Из всех вещей каждая — сама по себе. Сила, сводящая их вместе, — внешняя по отношению к каждой отдельной вещи. Момент равновесия — в том, что все вещи в натюрморте не слишком еще вещи и не слишком самостоятельны. Но уже достаточно вещи и достаточно самостоятельны. В реализме середины XIX века именно такое равновесие нарушается — сразу в две стороны: вещи слишком самостоятельны и они слишком вещи, они как бы познали себя в своей вещественности, — следствием этого оказывается их полнейшая индивидуализированность и совершенно общая для всех вещественность. Одно борется с другим. Адольф Менцель — величайший мастер точной реальной линии, какой и должен был родиться в эпоху, которая завзято следует натуральной и естественной реальности — именно так понимаемой. Такое мастерство, безусловно, ко времени, но оно же и запоздало. Вещи перезрели. Его шуба, брошенная на диван, — это вот *эта* вещь, и только, это *его* шуба, которую он носит, она же и вещь вообще. Материальная равномерность (или безразличность) в равномерном пространстве. Шуба разлеглась, развалилась, как и положено тут вещам. Внутренне ничто не призывает ее к порядку и дисциплине. Для подобных вещей, расходящихся в противоположности всецело индивидуального и всецело общего, всякое соседство других вещей безразлично и противопоставлено, как повтор. Ставить вещи иначе, чем стоят они в самой жизни, неестественно, — это было бы попыткой учинить искусственный порядок там, где уже есть порядок естественный, органический, и это воспринималось бы как художественная ретроградность. Житейский сюжет таким вещам показан, потому что их оправдывает, — выход в «органику» жизненного, в шум жизни, между тем как молчаливое собрание вещей — которые все молча говорят, пользуясь «парресией», — им противопоставлено. Расхождение слишком индивидуального и слишком общего — безусловно ценное творческое противоречие такой живописи; она сильна тем, что ей предстоит, и очень скоро, перейти в иное состояние, — любовно написанные вещи Менцеля, будь то шуба, будь то XVIII век, каким сам себя этот век не знал и не мог знать во всей недоступной его постижению реальности, вместе этнографически точной и музейно отложившейся, — все это выражает назревший кризис, требующий своего разрешения и терпеливо его ждущий. Но и все творческое искусство середины XIX века — таково, оно живет своим противоречием, ожиданием своего отрицания и от этого приобретает свою собственную ценность. Ведь и в нем есть свое равновесие — равновесие разбежавшихся концов: полной индивидуализации и полной же всеобщности, то есть целой стихии вещественного, равномерного, «натурального». И этому равновесию суждено быть нарушенным, а тогда вещи предстоит возродиться во второй раз, но уже в совсем иных отношениях с окружением. Это и начало совершаться уже



в конце XIX века. Тут и натюрморт возрождается заново, и прямые заимствования из искусства прошлого, стилизации, этому способствуют. Но возможны они стали лишь потому, что собирать и составлять вместе разные вещи стало вновь осмысленным делом, а искусству композиции уже не надо прятаться за природой. Конечно же, духовный смысл нововозродившегося натюрморта — далеко не тот, что у прежнего, классического натюрморта — возникшего на сходе многовековых, долговечных тенденций искусства.

### Примечания

<sup>1</sup> Бородай Т. Ю. Семантика слова *хора* у Платона // Вопросы классической филологии. 1984. VIII. С. 70—71.

<sup>2</sup> Раппопорт А. Г. Межпредметное пространство // Советское искусствознание '82. 1984. Вып. 2. С. 274—296.

# СТИЛЬ И ИНТОНАЦИЯ В НЕМЕЦКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ

## I

Задача настоящей статьи — не анализ разных конкретных стилей немецкой романтической лирики в их особенностях, но лишь первоначальная попытка подойти к такому анализу и подготовить для него почву. Сказанное сейчас может показаться странным, — быть может, даже заявлением необдуманно-заносчивым: разве неизвестно, что такое романтическая лирика, и разве не существует множество превосходных интерпретаций романтической лирики, среди которых можно выделить подлинно классические в своем роде — начиная с Коммереля, Штайгера, Августа Лангена или русского германиста В. М. Жирмунского?

Однако недаром один немецкий искусствоведа сказал несколько лет тому назад — о своей науке, что она развивается в наши дни со скоростью нескольких проблем в год, то есть со скоростью нескольких проблем, которые встают перед наукой как неразрешенные и настоятельно требующие своего разрешения. Как никогда в гуманитарных науках обострилось чувство полноты, чувство, нацелившееся на некую тотальность знания, естественно недоступного человеку, но тем не менее настоятельно требующего адекватного постижения исторической логики, в которой развивается материал науки, и притом логики, взятой в ее конкретной фактической дифференцированности, в ее реальном богатстве (в противовес былым духовно-историческим концепциям развития, смело и сознательно отличающимся от этого реального богатства материала, — см. Г. А. Корффа). Куда ни посмотреть в истории немецкой литературы, — всюду заметны лакуны, которых не было еще во вчерашний день науки, словно полыньи во льду, и появляется все больше областей, где ни существующее материальное знание, ни наличный уровень обобщений никого уже не удовлетворяют. Сегодня у нас слишком мало устоявшегося, общепризнанного и слишком много пришедших в движение, не приведенных в единую систему знаний. Материал по своей обширности при этом противится обобщениям. В таком состоянии предмета «история немецкой литературы» — его большая на сегодняшний день слабость и большая сила. Слабость очевидна — она в огромной разъединенности, несобранности всякого знания, в методологическом плюрализме, который не есть плод злой воли, но естественный результат развития предмета — его разветвления, его расхождения во множестве литературоведческих школ и направлений. Сила, быть может, не столь очевидна, — она состоит в том, что все наше знание истории литературы разных эпох как бы ожило, утратило замкнутость, приобрело объемность и многогран-

ность (так что мы можем смотреть на развитие литературы с разных точек зрения), — главное, стало *динамичным*. Это наше знание, отражающее уровень современной науки, только естественно противится любому этикетированию, разложению по полочкам, насильственному выпрямлению. Глубокое заблуждение видеть в этом лишь методологический кризис, своего рода несостоятельность. Если это и кризис, то кризис в высшей степени плодотворный и — своевременный.

Ситуация всякого исследователя в такой период развития науки весьма затруднена. Но она же и «реалистичнее». В большинстве обобщающих трудов по истории немецкой литературы 1920—1930-х годов нельзя не заметить известного превышения «идеи» над «материалом», — не нужно даже брать для примера такие крайние образцы тенденции, как труд Г. А. Корфа с его безусловно ценными сторонами. Современный исследователь — в ином положении. У него «материал» невольно берет верх над «идеей», я бы даже сказал — должен брать верх над идеей. Фундаментальный труд Фридриха Зенгле об эпохе бидермейера — труд эпохального значения в истории германистики — содержит в себе не меньше обобщений, генеральных идей, чем любое сочинение духовно-исторической школы, однако его автор должен на наших глазах бороться с материалом и преодолевать его сопротивление, он не имеет права давать нам только «чистый» научный итог исследования и обязан вводить нас в мастерскую своей работы — через его работу с материалом мы учимся постигать и сам материал. Можно видеть, что учитель Зенгле, Пауль Клухон, чьи заслуги в германистике общеизвестны, находился в свое время в куда более удобном положении, когда изучал историю немецкого романтизма. Материал был широк, но он еще не расплывался и не был необозримым. Необозримым он становится только теперь, когда он открывается как целостность, как тотальность — как такая полнота, которая требует сохранения и воспроизведения всех своих нюансов и которая не позволяет «безнаказанно», до поры до времени, жертвовать каким-то материалом. Однако *так* понятый, материал решительно сопротивляется и любым попыткам изучать его в духе старого позитивизма, осевшего на полках библиотеки кипами неудобоваримых диссертаций, с которыми сталкивался всякий и с которых, ради вылавливания крупниц дельного знания, стряхивает пыль каждое новое поколение германистов. Ф. Зенгле — не позитивист в этом старом смысле, но это исследователь, давно уже остро чувствовавший веление времени и отразивший его в замысле, который и не пытался осуществить кто-либо кроме него. Обширности *позитивных* фактов, с которыми имеет дело исследователь, стремящийся достичь хотя бы относительной полноты в том, что почти, как материал литературы, неисчерпаемо, — этой обширности разнообразных фактов литературной истории принадлежит, в нее необходимо проникает то, что не имеет ничего общего с позитивизмом, — проблематичность (*Fragwürdigkeit*) самых основных, изначальных поня-

тий теории и истории литературы, начиная с понятий «литературы» и «поэзии». Можно было бы, по аналогии с «основаниями математики», говорить об «основаниях литературоведения». Именно эти самые основания и находятся в критическом состоянии в современном литературоведении, и именно этот кризис своеобразно преломился и в современной истории немецкой литературы, в современном состоянии этой научной дисциплины. Однако такой кризис следовало бы рассматривать как безусловно положительное явление! В нем — возможная основа для тех будущих переосмыслений прошлого литературы, которые сейчас мы еще никак не способны предугадать и обозреть в целом. Разумеется, кризис порождает возможность разного рода заблуждений, порождает непродуктивные методы, соблазняет ложными ходами мысли. Без всего этого никогда не обходилась история науки. Существует и возможность (всегда очень близкая и удобная) позитивистского изучения истории литературы, — возможность, которая словно нарочно создается обширностью расходящихся фактов. Вполне актуальна и возможность возрождения духовно-исторических методов. Но такова логика развития самой науки, которая добывает истинное, проходя через всякого рода крайности. Всякие крайности суть *вторичные*, скорее, поверхностные кризисные явления, через которые и через голову которых пробивает себе путь истинное, обогащающееся знание. Вторичное и более поверхностное отражает более глубокое — кризисность оснований дисциплины, кризисность плодотворную, в которой залог живого развития науки.

Не будет преувеличением сказать, что в *движение* в современной науке пришли и такие понятия, как «романтизм», «барокко», «реализм» и пр. Это — исторические понятия, и они пришли в движение в двойном отношении: в том, 1) что есть явление в его сущности, и в том, 2) каковы его временные границы. Конечно, и раньше, тридцать, сорок и пятьдесят лет тому назад, существовали значительнейшие *методологические* расхождения в вопросе о том, как определять сущность подобных явлений, и существовали разные *мнения* об исторических границах их существования. Однако все эти расхождения и мнения затрагивали предмет лишь на известную глубину, — о методах и методологии можно и нужно было спорить, мнения можно и нужно было оспаривать и опровергать. Сегодняшнее состояние науки — принципиально иное. Я думаю, что всякий исследователь должен сейчас остро чувствовать две вещи. Первое — то, что в истории литературы дело совсем не в мнениях. Мнения можно обосновывать и опровергать, их можно высказывать с нотой сомнений, а можно, как то нередко было в прошлом, высказывать безапелляционно. В этом последнем случае исследователь дерзко ставил свое мнение на место самой истины. В ином случае он только колебался, поступить ли точно так, и это было безусловно честнее и осмотрительнее. Но ведь подобно тому как в истории литературы исследователи не могут обходиться без выражения (на каждом шагу) своих мнений по

тому или иному вопросу, эти мнения как мнения (даже если это «закключения специалиста», эксперта) значимы не сами по себе; как мнения они даже в некотором отношении совершенно лишены цены и весомы только как *голос самого исторического материала*. Вот одна очевидная задача нашей современной науки — дать голос самому материалу. Иными словами, устроить свое исследование так, чтобы заключенная в самом материале, в его сложнейшей *логичности* (Logos-gemässheit) истина пробивала себе дорогу через любые мнения самого же исследователя, через неотъемлемый от всякого человека субъективизм. Если же нужно назвать исследование, которое в наши дни решает такую головоломную и парадоксальную задачу, насколько это в силах человеческих, то я буду вынужден вновь назвать «Эпоху бидермейера» Ф. Зенгле.

Исследование крайне поучительное: его устрашающая многих широта была моментом совершенно необходимым для того, чтобы реальность историко-литературного материала вышла наружу, как в хорошем реалистическом романе прошлого века выходила наружу и соответственно схватывалась и ощущалась читателем «сама» действительность, жизнь (*через* ярко выраженную индивидуальность писателя — благодаря ей и несмотря на нее). Конечно: *all unser Wissen ist Stückwerk ...* И подобно тому, как хороший реалистический роман не рассчитывался на бездумного читателя, который воспримет его содержание как стеклянное зеркало-образ, так и книга Зенгле не рассчитана на то, что читатель воспримет его по букве и будет сдавать на экзамене по параграфам. В этом смысле Зенгле создал нечто большее, чем труд Зенгле: выявил историко-литературный материал эпохи так, что сквозь это выявление просматривается его полнота и реальная противоречивость — невзирая на весь *Stückwerk* наших знаний.

Итак, вот одна актуальная для литературоведения задача — задача дать материал эпохи в его настоящем движении, а это значит и дать ему самому голос и не забежать вперед него в своих обобщениях. Субъективность исследователя этим нимало не устраняется и, скорее, нужна для того, чтобы богатство материала не разливалось «безразличным» (*gleichgültig*) океаном несвязных фактов. Но, если можно так сказать, необходимо довести материал до такого состояния, чтобы всякое мнение и выступало именно *только* как мнение, как момент собственно преходящий и подлежащий снятию в самой истине.

Но есть и *другое*, что должен чувствовать исследователь. *Чувствовать* употреблено здесь потому, что исследователь ловит в своем *Stückwerk*, пытаясь уловить все же — целое! Итак, это другое заключается в том, что, как только материал истории литературы пришел в движение и заговорил «сам» в одном месте, так этот его голос должен быть закономерно сопряжен с голосами всего иного материала истории литературы. Задача, пожалуй, — гегелевская. Вещь определяется в своем смысле, соопределяясь со всеми прочими вещами в исторической тотальности мира.

Так, пришедшее в движение *одно* место в океане историко-литературного знания должно немедленно вызвать бурю во всем океане. Что такое романтизм, можно определить только, со-определяя его со всеми однотипными понятиями истории литературы, — вернее, со-определяя его со всеми прочими смыслами, рисующимися для нас на *целой* картине логики историко-литературного развития. И даже определение *сущности* романтизма дает нам в итоге (если бы оно было достигнуто!) не нечто феноменологически постоянное, но нечто принципиально-движущееся, не способное остановиться. Хотя бы потому, что всякое обогащение знания совсем в ином «месте» литературной истории косвенно скажется на нашем понимании сущности и романтизма, в частности. И вот неслучайное отличие подлинно-фундаментальных литературоведческих трудов нашего времени от обобщающих работ 20—30-х годов: прежние обобщали и — хотя бы относительно — *завершали* знание, подводя итоги достигнутого; теперешние — подводя итоги достигнутого — лишь *начинают*, открывая путь к материалу. Обобщающих трудов в наши дни создается мало, мы переживаем это как настоящий недостаток и неудобство в работе, — между тем мы должны сознавать, что таких трудов создается мало не из-за отсутствия «воли» к обобщениям, не по вине мыслительной лени, плюрализма мнений и методологической несостоятельности, а потому, что изменилась и усложнилась задача, стоящая перед обобщающим трудом, и, в целом, изменилось, обогатилось и усложнилось историко-литературное сознание нашей эпохи. Исследователь, даже занятый самым частным историко-литературным вопросом, не должен был бы ощущать себя как-то иначе, нежели существующим в целом живом и беспокойном океане историко-литературного и историко-культурного движения. Все частное — лишь момент логики целого, логики *всего*. Если же исследователь не ощущает такой связи своего частного с целым и всем, то это значит только, что его скудный урожай снимут за него другие. Если же кто-либо считает подобные задачи и сопряжения смыслов малопрактичными в повседневной жизни литературоведческой дисциплины, то он должен помнить, что иначе суть дела и смысл вообще не появляются на свет.

То, как будет определять наука «романтизм», будет зависеть от того, как будут определены «барокко», «реализм», «бидермейер» и иные подобные исторические понятия. Речь идет не о формально-логических определениях, ценность которых в литературоведении более, чем относительна. Речь идет о сущностном со-определении смыслов, подразумевающих также реальное раскрытие всей широты материала, попадающего под пресс подобных понятий. Суть понятий — в указании на реальность явлений в их логическом смысле; это в литературоведении — двери, ведущие к смыслу. Понятия такого типа, как «романтизм», одновременно условны и безусловны. Их условность — в их вспомогательном характере. Их безусловность — в том, как *органично* возникали они

в самой жизни. У них живые корни — за «романтизмом» как современным историко-литературным понятием стоят борьба и переход разнообразных смыслов, совершавшиеся в Германии на рубеже XVIII—XIX веков. Если история этого своеобразного и внутренне-богатого процесса уже достаточно подробно исследована — в старой работе Ульмана-Готтхарда, в новой — Р. Иммервара и в других, — то в своих парадоксальных переосмыслениях, в своем внутреннем напряжении, отражавшем борьбу и взаимодействие реальных энергий истории, такой процесс изучен еще недостаточно — процесс, который привел к выработке конкретно-исторического понятия «романтизм» из хаотической неопределенности «романтического» и из симбиоза «романного» и «романского» в школе Фридриха Шлегеля. Парадоксальное происхождение «романтизма» из недр осмысляющей себя жизни (процесс далеко не просто литературный!) на рубеже XVIII—XIX веков не безразлично для позднейших судеб «романтизма» в самой литературной теории и истории, — живой субстрат понятия, о чем, вероятно, недостаточно рефлектирует современная теория литературы.

Вся дальнейшая судьба понятия в руках литературоведов точно так же не безразлична для постижения самой романтической литературы. И история немецкой литературы, так, как эта дисциплина существует в наши дни, всецело включает и сохраняет в себе свою историю: *сама* история литературы как целое, как «тотальность» и свой особый «космос», со-определена с «историей литературы» как дисциплины и в такой сопряженности обретает свой смысл и идет к своей истине. «История литературы», дисциплина, развивается, как мы знаем, циклично — интерес к определенным именам, явлениям, эпохам не бывает постоянным, а пульсирует. Само постижение историко-литературных смыслов пульсирует, и это, очевидно, принадлежит к самому существу их постижения. Изучение романтизма проходило волнообразно. Такие же волны можно констатировать в изучении барокко. Этот последний термин, возникший гораздо позднее «романтизма», и тоже своими парадоксальными путями, откристаллизовав в себе жизненные смыслы, взаимосвязан в своей судьбе с «романтизмом». Двадцатый век пережил две волны литературоведческого исследования барокко (в Германии), — вторая волна, мощнее и, видимо, плодотворнее первой, идет теперь явно на спад. Эта вторая волна, пришедшаяся на конец 50-х — начало 70-х годов, в значительной степени исключала и отменяла интерес к романтизму. Вскормленная антиромантическими комплексами послевоенного времени (конкретно-историческое понимание «романтизма», как видно, зависит от некоторого общего толкования романтизма, что уже вторично возвращает литературоведческое понятие в гущу жизненного), волна изучения барокко привела к широкой экспансии барокко на все соприлежащие области истории литературы (в СССР такая тенденция общеевропейского литературоведения, не только немецкого, была представлена А. А. Море-

зовым<sup>1)</sup>. Это, естественно, в свою очередь повело к размыванию понятия «барокко», с одной стороны, и, с другой, к осознанию крайне важных обстоятельств, — главное, к осознанию *риторической* природы всего литературного, в самом широком смысле слова, творчества вплоть до самого рубежа XVIII—XIX веков. Так, через изучение барокко (см. работы В. Барнера, Л. Фишера, Х.-И. Дика и мн. др.) было постепенно понято нечто гораздо более общее и широкое, нежели природа самой немецкой литературы XVII века, — германистика была оплодотворена в таком подходе фундаментальными трудами немецких романистов, прежде всего Эрнста Роберта Курциуса, предвосхитивших ее выводы широкими горизонтами своей историко-литературной картины. Барокко с раскрывшейся в нем риторической основой и барокко с его эмблематическим образом мышления и представления было донесено как мощная, прежде не замеченная традиция, до самого начала XIX века, — особенная заслуга Ф. Зенгле состоит как раз в том, что он убедительно продемонстрировал медленное отживание риторической традиции в немецкой и австрийской литературах вплоть до середины прошлого столетия. Традиционная тысячелетняя риторика, разрушаемая к концу XVIII века разнообразными антириторическими силами (за которыми стояло новое постижение жизни и самой истории, кульминаровавшее в эпоху Французской революции), и ее инерция, равно как и сознательные возрождения в эпоху Реставрации, — они в современном состоянии истории немецкой литературы послужили энергиями, между которыми оказался буквально «зажат» романтизм начала XIX века. И сам отошедший на второй план науки романтизм оказался пронизанным риторическими и эмблематическими импульсами и структурами, — не только, например, творчество Жан Поля, не замечать барочную традицию в котором всегда требовало особенного усилия, но и творчество такого романтического поэта, как Йозеф фон Эйхендорф (см. весьма характерную работу о нем Александра фон Вормана). Но если, с одной стороны, барокко и его переживания теснили всю последующую историю литературы, служа неизбежным ее субстратом, — подобно тому, как эмблематические образы и риторические элементы обнаруживались в самой антириторической эстетике и «гениальной свободе» гётевского «*Wandrer's Stummlied*», согласно тонкому и справедливому анализу Артура Хенкеля (1962), — то, с другой стороны, сложный и противоречивый комплекс бидермейера, показанный Ф. Зенгле как своего рода система, одновременно универсальная и открытая, как бы вынуждал романтизм весьма быстро завершиться, подвести итоги и перейти в существенно иное, «бидермейеровское» состояние. «Бидермейеровский» комплекс, как со-отраженность и взаимосвязанность жизни, политики, культуры в эпоху Реставрации, оказалось возможным явным образом открывать и в искусстве того времени (Л. Рихтер, М. фон Швинд), и в музыке, и в эстетике и философии (например, позднеромантические системы Трокслера или Кр. Х. Вейссе,



эстетика К. Г. Каруса), и, главное, в самой литературе и поэзии — уже у Гофмана! Все это — романтизм специфический, перешедший в новую историческую стадию, переосмысленный, бидермейеровский романтизм. Подобно этому существует и бидермейеровский реализм, явно не доводимый до конца в своих реалистических устремлениях, не достигающий жизни в ее полноте, остановленный на полпути теми самыми бидермейеровскими комплексами, которые лишают романтизм его безусловной открытости, его бесконечного томления, его абсолютных исканий и принципиальной незаконченности, его чувства свободы и воли к хаосу («*verwildeter Roman*» Клеменса Брентано). Бидермейеровский *Systemglaube* упорядочивает романтический *Aberglaube*, всячески обхаживая его и его социализируя (тенденции к «неорококо» в эпоху Реставрации словно разлагают на составные части синтезированное романтизмом — чувственность и чувствительность, эротизм и бесполость, одомашнивая символы и приручая пифры романтических иероглифов). Наступление эпохи Реставрации приносит с собой конец и исконным устремлениям романтизма, — можно сказать, его универсально-историческим претензиям, которые должны были преодолеть даже и ограниченность всякой поэзии, всякого искусства, всякой, взятой сама по себе, жизни и пресуществовать их (см., например, Новалис).

В таком наступлении на романтизм с двух сторон есть нечто весьма справедливое, — коль скоро речь идет не о манипуляции терминами и понятиями, а о прослеживании реальных исторических линий, более широких, нежели (по отдельности) «барокко», или «романтизм», или «бидермейер», и претерпевающих в историческом движении свои метаморфозы. Если романтизм и стесняют с двух сторон, то тем меньше у него шансов выжить в сознании как своего рода духовно-исторической монаде, как, следовательно, чему-то абсолютному. Я бы сказал, что, несмотря на все естественное несовершенство тех или иных германистских литературоведческих трудов, в целом дисциплина истории немецкой литературы как никогда приблизилась к тому, чтобы увидеть литературу в ее живом конкретном историческом движении, в ее метаморфозе, в переплетении конкретных тенденций, — а не в цепочке отдельных и более или менее обособленных друг от друга этапов.

## II

Мне кажется, что со временем все более проявляется значение рубежа XVIII—XIX веков как поворотного этапа в истории всей вообще европейской культуры. Так это и для немецкой литературы — на это время приходится узловое момент, в который все элементы ее глубоко переосмысляются. Не *in actu oculi*, а очень постепенно (как все исторические изменения), с натугой, с большим весом инерционных сил. Я думаю,

что только теперь стало по-настоящему понятно, в какой степени всякое письменное слово до этого времени оформляется еще согласно законам риторики и в какой степени после этого времени оно освобождается от такого риторического закона<sup>3</sup>. Очевидно, риторику нужно рассматривать как понятие на трех уровнях: первый, самый мелкий и поверхностный уровень, — это риторический прием, отдельный, и система таких приемов; второй — это риторика как дисциплина (построения речи); третий — риторика как всеобъемлющий способ *существования* знания. Сейчас невозможно рассуждать о предметах такой общности и приходится обозначать простой формулой вещи, которые не всегда удерживаются и в рамках подробного изложения. Можно видеть, что риторика как дисциплина в ее исторически существовавшем понимании предопределяет свой более глубокий и более общезначимый смысл и в свою очередь сама предопределяется (в своей долговечности) определенным отношением к слову. Я бы сказал, что традиционная культура, в значительной степени обобщенная в эпоху барокко, постигает всякий жизненный смысл в слове, видит в слове единственное средоточие знания, к самой жизни способна приходить *только через* слово и именно поэтому, как нечто общезначимое и ценное в себе, культивирует слово и соответствующее ему искусство слова. Противоположное отношение намечается издавна и исподволь подрывает власть слова, — такое отношение открывает для себя непосредственность жизни, действительности и стремится *от* слова к «самой» жизни. Для него слово только инструмент исследования, а не сосуд знания. Все правила, по которым создавался такой «сосуд», вдруг оказываются ненужными, лишними, педантическими: сосуд можно и разбить, и слово проливается тогда назад в жизнь. Слово утрачивает могущество, заключавшееся в нем как единственном хранителе знания (которого помимо слова и вообще нет), но вместо этого обретает полиую свободу, «эмансипируется» (так, как будто оно только угнеталось правилом, а не правило миром), и может делаться как бесподобно тонким *инструментом* изучения наблюдаемой жизни, так и бесконечно разнообразным, виртуозно применяемым поэтическим *средством*. Прежде в слове откладывалось и впервые осуществлялось постижение жизни, теперь слово ведет к жизни и лишь вторично может обретать известную самооценность. Нетрудно понять, что такая *противоположная направленность* слова (и противоположная направленность в отношении к слову) затрагивала самые основы культуры.

Культурная метаморфоза пришлась на самый рубеж XVIII—XIX веков, — иными словами, на самую эпоху романтизма в немецкой литературе.

Если мы сказали, что во время второй волны изучения барокко в Германии интерес к романтизму отошел на второй план, а вследствие этого романтизм был как бы стеснен с двух сторон, то можно думать, что в тени оказался сам поворотный момент литературного развития. Сей-

час, когда есть признаки того, что в немецком литературоведении наступает черед первостепенного интереса к романтизму<sup>3</sup>, нужно полагать, что литературоведению предстоит изучать сложнейшую механику культурной метаморфозы, запечатленной в судьбе переосмысливаемого слова. Коротко говоря, предстоит изучать *метаморфозу слова*. Естественно, что это — часть более общей задачи, какая стоит перед историей европейской культуры в целом и безмерно превышает задачи истории немецкой литературы. Для литературоведения — здесь непочатый край работы. До сих пор, в связи с обрисованной концентрацией интереса на эпохах, исторически окружавших романтизм, невольно делался акцент на *преимущественности* тех черт литературы, где куда более значительны процессы превращения, переворота, метаморфозы. Следы этого можно находить и у Ф. Зенгле: ведь если еще в середине века в Германии сильна риторическая традиция, которая все еще живет прежней инерцией, то все же следует учитывать, что прежнее *единство* трех уровней риторики уже не могло распасться. Распалось прежде всего то *риторическое* слово, которое служило хранителем *знания* и которое для самого своего существования требовало известной органичности, неразъятости, общезначимости культуры, для чего после всех исторических бурь рубежа веков, после всех потрясений умов уже не оставалось места. Распалось единство уровней риторики — остались риторические приемы (как отдельное), риторика как доживающая свой век школьная дисциплина, впадшая в детство, и осталась возможность сознательного уподобления поэтического слова слову риторическому, эпигонский псевдоморфоз. Сфера таких вторичных литературных форм в эпоху бидермейера была весьма широкой, и Зенгле их тщательно учитывает, выявляя и социально-политическую базу охватившей целые слои литературного творчества тяги к прошлому состоянию литературы. Однако действительно в тени оказываются здесь — в полном соответствии с современным состоянием германистики — принципиально новые моменты в литературном слове, все то, что переносит центр внимания от слова к жизни, что изменяет внутреннюю динамическую направленность слова, и все то, что подавляется вторичным риторическим словом (стремящимся восстановить свою былую цельность). А то, что подавляется, и есть как раз слово, которое в эпоху романтизма если не вылетело на свободу, то во всяком случае постаралось освободиться от риторических «оков», то есть, в частности, от органически присущих былому риторическому слову функций знания и морального наставления, от риторической связи *prodesse et delectare*, от стесняющей его размежеванности стилистических уровней и т. п. Но нужно учитывать, что такое эмансипировавшееся (в принципе) слово уже немислимо было вернуть в прежнее состояние на манер того, как реставрация осуществлялась в политической жизни, — за изменением функций слова, за переосмыслением слова стояли культурные изменения самого фундаментального свойства. Более пристальное, чем прежде,

изучение романтической эпохи в истории немецкой литературы, несомненно, приведет к раскрытию разнообразных механизмов совершавшейся в литературе *метаморфозы* — к тем более основательному их раскрытию, что материал окружающих романтизм эпох сейчас изучен в основных своих тенденциях, то есть как раз в тенденциях, противоречащих самой метаморфозе и романтизму. Такие тенденции послужат в изучении романтизма тем противовесом, который всегда полезен для необманной четкости не предающегося иллюзиям зрения.

### III

От подобных общих проблем, давящих весом актуального и неразрешенного, обратимся к более частным. Эти последние отнюдь не предлагают нам столь желанной однозначности, а нагружены весом общего.

Нет ничего менее подходящего для изучения переломных моментов, чем поэзия. Она сглаживает переход. В этом отношении она подобна музыке. Можно скорее предположить в поэзии медленное накопление нового качества, постепенное его вызревание. Можно предположить, что накопление нового качества сказывается в постепенной стилистической трансформации поэзии. В сходном положении, что и литературовед, находится историк музыки, когда пытается установить временное начало романтизма. Затруднения музыковедения поучительны для нас: если допустимо устанавливать некое абсолютное начало немецкого романтизма как общекультурного, универсалистского течения, датируя его 1798 годом, выходом в свет журнала «*Athenäum*» (появление этого романтического программного журнала многозначительно совпало с выходом в свет программного журнала гётевского неоклассицизма, «*Propyläen*»), то эта, условно говоря, абсолютная дата, совершенно очевидно, не будет датой рождения романтической поэзии, лирики — или даже датой рождения поэтической прозы романтиков. Романтизм, говоря словами Фридриха Шлегеля, рождается почти внезапно — «взрыв скованного духа» (Крит. фрагм., 90 — о «*Witz*»). Вышедшие в самом конце 1796 года «*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*» Ваккенродера-Тика были прелюдией к началу немецкого романтического движения, составили явную цезуру в истории немецкого духа, — исследование Клауса Веймара с его нетривиальной для наших дней методологией очередной раз подтверждает такое значение книги Ваккенродера-Тика, в которой специфически-новое, романтическое прорвалось сквозь сеть классицистски-просветительских *Vor-Urteile* пред-рассудки<sup>4</sup>. Музыковед констатирует, что музыкальный романтизм отнюдь не родился в один год с романтизмом общекультурным, философским, эстетическим. Литературовед вслед за ним констатирует, что поэтического романтизма нет еще в год появления «*Атенеума*», что романтической поэзии нет в этом журнале

вплоть до появления его последней, шестой, книжки в 1800 году, где были опубликованы «Гимны к Ночи» Новалиса, что и рядом с этим журналом нет никакой собственно романтической поэзии, что, например, и прозаическая «Люцинда» Шлегеля («роман») — это литературное произведение, созданное романтиком, но еще совсем не романтическое произведение. В самом «Атенеуме» место поэтических созданий романтизма занято настоящим, сосредоточенным размышлением о том, какой именно должна быть поэзия (названная впоследствии романтической), размышлением о поэтическом и эстетическом пресуществлении поэзии, которая должна стать квинтэссенцией поэтического. Романтическое качество поэзии словно должно появиться на свет, как поэзия поэзии, из мысли о поэтическом. Эрих Рупрехт, доводя до завершения определенную струю в изучении романтизма немецкими исследователями, всячески подчеркивал (в книге 1947 года) рационалистические, классицистские и просветительские моменты в мировоззрении братьев Шлегелей и видел в так называемом «иенском романтизме» «последнюю вершину просветительского движения»<sup>5</sup>. Сейчас было бы не ко времени анализировать и критиковать эту старую книгу, да и речь в ней менее всего идет о поэзии и лирике. И все же заслуживает внимания один тезис Рупрехта: «... die sogenannte Frühromantik (erscheint) als letzte Aufgipfelung der im Idealismus endenden Aufklärungsbewegung... Was in Heidelberg geschieht, ist etwas ganz anderes als nur ein "Realisierungsvorgang" des ideell bereits Vorhandenen ...Es wechselt die ganze Lebensatmosphäre und eine neue Welt tritt in Erscheinung»<sup>6</sup>. \* 1

Совсем в ином отношении, чем у Рупрехта, этот тезис, пожалуй, подтверждается историей романтической поэзии. Его, этот тезис, лишь нужно несколько смягчить! Так, чтобы не получалось, будто между двумя тесно следующими друг за другом «поколениями» романтиков зияет непроходимая пропасть. И его нужно, конечно, конкретизировать. Если же не бояться чрезмерных упрощений, то можно сказать, что вслед за «теоретической» поэзией самых ранних («иенских») романтиков наступает черед поэзии о самом мире. Эта последняя уже не замкнута сама в себе, и она приобретает, очевидно, свое качество нового, обретает иной, новый, и притом *естественный*, язык выражения. А что касается «теоретической» поэзии ранних романтиков, то она представляется «словом о слове», то есть таким словом, которое в особую, кризисную, фазу своего развития, направлено само на себя и, одновременно и в связи с этим, на целую сумму романтического мировоззрения, прорывающегося наружу и бурно складывающегося именно как мировоззрение *в слове* — подчеркнуто *эстетическое* мировоззрение. Возражая Э. Рупрехту, можно было бы сказать, что в творчестве первого романтического поколения («иенских романтиков») мы наблюдаем die letzte Aufgipfelung традиции более широкой, чем «просветительское движение», — целой традиции риторического слова, которое утрачивает свою власть над миром и стремится сохранить свое значение в «отчаянной» попытке рефлексировать самого

себя. Между универсалистскими (традиционными) амбициями такого слова и его способностью быть хранителем смысла обнаруживается резкое расхождение: слово, поэтически-риторическое, морально-дидактическое и ученое, каким оно было на протяжении веков, становится при таком расхождении орудием самоанализа, то есть анализа своих традиционных функций. У Фридриха Шлегеля совершается анатомирование традиционной, ощущающей свое завершение, культуры. Фридрих фон Гарденберг, среди ранних романтиков единственный гениально одаренный поэт, стоит среди них особняком, и в его поэзии уже заявляет о себе новая судьба слова — слова по своей внутренней направленности «анти-риторического», служащего инструментом анализа действительности, жизни, открывающихся в своей непосредственности («жизнь, как она есть»).

Между возводящим себя в степень («поэзия поэзии») словом раннего романтизма и антириторическим реалистическим словом середины XIX века и находит свое место романтическая поэзия в собственном смысле. Ее историческое призвание — переход: обращение функций слова. И ее *постепенному* развитию дана роль — осуществить *перелом* (перелом «внутри» слова), переосмыслить слово. Век такой поэзии отведен заведомо краткий, потому что ее роль исчерпывается, как только писатель середины века учится пользоваться словом как инструментом анализа — и критики — реальной действительности, то есть как только он делает выводы из всеобщей тяги эпохи к реализму видения и постижения действительного мира. И век такой поэзии продлевается (как бы «искусственно!»), как только оказывается, что поэты и писатели в своем творчестве не склонны безоговорочно уступать реалистическим потребностям времени<sup>7</sup>. В XIX веке не случайно поэтическое, лирическое творчество в некоторые десятилетия решительно отходит на второй план (прежде всего в читательском сознании), а в другое время полноценному поэтическому творчеству словно поставлены все возможные внутренние препоны, и лирика создается из чувства «долга» и против воли.

Итак, роль романтической поэзии, романтической лирики — переходная. Но если само слово, как слово распадающегося единства риторически постигаемой «литературы», тяготеет к перелому, к достаточно стремительному Umschlag (перелому), то лирическая поэзия, тоже несущая на себе тяжесть исторического момента, растягивает его в плавное и сплошное движение.

Романтическая лирика скрадывает тот переход, который сама же осуществляет.

Этот переход сглажен — во временном измерении («по горизонтали») и по смыслу («по вертикали»).

Говоря о «горизонтали», пора вновь вспомнить находящегося в сходном положении музыковеда. У него есть выбор между двумя взглядами на романтизм: согласно одному музыкальный романтизм обретает себя

и становится сам собою в поставленном в 1821 году «Фрейшютце» К. М. фон Вебера, — вступает в жизнь *organo pleno*. Согласно другому романтическое качество в музыке накапливается исподволь и издавна: *Musterstücke romantischer, fast hoffmannesker Phantastik sind Carl Philipp Emanuel Bachs späte Klavierwerke («Sonaten und freie Fantasien», 1783—1787)<sup>8</sup>.*

Германисту есть в чем поправить музыковеда (чья статья о «романтизме» впервые увидела свет в «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» более десяти лет тому назад), который пишет: «Das Schrifttum erweist unwiderleglich, dass ja musikalische Romantik nicht, wie oft angegeben, erst zwischen 1810 und 1820, sondern gleichzeitig mit der literarischen Romantik ein bis zwei Jahrzehnte vor der Jahrhundertwende begonnen hat»<sup>9</sup>. \* 2

Утверждать такой взгляд значит включать в романтизм широкую полосу предромантического движения, во время которого еще не происходило решительных переломов. Это значит, в частности, совершенно выводить из круга его времени К. Ф. Э. Баха, чьи шесть тетрадей называемого Ф. Блюме сборника, с их нарочито разорванной формой, с их напряженной до предела индивидуалистичностью, все еще явно остаются в сфере музыкальной риторики и внеиндивидуального, рационально расчленяемого, не знающего перехода, внутренней жизни, аффекта. Эта музыка — отдаленные предвестия романтизма, чему так много параллелей предоставляет и литература. Нечто подобное такому включению предромантического развития в самый романтизм можно видеть и у Э. Рупрехта: у него предисловие к «Volkslieder» (1778) Гердера выступает как настоящая готовая программа романтизма<sup>10</sup>, и Гердер прямо подает руку Йозефу Гёрресу через голову иенских романтиков. Музыковед, таким образом, может выбирать между двумя крайними взглядами<sup>11</sup> на романтизм и его начало, и, как и его литературоведческий коллега, оказывается в неприменном и неизбежном *circulus hermeneuticus* (герменевтическом круге), поскольку временные границы явления определяются нашим уразумением его сущности, и наоборот. Совершающийся на рубеже XVIII—XIX веков *Umschlag* поэтического слова к самой сути культуры помогает выглянуть изнутри круга (в «самое» действительность), связывая романтическую поэзию с сущностью этого кебывалого по своей значимости процесса. Лишь вместе с самым историческим «моментом», относящимся к концу века *Aufbruch* (прорывом) *der romantischen Bewegung* появляется возможность для существования специфически-новой романтической поэзии, уже отражающей совершающийся исторический *Umbruch* (перелом). Это не означает, что такая возможность была использована немедленно.

Таков переход «по горизонтали». Что же «вертикаль»? Тут мы встречаемся с рядом парадоксов (помимо которых исторические явления едва ли вообще существуют). Резкое (*abrupt*) начало романтизма не исключает того, что собственно-романтическое в поэзии не окружено со всех сторон тем, что можно назвать «пред-романтическим» и «после-романтическим».

Первое с готовностью вливается в романтизм, громко или даже агрессивно заявивший о своей сущности. Второе незамедлительно начинает пользоваться романтическим как формой, модой, мотивом, приемом и т. д., так что романтизм, едва появившись на свет, тотчас же обречен на то, чтобы погружаться в лоно тривиального и засасываться им. Настоящие родные братья Шлегели закономерно производят на свет ложных братьев Верденов (псевдоним И. Г. Винцера и Ф. Т. Манна), издателей журнала «Аполлон», выходявшего в 1803 году в издательстве «Dienemann» в Пеннге, что прославилось выпуском в свет знаменитых «Nachtwachen». Процесс тривиализации романтизма неизбежен и необратим, и в этом процессе романтизм не может не сближаться с целой бездной «романтической» (romantisch!) продукции рубежа веков, над которой стремится подняться всякий настоящий роман и каждый настоящий романтик. Так, со стороны, в ранний романтизм пришел и к нему примкнул талантливый Людвиг Тик, поставщик берлинской позднепросветительской фабрики романов (кстати, подобно его рано умершему другу В. Х. Ваккенродеру). Так, гораздо позднее, на самом рубеже бидермейера, К. М. фон Веберу во «Фрейшютце» удалось одержать полную победу над своим тривиальным и недалеким литературным первоисточником, — претворив его изначальностью своей музыки и показав подлинные глубины романтического.

Но что оставалось романтизму — на практике литературной жизни, — как не *опускаться*, быть может, задевая даже и низины тривиального, как не расставаться с мыслительными гиперструктурами, задуманными ранним романтизмом? Едва появляясь на свет, романтическая поэзия либо отстает от самой же себя (то есть от раннеромантического универсального замысла претворить и поэзию, и жизнь), либо не достигает самой себя (если новое романтическое качество усваивается со стороны). Романтизм второго и последующих «поколений», быстро сменявших друг друга, на деле *реализует* романтическое, — это означает, что необходимо было так или иначе *примирить* романтизм с жизнью. А это могло совершаться за счет существеннейшего выхолащивания романтического содержания, за счет сглаживания всех острых мест и вытравливания универсально-исторической мечты романтизма. Таков — дурной вариант одомашнивания романтической новизны, который был как нельзя более на руку будущим бидермейеровским, подготавливавшимся в зонах тривиальной культуры, комплексам. Но примирение романтизма с жизнью могло совершаться и совсем иными путями: ведь оно, только оно, и обеспечивало возможность реальной романтической поэзии, и тут уже все зависело от одаренности поэта, который был способен сохранить импульсы романтического, то есть решить парадоксальную задачу соединения их с языком обычной, вполне «земной» поэзии. И здесь тоже не обходилось, если говорить о позднейших временах, без бидермейеровских комплексов, которые поворачивались, однако, своими



более ценными, духовными сторонами. Именно они-то, эти комплексы, и позволяли поэтам ближе к середине XIX века сохранять романтическое качество своей лирики, — тогда как смысл романтической поэзии заключался ведь исторически в том, чтобы осуществить переход от традиционного риторического к реалистически-антириторическому слову, а это (такова глубина парадокса!) не могло произойти без вымыывания романтического, а вместе с тем и поэтического изнутри лирики! Но ведь именно так депозитизировалась и деромантизировалась действительность в разных течениях живописного реализма середины XIX века, — так что и в лирике не мог не совершаться подобный же процесс опреснения, внутренней прозаизации, и только мощные ретардирующие, консервативные силы, действующие в поэзии, были способны затормаживать или останавливать его в отдельных уголках мира поэзии. Романтическая поэзия — это поле действия мощных противонаправленных энергий.

#### IV

Романтическая поэзия получает в свой удел сферу внутреннего Я.

Не следует думать, что эта сфера извечно присуща лирической поэзии. И романтическая лирика получает ее, или, вернее, завоевывает ее в весьма конкретной исторической констелляции — как «продукт» распадающейся, риторически постигаемой «литературы». Такая новая лирика, освобождающаяся от риторического правила (которое воспринимается теперь как «путы»), была превосходно охарактеризована Эмилем Штайгером в его «Grundbegriffe der Poetik» (1946). Только что феноменологический подход Штайгера, который едва ли устроит кого-либо в наши дни и который вызывал немало критических возражений, требует своей решительной *историзации*. Между тем сказанное Штайгером о лирике — если только перевести это из феноменологической вневременности в ситуацию XIX века — безусловно верно и тонко (к счастью, в гуманитарных науках никакое достижение духа не устаревает абсолютно и навсегда). Не удивительно, что Штайгер, отыскивая примеры подлинной в его понимании лирики в иные эпохи, обращался взглядом к дориторической эпохе греческой поэзии — к Сапфо. Лирика в начале XIX века тяготеет к тому, чтобы стать особым автономным языком (подобно музыке, точно так же вычлняющейся из целого риторической культуры), не просто отвлеченным литературным «родом» наряду с двумя другими. И вот здесь-то она и оказывается в поле действия противонаправленных сил. Ее сфера — Innerlichkeit, ставшая теперь ее безраздельным достоянием, стремится укрепиться в себе, отмежеваться от всего остального, замкнуться в себе; Я стремится предаваться самоанализу и самокопанию. Между тем логика развития литературы с ее тягой к реальному (как это было в XIX веке) совсем не заинтересована в таком отгоражи-

вании внутри него от реальной действительности. Поэзия печется о внутреннем Я как ценности в себе, тогда как для реалистической установки Я — тоже элемент мира, а не нечто абсолютно противостоящее внешнему. И эта логика развития вынуждает постепенно объективировать Я, смотреть на него не как на центр бытия, противостоящий всему иному, а как на органическую часть бытия. Однако если бы Я вновь оказалось до конца объективировано, романтическая лирика сразу же кончилась бы! Внутреннее было бы до конца «овнешнено» и тогда стало бы объектом весьма реалистического и научно-реалистического (как то было свойственно XIX веку), прямолинейного, неосторожного взгляда. Если этого не произошло, то благодаря тому, что в романтической поэзии, расставшейся с неподвижностью риторических «аффектов», с их объективной данностью, внутренний мир Я обнаружился в своей неповторимой индивидуальности, непрестанном движении, переходе и в своей полнейшей особой самоценности. И в картину реального мира могло теперь войти только такое Я — такое, которое нельзя до конца объективировать, предметно представить, исчерпать до дна. Романтическая лирика, которая с течением времени должна была отступать от своих первоначальных позиций, а следовательно вливать свою сферу внутреннего, Innerlichkeit, в картину целого реального мира, приносила с собой в эту картину именно это неисчерпаемое Я, бездну в самом человеке (и стало быть — в самом мире). Подлинно-лирическое, *отнюдь не* чуждое иным литературным эпохам, самым риторическим или маньеристским, достигается там от обратного, путем небывалых усилий вдохновения (тем более ценных), — теперь же, после распада целостной риторической системы, подлинно-лирическое с его сферой внутреннего оказывается прямым законным доменом лирики.

Zu suchen haben wir nichts mehr —  
Das Herz ist satt — die Welt ist leer

(«Hymnen an die Nacht», 6, 47–48) \* 3

Вот — духовный *Teigain* романтической лирики. Его надо было сначала завоевать — но и тут же оставить (как нечто «абсолютное»). «Пресытившееся» (*satt*) сердце — для него мир опустошен и обесценен. Его лирика — камерная музыка, звучание которой уводит внутрь, погружает в себя, и есть образ погруженного в себя, в этом смысле молчащего, сосредоточенного в себе<sup>12</sup>. \* 4

Мир вливается в это сердце, обретая в нем особое бытие, которое в некотором отношении не есть уже ни «внешнее», ни «внутреннее»<sup>13</sup>.

Романтика занимает «музыка вещей», — которые начинают звучать, когда вступают в сумерки внутреннего.

Сейчас следует напомнить о том, что романтическая поэзия получила в свое распоряжение отнюдь не только одну «сферу внутреннего».

На романтическую эпоху, это блестящее время в истории немецкой литературы, пришлась пора литературной разрухи — то есть пора, когда вековое монументальное здание риторической литературы лежало в развалинах и когда все, что уложено было в нем в определенном порядке, согласно правилам, стало *отдельным*, стало достоянием желающего. Именно только поэтому можно сказать, что романтическая поэзия что-то «получила» в свое распоряжение. Она получила то, что вызрело в самой поэзии, но что теперь могло «прийти к себе» и обрести себя, не будучи связанным всем целым. На всем *отдельном* лежал отсвет прошлого, и тем не менее все это сделалось отдельным и уже оторвалось от некогда *живого* здания риторической литературы. Так и сами риторические приемы, — они ведь не исчезли, но только утратили свое субстанциональное обоснование. После гибели риторической литературы вполне могла процветать и процветает до сих пор риторическая поэзия<sup>14</sup>. То же самое можно сказать о музыке стиха, о звукописи — только теперь, с наступлением новой эпохи, ею можно было увлечься как самоцелью. Подлинно-романтические лирики должны были строить поэзию как бы заново, на развалинах прошлого, они были призваны к этому, но именно эти развалины, достававшиеся каждому, были причиной того, почему романтическая поэзия тесно окружена всем неромантическим, не вполне романтическим, лжеромантическим и эпигонским, врастающим в романтизм и отпадающим от него. Если принять во внимание еще ту противонаправленную динамику, под знаком которой развивается романтизм, то станет понятно, насколько трудно вообще выделить среди всех прочих подлинные и сущностные явления романтической поэзии.

В эпоху романтизма известные черты традиционной литературы иной раз как бы усиливаются, и теперь понятно, почему: они встраиваются в новые поэтические здания, какие строят поэты. Таковы музыка и звукопись, которые напомним о временах барокко<sup>15</sup>:

Es brauset und sauset  
Das Tambourin!  
Es rasseln und prasseln  
Die Schellen darin,  
Die Becken hell flimmern  
Von tönenden Schimmern,  
Um Sing und um Sang,  
Um Kling und um Klang,  
Schweifen, die Pfeifen und greifen an's Herz  
Mit Freud' und mit Schmerz! \* 5

Но как в эпоху барокко звукопись не была чем-то внешним, пустой игрой (как думали долгое время), но всегда была средством построения особого поэтически-риторического смысла, так в эпоху романтизма звукопись вступает в совершенно *новый* союз с поэтическим смыслом. Не

столько в приведенных выше стихах, мастерских и завораживающих своей ритмикой (выпущенной из рационалистического пленения), сколько там, где поэт стремится дать возможную для него глубину. Таков один из лейтмотивов поэзии Брентано:

O Stern und Blume, Geist und Kleid,  
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit... \* 6

о котором Штайгер верно писал, что это — «Ertrag eines lyrischen Daseins» (Staiger E. Op. cit. S. 32)

Поэт отмечает музыку как возможность поэзии (см. стихотворения Брентано «Symphonien», «Phantasie» и другие), и эта музыка, отмеченная как тема, воспринятая как прием, затем усваивается глубоко и приходит в единство с поэтической мыслью. Романтическая звукопись органична, она глубже всего там, где менее всего заметна, где не ощутима как сознательная работа поэта. У Пушкина в эту же эпоху удивительно звучит строка из пролога к «Руслану и Людмиле»:

Там лес и дол видений полны

— строка, которая, как движение плавное и таинственное, в своей звуковой концентрации проявляет, собирая в себе, целый смысл пролога. У романтиков инструментовка стиха становится органическим языком внутреннего Я, — как в приведенном лейтмотиве поэзии Брентано. У Брентано звукопись обычно настойчивее, чем здесь, выступает вперед, она даже обращает на себя внимание, чтобы подчеркнуть ход смысла и интенсифицировать мысль читателя<sup>16</sup>:

Es war einmal die Liebe,  
Die himmelklare Liebe,  
Wohl in gerechtem Zorn,  
Und sprach zum blinden Triebe:  
Verzeih'! heut kriegst du Hiebe  
Ganz recht mit einem Dorn.  
Da zagst der Trieb betroffen;  
Doch kaum hat ihn getroffen  
Der Liebe Dornenstreich,  
Sind alle Knospen offen:  
Der Dorn ganz ohn' Verhoffen  
Schlug aus voll Rosen gleich... \* 7

Вместо этого стихотворения (как почти всегда у Брентано, довольно длинного) можно было выбрать и много других. Шесть строф этого стихотворения, усиливающие до огромной степени игру заданных в первой строфе звуковых тем, наложенных на нружинящий и все более четко проявляющийся ритм:

Da sang einmal der Liebe,  
Der himmelklaren Liebe  
Der Trieb dies Liebeslied:  
Dass Lieb' dem blinden Triebe  
Das Licht ins Herz einübe,  
Das ihr im Auge blüht... \* 8

эти шесть строф задают своего рода загадку. Риторические приемы стихотворения, его аллегорический смысл, его конечный дидактический замысел — все это дает основания рассматривать его в рамках прежней риторической поэзии (она и ученая, и морально-дидактическая, и риторическая по построению). Стихотворение противоречит штайгеровскому пониманию лирики. Между тем это последнее, очевидно, неверно: сам зачин стихотворения выдает то, что явится затем художественным итогом целого — стихотворение интимно, в начале и конце его стоит простота изведенного, виртуозная усложненность поэтического, как и виртуозность мысли, гасятся этой лирической простотой, душевностью внутреннего; броскость ораторского и тонкость диалектического скрадываются его энергичными, торопящими вперед ритмами. Это столь виртуозное стихотворение направлено на простоту общечеловеческого, на простоту, которая поэтически постигнута здесь в своем глубоком и в своем очевидном. Но даже и общечеловеческое излагается в этих поэтических строках так, что оно исключает общину слушающих: таким строкам внимают только в одиночестве, и они должны прозвучать в тишине внутреннего слушания, как лирика, по Штайгеру, они противятся своему чтению вслух. Они обращены к индивиду в его «внутреннем» бытии. Колокола рифм и созвучий в этом стихотворении, кажущиеся поначалу громкими, звучат как внутренняя музыка души. Они идут «от сердца к сердцу». Эта лирика — язык внутреннего. Со всей своей аллегорикой, дидактизмом и риторикой, Brentano, как получается, заходит в сферу внутреннего дальше, чем Новалис. Но прежде чем сказать о Новалисе, уместно посмотреть на то, чем окружена в литературной жизни эпохи такая брентановская романтическая лирика — которая, как этого и следовало ожидать, получена совсем *не* прямым путем, то есть в настроенности на лирическое как таковое. Нужно сказать, что романтическая лирика всегда опосредуется мыслью (здесь приходится противоречить Эмилию Штайгеру); и музыка романтической лирики тоже опосредована мыслью, которую она, музыка, может скрадывать, прятать в себе, усиливаясь от нее. Романтическая лирика синтетична — когда приводит в органическое единство (и, как в приведенном стихотворении, связывает искусным, новым узлом) чувство и мысль, музыку и смысл, звукопись и сюжет. О стихотворении Brentano можно было бы сказать так — это уничтожение аллегорической сюжетности музыкой внутреннего, душевного, такой музыкой, которая от сюжета оставляет только самую суть,

самую главную суть: религиозное здесь — не предмет обучения, дидактики, а проблема отношения человека и бога. Мысль в романтической лирике, скрадываясь, может и таять, — однако, растаивая в музыке слова, она может либо сохраняться в ней как то, о чем невозможно сказать другими словами, как то, что невозможно обработать формально-логически, либо на деле исчезать. В последнем случае на месте нового *синтеза* романтической лирики (нового поэтического здания взамен прежнего риторического, тоже сопоставившего разное) встает нечто более простое. Романтический *синэстетизм* лежит на линии окончательных романтических синтезов, — он вовлекает в поэзию всего чувственного человека, стремится захватить его действительно во всей полноте, относится со всей серьезностью к чувству — как чему-то самозначимому и абсолютному. Но задача романтической лирики — больше! Нужно подключить к чувству и к чувственному человеку еще и мысль — подключить не механически, а в органической взаимосвязи. Мысль должна стать лирической интонацией. Прочитанное стихотворение Брентано, не будучи абсолютным поэтическим достижением, решает своеобразно и парадоксально именно эту задачу. Та же поэзия, которая не способна решить ее, остается околоромантической:

Betritt den Garten, grössre Wunder schauen  
 Holdselig ernst, auf dich, o Wanderer, hin,  
 Gewalt' ge Lilien in der Luft, der Lauen,  
 Und Töne wohnen in dem Kelche drin',  
 Es singt, kaum wirst du selber der vertrauen,  
 So Baum wie Blume fesselt deinen Sinn,  
 Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede  
 Hat nach der Form und Farbe, Zung und Rede.

Was neidisch sonst der Götter Schluss getrennet,  
 Hat Göttin Phantasie allhier vereint,  
 So dass der Klang hier seine Farbe kennt,  
 Durch jedes Blatt die süsse Stimme scheint,  
 Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet.  
 Umschlungen all sind alle nur ein Freund,  
 In sel'ger Poesie so fest verbündet,  
 Dass jeder in dem Freund sich selber findet.

(Tieck. Schriften. Bd. X. 1828. S. 251) \* 9

Этот фрагмент тиковского «Принца Зербино», — несомненно, романтизм. Но только — романтизм, который продумывает, еще задолго до такого историко-литературного обозначения, сущность нарождающегося романтического. Описание фантастического «Сада Поэзии» — это программный романтизм, остающийся, однако, «теоретичным» до тех пор, пока не становится еще романтической поэзией. Хотя тиковские стихи

о звучащих цвете и форме приводятся, наверное, в каждом пособии по немецкому романтизму, мысль поэта идет традиционными путями риторического «острого ума» — который рождает в это время романтический Witz и романтическую иронию. «Звучащий цвет» создан механикой остроумия, — быть может, подсказанный Шекспиром оксюморон рационального ума, осознавшего «беспорядок» в литературном хозяйстве конца риторической эры. Романтизм — на пороге своего осуществления. Но если этот отрывок из Тика заимствован из драматического сочинения (который имеет мало общего с театральной драмой), то и в лирике Тика остается примерно тот же разрыв между чувством и мыслью, желанием и исполнением, программой и реально-достигнутым. Романтизм — как мечта о нем: то, что в глазах читателей первой половины XIX века нередко превращало Тика в главного представителя романтизма. В лирике Людвига Тика синэстетическая полнота чувства отливается в рациональную форму, и управляет ими мысль, которая не способна слиться с чувством. Лирическая интонация Тика в основе своей суха, прозаична, рациональна, и она далеко отстает от впечатления, которое поставил своей целью поэт<sup>17</sup>:

Klinge Bergquell,  
Efeuranken  
Dich umschwanken,  
Riesle durch die Klüfte schnell,  
Fliehet, flieht das Leben so fort,  
Wandelt hier, dann ist es dort,  
Hallt, zerschmilzt ein luftig Wort. VIII  
(«*Franz Sternbald Wanderungen*»,  
hrsg. von A. Anger. S. 222) \* 10

Или вот даже попытка привести в действие все богатство ритмических средств, чтобы извлечь трагические акценты (и, может быть, социально-критическую ноту) из жизненной ситуации («Сцена бала» — «Ballszene», 1812):

So taumeln wir alle  
Im Schwindel die Halle  
Des Lebens hinab,  
Kein Lieben, kein Leben,  
Kein Sein uns gegeben,  
Nur Träumen, und Grab:  
Da unten bedecken  
Wohl Blumen, und Klee  
Noch grimmere Schrecken,  
Noch wilderes Weh:  
Drum lauter, ihr Zimballen, du Paukenklang,  
Noch schreiender, gellender, Hörnergesang!

Ermutiget schwingt, dringt, springt ohne Ruh,  
 Weil Lieb' uns nicht Leben  
 Kein Herz hat gegeben,  
 Mit Jauchzen dem greulichen Abgrunde zu! — \* 11

Можно высоко ценить Тика, но нельзя не заметить, что весь аппарат ритмики и инструментовки не достигает здесь стихийной убедительности воздействия и что поэтому старинная тема мирской *vanitas* внутренне не обогащена, но лишь орнаментально украшена<sup>18</sup>. Такая поэзия романтика отстает сама от себя и едва ли когда-либо становится подлинной романтической лирикой. Развинченность риторического аппарата поэзии плодит виртуозность средств в околоромантическом пространстве лирики. Как виртуозен, например, в своих поэтических средствах модный в конце 1810-х годов поэт Эрнст Шульце (умер в 1817 году):

Walle, walle,  
 Durch die Halle  
 Eins aus Vielen, Eins für Alle,  
 Walle, schöner Zauberflor!  
 Schwimm und schwebe,  
 Wall und webe,  
 Dass die Erd in Wollust bebe,  
 Geist des Lebens, schweb' empor!

In den Zweigen  
 Wird sich's zeigen,  
 Wird zum Himmel grünend steigen,  
 Was der Zwerge Kunst vollbracht,  
 Und hernieder  
 Strebt es wieder,  
 Senkt die vielverschlungenen Glieder  
 In die alte Felsennacht.

Nimmer siegend,  
 Nie erliegend,  
 Kämpft, in jede Form sich schmiegend,  
 Stoff mit Stoff im harten Streit.  
 Wird den Müden  
 Rast heschieden,  
 Dann zerstört durch ihren Frieden  
 Sich des Lehens Einigkeit.

Grimmig halten  
 Die Gewalten  
 Sich umschlungen, und gestalten  
 Bittern Hass zu stiller Huld.  
 Kraft muss sprühen,



Segen blühen  
Aus den wilden Kampfesmühen,  
Ew'ges Heil aus ew'ger Schuld.

(«Cäcilie», IX, 53—56) \* 12

Свежее наследие романтиков, искусство Виланда, презиравшегося ранними романтиками, уроки сентиментализма — все это складывается в виртуозный язык простых слов и простых представлений:

Lieblieh wiegt des Duftes Wallen  
Aus der Rose sich hervor:  
Also steigt zu deinen Hallen,  
Holdes Bild, mein Lied empor.  
Lieblieh, wenn der Tag geschieden,  
Ist mit Thau die Ros erfüllt:  
So berührt mit leisem Frieden  
Mich dein Gruss, du holdes Bild.

(«Cäcilie», XX, 54) \* 13

Своей непосредственностью и незамысловатой душевностью, Innerlichkeit, он привлекал современного читателя, и композиторы-романтики, ища вдохновения в конгениальной поэзии, не пренебрегали такой немногословной простотой. На пороге бидермайера возникал уже — не в последний счет благодаря романтизму — общий, незатрудненный язык лирического выражения<sup>19</sup>, чуждый парадоксов и неожиданных решений.

## V

Из околоромантического пространства лирики возвратимся к собственно-лирической романтической поэзии. Она предстает перед нами не как развитие на общей основе, но в виде отдельных, индивидуальных стилистических систем, — в виде тех самых поэтических зданий, которые возводит отныне каждый поэт на разналинах былого поэтического общечития.

Творчество Фридриха фон Гарденберга (Новалиса) — это обретение романтической поэзией своего романтического содержания. Его лирика рождается не из программы: небывалая широта теоретических интересов Новалиса, отыскивающего в универсальности знания признаки всеобъемлющей системы, не мешала изначальноности его гениального поэтического творчества. При этом поэзия Новалиса предельно далека от чистой лирики — от такой, которая обнаружила свою автономию и которой остается только пользоваться правами своей обособленности. Напротив, духовные интересы Новалиса прежде всего концентрируются в его поэзии — прежде, чем в теоретическом сочинении, трактате. По-

эзия даже оказывается у него естественным языком науки, знания. В этой поэзии рефлексии о самой же поэзии уделяется много места:

In ewigen Verwandlungen begrüsst  
Uns des Gesangs geheime Macht hienieden,  
Dort segnet sie das Land als ew'ger Frieden,  
Indes sie hier als Jugend uns umfließt.

Sie ist's, die Licht in unsre Augen giesst,  
Die uns den Sinn für jede Kunst beschieden,  
Und die das Herz der Frohen und der Müden  
In trankner Andacht wunderbar genießt...

(«Heinrich von Ofterdingen», Zueignung,  
II Sonett) \* 14

Новалис никогда не верифицирует, как Людвиг Тик; его стихи открывают мысль, открывают ее для самого поэта, это — поэзия рождающегося смысла, мысли. Для того чтобы такая почти уже перегруженная мыслью поэзия становилась специфически-романтической, ее направленность должна была быть преломлена, ее «теоретичность» — предстать как язык внутреннего.

Напомним, что в противоположность поэзии риторических эпох, новая, возникавшая на развалинах риторического миропонимания поэзия предполагала, во-первых, конкретную индивидуальность воплощаемой в ней человеческой личности, Я, во-вторых, психологическую подвижность личности, Я, эмоциональную активность личности и ее незавершенность «по глубине» — в отличие от неподвижности, обобщенности и репрезентативности риторических аффектов. То, что делает и претерпевает человек, Я, в новой поэзии, может обобщаться и возводиться ко всеобщечеловеческому, однако прежде всего, и в подчеркнутом смысле, это принадлежит, как конкретно-неповторимое, именно ему, этому Я.

Вот такое Я в его взлетах и падениях, в многообразии его психологического бытия, бурно осваивает поэзия Новалиса. Поначалу — *ex negativo*. Нужно было сначала очертить круг этого Я, получить его в совсем ином поэтическом материале. И действительно, то, что было дано Новалису как поэту, — было совсем не романтически-лирическое наследие. Это было упорство религиозной мысли, не столько догматической, сколько ищущей и окружающей догмат лично окрашенным образом, нагружающей его полнотой сугубо личного отношения. Это была пиетистская религиозная мысль, стоящая на границе сектантского суетизма. Индивидуальная ее нагруженность, прошедшая в истории пиетизма через дерзкие крайности поэзии школы Цинцендорфа, пошла на пользу романтическому переосмыслению традиции, — равно как и все смелое, что уже извела поэзия пиетизма. Но даже самая истерическая

взвинченность пиетистской риторики все еще связана с общиной, с Я, которое укладывается в ее рамки, с общинным «мы». Не только в «Духовных песнях» Новалиса, но и в его «Гимнах к Ночи» нередко слышна интонация традиционной духовной песни — она только несказанно интенсифицируется, затем лично окрашивается, далее — соотносится с отдельным Я. Духовная песнь — голос общины; она — антиромантична, как и религиозная дидактика. Вновь не только в «Духовных песнях» Новалиса, но и в его «Гимнах к Ночи», перерабатывается традиционная дидактика риторической поэзии пиетистского образца. Они все еще обращены к «мы», к общине, и новалисовская тяга к ночи получает не «романтически»-неопределенное, коренящееся в «чувстве» обоснование, но обоснование догматическое, хотя и крайне смелое; поправший смертью смерть (*thanaton thanatoi patesas*), несущий вечную жизнь переосмысливается как смерть:

Im Tode ward das ewge Leben kund,  
Du bist der Tod und machst uns erst gesund. \* 15

Потому что нельзя удостоиться вечного, не умерев. Все это еще в духе позднепиетистской изощренности. Все такое традиционное, тон духовной песни, равно как и дерзкая мысль, приобретает новое качество тогда, когда этот материал воспринят творческим гением Новалиса. Именно у него соревнование с «Песней Песней» выглядит не как бессмысленно-дерзкое начинание: соединение вероучения с религиозной эротикой, развитое в разных течениях пиетизма, достигает органической цельности. Здесь и начинается *новое* — романтическая лирика Новалиса. Она возникает тогда, когда Я — одно из тех Я, которые составляют пиетистскую общину, — становится таким внутренне-насыщенным и полнокровным, что оно вырывается из общины и остается наедине со своим миром и со своим богом:

Weinen muss ich, immer weinen:  
Möcht er einmal nur erscheinen,  
Einmal nur von ferne mir  
Heilige Wehmut! ewig wahren  
Meine Schmerzen, meine Zähren;  
Gleich erstarren möcht ich hier.

Ewig seh ich ihn nur leiden,  
Ewig bittend ihn verscheiden.  
O! dass dieses Herz nicht bricht,  
Meine Augen sich nicht schliessen,  
Ganz in Tränen zu zerfliessen,  
Dieses Glück verdient ich nicht...

(«Geistliche Lieder», VII, 1—12) \* 16

Религиозное содержание переработано здесь в формы внутреннего мироощущения, оно слито с миром Я. «Духовные песни» Новалиса знают и еще большую интенсивность выражения, хотя едва ли большую степень слияния религиозного переживания и мира Я:

Ich sehe dich in tausend Bildern,  
Maria, lieblich ausgedrückt,  
Doch keins von allen kann dich schildern,  
Wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiss nur, dass der Welt Getümmel  
Seitdem mir wie ein Traum verweht,  
Und ein unnennbar süsser Himmel  
Mir ewig im Gemüte steht.

(«Geistliche Lieder», XII) \* 17

Это небывалое лирическое содержание, которое складывается у Новалиса из традиционного материала, существует у него в той интонации «внутреннего», der Innerlichkeit, которую можно назвать интонацией романтического обещания — в той мере, в которой наполнение лирического Я еще не проанализировано, не разъято. Но ведь и эта интонация, сама по себе, была до Новалиса, — здесь, сливаясь с подлинно-поэтическим содержанием, она «приходит к себе» и утверждает себя как открытие романтического в поэзии:

Wenn in bangen trüben Stunden  
Unser Herz beinah verzagt,  
Wenn von Kräften überwunden  
Angst in unserm Innern nagt:  
Wir der Treugeliebten denken,  
Wie sie Gram und Kummer drückt,  
Wolken unsern Blick beschränken,  
Die kein Hoffnungsstrahl durchhlickt:  
O! dann neigt sich Gott herüber,  
Seine Liebe kommt uns nah,  
Sehnen wir uns dann hinüber  
Steht sein Engel vor uns da,  
Bringt den Kelch des frischen Lebens,  
Lispelt Mut und Trost uns zu;  
Und wir beten nicht vergebens  
Auch für die Geliebten Ruh.

(«Geistliche Lieder», XIV) \* 18

Эта интонация новооткрывшегося мира Я звучит затем, в отголосках, у великих лириков XIX века. Это интонация, с которой человек вслушивается, в тишине, в себя, — интонация откровенной и искренней простоты, которая отвергает ложь и мудрствование. Она оплодотворена

для Новалиса старинной народной поэзией и ее барочными преломлениями. Она добивается того, что по сути дела было невозможно для риторической поэзии, которая видит и постигает мир через слово, — той простоты слова, за которой сразу же, не встречая в ней проблемы и препятствия, новоувиденный во всей свежести своей первозданности мир. Это — дерзновенная простота, поскольку она подразумевает и отменяет тысячелетнее здание риторической поэзии, — не бидермайеровская скромность, а крайняя смелость исконной поэзии:

Ich weiss nicht, was ich suchen könnte,  
Wär jenes liebe Wesen mein,  
Wenn er mich seine Freude nennte,  
Und bei mir wär, als wär ich sein.  
So Viele gehn umher und suchen  
Mit wild verzerrtem Angesicht,  
Sie heissen immer sich die Klugen,  
Und kennen diesen Schatz doch nicht ...

(«Geistliche Lieder», XI, 1—8)<sup>20</sup> \* 19

Превращением традиционного материала литературы в материал романтической поэзии Новалис открыл путь другим стилистическим системам романтической лирики. Таких выдающихся стилистических систем было немного, — каждая из них отражает какой-либо этап в той двойственной и противоречивой исторической динамике, в которую был помещен немецкий романтизм. Такие выдающиеся стилистические системы романтической лирики создали, по-видимому, Клеменс Брентано, Йозеф фон Эйхендорф, Эдуард Мёрике, — поэты, мало похожие друг на друга, иногда далекие друг от друга по своим творческим установкам, по усвоенной ими поэтической традиции. Это и не могло быть иначе, — коль скоро великие мастера не дублируют друг друга. Если рассматривать стилистическую эволюцию романтического стиля, касаясь поэтов второго и третьего планов, картина движения целого была бы наверняка более плавной и логичной. В ином случае — перед нами одинокие вершины, кульминации поэтического развития в гениальном творчестве.

Мёрике — поздний поэт среди немецких романтиков. Вся жизнь его к тому же протекала вдалеке от старых центров поэтического романтизма. Все его творчество укладывается в хронологические рамки бидермайера, и может встать вопрос, не был ли Мёрике поэтом немецкого бидермайера. Более раннее поколение романтизма представлял Эйхендорф, однако и Эйхендорф продолжил романтическую традицию в глубь XIX столетия, — находясь в ином, нежели Мёрике, значительно реалистичнее, антиромантичнее мыслявшем окружении, Эйхендорф до конца дней своих оставался твердым в своих убеждениях романтиком. Оба эти поэта — представители, в лирике, самого позднего немецкого романтизма.

ма. У обоих сохраняются — и трансформируются — заветы раннего романтизма. У обоих поэзия объективируется — если только под «объективностью» не понимать грубую метафизическую противоположность «внешнего» и «внутреннего» мира, против чего справедливо выступал Э. Штайгер. Поэзия объективируется постольку, поскольку запечатленное в ней Я не довольствуется своей «пресыщенностью» (satt) миром и пустотой реального, но обращается к ней, обнаруживая свой образ в реальном и образ реального — в себе. А также и постольку, поскольку Мёрике, отчасти вместе со своим временем, ощущает глубокую потребность в вещном воплощении красоты (так называемые Dinggedichte<sup>21</sup>). Последнее — уже на деле тенденция середины века — однако такая, которая не отказывается от романтических импульсов, но стремится свести воедино и противопоставить хаосу действительности классически-романтическую вневременную красоту — красоту как вечный свет воспоминания о прекрасном. Импульсы романтического в это позднее время, ближе к середине века, у Мёрике не тают, но в такого рода стихотворениях умиротворяются — в пластически-спокойном облике. Пластически-спокойный облик скрывает в себе тоску по идеальному, которая и сама, как таковая, может получить выражение в совершенных лирических строках:

Du bist Orplid, mein Land!  
 Das ferne leuchtet;  
 Vom Meere dampfet dein besonnter Strand  
 Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet,  
  
 Uralte Wasser steigen  
 Verjüngt um deine Hüften, Kind!  
 Vor deiner Gottheit beugen  
 Sich Könige, die deine Wärter sind. \* 20

Классически-совершенные стихи романтика! Можно ли встретить где-либо еще столь яркий, интенсивный, вещно-осозательный образ нигде (Nirgendsw) как цели бесконечной романтической, человеческой мечты? Я, мечта, индивидуальность личности, одиночество человека — все это не столько «объективировано», сколько овеществлено, — Я предпочитает выговаривать себя полностью — но *молча*, то есть молча о себе. И тем самым здесь, в невесомой конструкции этого стихотворения, сохранена камерно-музыкальная интонация романтической лирики. Интонация стихов Мёрике, которая бывает самой разнообразной, достигает в подобных кратких стихотворениях, словно обобщающих самое главное в его поэзии, вершин возможного в романтической традиции. После Мёрике она, эта интонация, уже не прозвучит.

Эйхендорф ближе к началам романтизма. Романтическое Я раскрывается у него в природу, которая действительно не бывает чем-то внешним, что можно описывать, а впечатления от чего можно переска-

зывать. Это Я уже не прорывается к себе, как у Новалиса, а извело себя как такое романтическое Я. Проблема — не в Я как таковом, а в его взаимоотношении с миром — с природой. Это Я настолько очевидно обособлено от прежнего Мы, что оно, в создании своей обособленности, не прочь вступить в общину, в *Gemeinschaft* единомышленников. Как у Мёрике — на мечту, так у Эйхендорфа видение идеальности опирается на восторг, на состояние приподнятого духа, взволнованности, — поющие студенты Эйхендорфа испытывают такое состояние, в котором словно заключена вечность восторга. Их ждет соблазн жизни, земное, разъединенность, разочарование. Привычность стихов Эйхендорфа с их повторяющимися образами, их привившаяся «романтичность» нередко скрывает от читателей то, что есть в них на самом деле, — настоящий и тревожный и потому возникающий вновь и вновь диалог человека и природы, диалог, в котором начинает звучать сама природа, словно без участия поэта, и в котором природа выступает как бы в вечных, беспеременных своих обликах, заключающих в себе и ее движение, и шум, и жизнь. Безостановочное постоянство вечного пребывания природы, — к ней все время обращается человек, и все время завязывается между ними нешумный, внятный разговор. Эйхендорф достигает глубокого психологизма, вслушиваясь в их разговор, — искусство поэта состоит здесь не в подробном расписывании внутреннего (чего нельзя найти у него), но в отыскивании таких смысловых точек, которые воссоздают сущностную полноту природного и человеческого в их встрече. Язык поэзии Эйхендорфа — это язык подобных «точек», которые строят (как бы уже за поэта) образ, чудесно наделенный природной и человеческой полнотой:

Schweigt der Menschen laute Lust:  
Rauscht die Erde wie im Träumen  
Wunderbar mit allen Bäumen,  
Was dem Herzen kaum bewusst,  
Alte Zeiten, linde Trauer,  
Und es schweiften leise Schauer  
Wetterleuchtend durch die Brust. \* 21

Эйхендорфская *Sprache der Innerlichkeit* — язык скрытой полифоничности, насыщенный, объемный, поразительно многозначительный; «чистая» лирика чужда внешней рефлексии, она полнится своим исторически-неповторимым, строгим, далеким и от нарочитой «романтичности», ясным, весомым смыслом:

Über Berge, Fluss und Talen,  
Stiller Lust und tiefen Qualen  
Webet heimlich, schollert, Strahlen!  
Sinnend ruht des Tags Gewühle

In der dunkelblauen Schwüle,  
 Und die ewigen Gefühle,  
  
 Was die selber unbewusst,  
 Treten heimlich gross und leise  
 Aus der Wirrung fester Gleise,  
 Aus der unbewachten Brust  
 In die stillen, weiten Kreise. \* 22

## VI

Романтическая лирика в ее высших достижениях — это поэзия освободившегося Я, начинающего вольно, своевольно владеть своим внутренним миром, это — поэзия свободного, вольного, гибкого выражения. Историческая роль романтизма, роль переходная и преходящая, заключалась в том, чтобы осуществить в поэзии такую открывшуюся для нее свободу — то есть решить задачу общую, важную для всей последующей культуры.

Для этого *общего* романтизм находил свои специфические конкретные, поэтически-индивидуальные решения, коренившиеся в выдающихся стилистических системах романтической лирики. Коль скоро, однако, задача была общей, не случайно зрелые шедевры романтической лирики идут навстречу тому, что по своим корням было бы совершенно чуждо им. При всем своем несхождении, шедевры лирической Innerlichkeit романтиков, стоя на почве нериторической, конкретно реализованной свободы, оказываются в одном зале с гениальным гётевским японско-европейским пейзажем из «Chinesisch-deutsche Jahres- und Tages-Zeiten», — с тем акварельно-тонким таинственным созданием Гёте, которое начинается словами

Dämmerung senkte sich von oben... \* 23

Вершина такого лирического стиля, для которого, как и для стилей романтической лирики, не могло быть никакого прямого продолжения.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Морозов А. А. Судьбы русского классицизма. Русская литература. 1974. № 1. С. 3—27. Совершается «переименовывание» явлений: «барокко» проводится через весь XVIII век, а тому, что традиционно именовалось классицизмом, оставлена в русской литературе узкая полоска.



<sup>2</sup> Я попытался обобщить современное широкое понимание «риторики» в главе о «Методах и стилях литературы», написанной для «Теории литературы» под ред. В. В. Кожина.

<sup>3</sup> См., напр.: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium* // Hrsg. von R. Bruckmann. Stuttgart, 1978.

<sup>4</sup> *Weimar K. Versuch über Voraussetzung und Entstehung der Romantik*. Tübingen, 1968.

<sup>5</sup> *Ruprecht E. Der Aufbruch der romantischen Bewegung*. München, 1948. S. 33.

<sup>6</sup> *Ibidem*. S. 47.

<sup>7</sup> Как это и было в истории немецкой литературы XIX века с ее бесконечными, тонущими в эпигонстве отголосками романтического.

<sup>8</sup> *Blume F. Romantik* // In: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. 3. Aufl. Kassel, 1977. S. 311.

<sup>9</sup> *Ibidem*. S. 310—311.

<sup>10</sup> *Ruprecht E. Op. cit.* S. 418.

<sup>11</sup> В 20-е годы более тонкую, опосредующую крайности позицию занимал Г. Бёклинг.

<sup>12</sup> Cf. Hegel, *Jenaer Realphilosophie* // Hrsg. von J. Hoffmeister. Berlin, 1969. S. 264f.: «[der] moderne Formalismus der Kunst — Poesie aller Dinge, [ein] Sehnen aller — nicht eine äussere Gewalt. Die Dinge sind so an sich, in der göttlichen Anschauung, aber dieses An sich ist das abstrakte, das ihrem Dasein ungleich ist. Diese rein intellektuelle Schönheit, diese Musik der Dinge hat das homerisch Plastische zu seinem Gegensatze...» («Таков современный формализм искусства — поэзия всех вещей, томление по ним — не внешняя сила. Вещи таковы в себе, в божественном созерцании, но это их бытие в себе есть нечто абстрактное, не соответствующее их наличному бытию. Эта чисто интеллектуальная красота, эта музыка вещей противоположна гомеровски-пластическому искусству...» Иенская реальная философия. Пер. П. П. Гайденоко).

<sup>13</sup> *Saiger E. Grundbegriffe der Poetik*. Dtv-Ausgabe. 2. Aufl. München, 1972. S. 44.

<sup>14</sup> Как ни странно, именно Ф. Зенгле допускает в одной из своих работ некоторое неразличение понятий. «Риторический» поэт середины XIX века — «риторический» совсем в ином смысле, чем поэт эпохи Просвещения или барокко, — сколько бы черт традиционного понимания поэзии и роли поэта ни обнаруживать у него (см.: *Sengle F. Zum Problem der Heinerwertung* // *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*. Heidelberg, 1977. S. 376—391).

<sup>15</sup> *Kayser W. Die Klangmalerei bei Harsdörffer*. 2. Aufl. Göttingen, 1962.

<sup>16</sup> *Langen A. Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*. Berlin, 1977 (Clemens Brentano: Nachklänge Beethovenischer Musik I—III, Schwanenlied. Interpretationen).

<sup>17</sup> Немецкие композиторы-романтики, способные на удивление извлекать романтическую лирику из самых неподатливых поэтических созданий, очевидно останавливаются перед Тиком (до «Прекрасной Магелоны» Брамса). Они останавливаются и перед Brentano и предпочитают поэзию, не исчерпавшую до конца, не «выработанную» в себе своей анутренней музыки. Несколько стихотворений Новалиса положил на музыку Шуберт; мелодии этих его песен, по словам В. Феттера, «sind nicht eigentlich romantisch» — не однозначно романтичны (*Vetter W. Der Klassiker Schubert*. Bd. II. Leipzig, 1953. S. 176).

<sup>18</sup> Можно сказать, что Тик, избегая риторического, более риторичен, чем Brentano, который совершенно нетрадиционно работает с традиционным материалом риторической поэзии.

<sup>19</sup> Искусство середины XIX века — живопись, музыка, литература — в своем самопостижении «актропологичны», должны создаваться по мерке «естественного» человека и выражать его «естественно». Это тормозит всякий поэтический подъем, взлет, лишает искусство его собственного достоинства. В поэзии перестает пениться слово, понимаемое чисто прагматически-инструментально.

Разумеется, всякий большой поэт должен был преодолевать на деле такую позицию эпохи. Поздний романтизм в поэзии ей противостоял, хотя сама естественность лирического выражения, как момент позитивный (момент обращения к жизни), была достигнута в значительной мере благодаря романтизму и вопреки его первоначальным замыслам.

<sup>20</sup> Всем памятно другое стихотворение, начинающееся с этих же слов «Ich weiss nicht»: «Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, Dass ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn». Нетрудно видеть, внимательно вчитываясь в него, насколько изменяет оно романтической интонации правдивости, предполагая ироническую игру, даже игривость чувства, которое не довольствуется ничем, но не может отнестись серьезно даже и к самому себе. Ф. Зенгле (в упомянутой выше статье) относит эти свойства на счет «риторичности» поэзии, которая виртуозно пользуется даже своим внутренним расколом. По мнению Зенгле, такая поэзия относится к линии развития, ведущей от Шиллера к Брехту. Однако все здесь конкретно: поэт 20-х годов имеет дело уже со шлаками романтического движения и утилизирует их, создавая в глазах и слухе романтически-настроенных современников (см. романс Ф. Листа на эти слова — 1841 год) иллюзию романтической подлинности и поэтической искренности.

<sup>21</sup> См.: *Rosenfeld H. Das deutsche Bildgedicht. Leipzig, 1935*; см. также переписку Э. Штайгера и М. Хайдеггера, опубликованную в книге Штайгера «*Die Kunst der Interpretation*» (1. Aufl. 1955).

## КУЛЬТУРА КОМИЧЕСКОГО В СТОЛКНОВЕНИИ ЭПОХ

«Страсти вновь уравнивают всех людей» — «Die Leidenschaften machen alle Menschen wieder gleich» — этот просветительский принцип, в таком виде высказанный Лессингом, всю непосредственность человеческих проявлений в жизни, слезы и смех человека, обращает в общечеловечески-неизменное.

Лессинг поясняет: «... по всей вероятности любой человек, без всяких различий, в одних и тех же обстоятельствах скажет одно и то же».

У Лессинга два примера в подтверждение этого положения, и оба они отмечены крайней остротой и резкостью: речь идет о том остроумии, которое, неожиданно, скорее неправдоподобно, возникает у человека на вершине жесточайших физических и нравственных мучений. Один пример взят из Поля де Рапена, французского историка, из его «Истории Англии» 1724 года: согнанного с трона короля Эдварда II, по дороге из одной темницы в другую, заставляют, подвергая его унижениям и истязаниям, умыться грязной водой из придорожной ямы; король отвечает своим мучителям: пусть с ним делают что хотят, но не следует лишать его горячей воды для умывания, — и с этими словами из глаз его текут струи горячих слез. Другой пример — из Дидро: жена посылает мужа к своим родителям, в соседнюю деревню, там его убивает один из родственников; на следующий день сам Дидро — свидетель трагической сцены: тело убитого лежит на постели, с которой свисают его голые ноги, эти ноги поддерживает его жена, с выразительными жестами, у всех присутствующих вызывающими слезы на глазах, говорящая: «Думала ли я, посылая тебя сюда, что ноги эти приведут тебя к смерти!»

«Это тоже остроумие, — добавляет Лессинг, — к тому же остроумие крестьянки; но обстоятельства были таковы, что оно стало неизбежным». Другими словами, ничего иного и нельзя было сказать. «Та же мысль могла бы возникнуть — и не могла бы не возникнуть — у королевы, а первые слова, слова короля, мог бы произнести, и, несомненно, произнес бы, крестьянин».

«Страсти вновь уравнивают всех людей»: остроумие в момент глубокой печали и страдания требовалось бы, как полагает Лессинг, извинять и оправдывать, но оно, с другой стороны, сейчас же оправдывается своей необходимостью и неизбежностью, заключенными в человеческой природе и в характере обстоятельств, — обстоятельств тоже созданных человеком. Потому боль сердца здесь — «остроумна», если только остроумен человек, «говорящий то, что сами обстоятельства вкладывают в его уста». Такое остроумие не только безупречно, но и «патетично», то есть способно трогать душу других. Это, с логической однозначностью смы-

кающее человека и ситуацию, остроумие есть по-немецки *der Witz* — понятие, в котором предстоит в дальнейшем разбираться. Оно, остроумие, выступает здесь у Лессинга как объясняемая естественностью *уместность неуместного* — остроумие посреди страдания. Такое неуместное не разрушает ситуацию, а ее усиливает, психологически открывает ее для зрителя, вовлекая его внутрь этой ситуации, — потому что нужно заметить, что оба примера увидены тут глазами драматического писателя. Остроумие посреди страдания заражает зрителя конкретно-чувственной деталью, своим присутствием здесь и сейчас, — вместо того чтобы удалиться от зрителя в возвышенное с его неприступной исключительностью, страдание приближается к зрителю со своей исключительной очевидностью. Остроумное и трагическое связываются в один узел. Неожиданный парадокс рождается из довольно прямолинейной логики рассуждения, и этот парадокс уместно-неуместно сам становится своеобразной логикой страдания, страдания невыносимого, нестерпимого, нечеловеческого. Это патетическая и возвышенная логика страдания человека, уже потерявшего все или почти все и в это же время, это сознавая, сознающего и самого себя, свою личность, с особой интеллектуальной отчетливостью схватывающего происходящее. Однако логика такого остроумия — в явный ущерб прямолинейности — многозначна; возникающая как неизбежность продиктованной ситуацией и ею вложенного в уста, она эту же ситуацию освобождает от неподвижности контуров, расщепляет ее на множество аспектов, которые, как поэтический символ, требовали бы подробного анализа. Остроумие, дающее естественное — необходимое и неизбежное — разрешение ситуации в словах, в эту же ситуацию вносит противоречивость отношений, схватывающих реальную, не задуманную рационалистической теорией, психологическую сложность самой ситуации. Невыразимость ситуации — невыразимость страдания (отнюдь не ее выразимость!) — находит тогда выражение в таком слове.

Текст Лессинга написан еще в 1760 году. Лессинг утверждает равенство всех людей перед страданием, или страстью. Немецкое *Leidenschaft* подразумевает, очевидно, как *passio*, так и *affectus*, взрыв, всплеск чувства. Невыразимой напряженности страсти и страдания соответствует естественная — прямо из них вытекающая — парадоксальность остроумия. Лессинг отмечает самую крайнюю, самую неожиданную функцию *остроумия* — его всегда неожиданное возникновение на гребне страдания. Вместе с тем Лессинг полагает, что ситуации повторяются и помещенный в такую повторяющуюся ситуацию человек всегда даст одинаковый на нее ответ — «...daß wahrscheinlicherweise im jeder Mensch ohne Unterschied, in den nämlichen Umständen das nämlich sagen wurde». Такой взгляд отвечает той однолинейной четкости теории, с которой, как мы видели, уже описанное Лессингом «остроумие» вступает в конфликт. Эта работа, посвященная проблемам комического, занята, напротив того, не бес-

переменчивой постоянностью общечеловеческого, но *историческими превращениями* человеческого. И лессинговский Witz, остроумие, претерпевающее свои неизбежные исторические изменения, вовлекается в орбиту комического, понятого как *культура эпохи*. Об этом ниже.

## I

Трудное, беспокойное время Французской революции, наполеоновских войн было временем особого расцвета комических форм и жанров. Склонность к юмору и остроумию нередко бывает замешана на отчаянии, — как остроумие в приводимых Лессингом примерах — на страдании. Однако необходимо принять к сведению существовавшую массу всего бесппроблемно-комического, что тоже составляло весомый культурный фактор эпохи.

Тяготение к бесппроблемному комизму запечатлелось, с одной стороны, во множестве «комических романов», в своем подавляющем большинстве утративших теперь какой-либо интерес. Жан-Поль заканчивает первый раздел своей «Приготовительной школы эстетики» таким рассуждением: «Не возьму в руки книги, на титульном листе которой написано: “насмеешься до смерти”, “надорвешь живот” и т. д. Чем чаще встречаются в комическом сочинении слова “смеющийся”, “смешной”, “юмористический”, тем менее отвечает им самое произведение; точно так же, как сочинение серьезное частым употреблением слов “трогательный”, “удивительный”, “судьба”, “чудовищный” только называет нам эффект, но отнюдь не производит его». \* 1

Жан-Поль говорит в этих строках о хорошо известной ему средней и низкой литературной продукции эпохи, о произведениях, авторы которых, неплохо усвоив незамысловатый коммерческий механизм литературного производства, выносят в заглавие романов характеристику своих редко достигаемых намерений. Выражения типа «насмеешься до смерти» — (zum Totlachen) — к ним можно найти реальные соответствия — грубая самореклама и сигнал антиэстетического литературного продукта.

Totlachen (смеяться до смерти, до упаду) — выражение, которое указывает к тому же на ту область грубого, простонародного веселья, распушенности и развлечений, что для конца XVIII века — давно уже пройденный этап. Культура этого времени отчасти сильно сублимирована, утончена, но, главное, она опосредована литературой, она активно вытесняет все животное-жизненное, основанное на непосредственном наслаждении жизнью, на коллективном упоении и опьянении ее стихийностью, на полном высвобождении своих простых инстинктов и расторможении своих недалеких влечений. Totlachen указывает прежде всего на эпоху барокко, и слово «смерть», входящее в состав этого слова и в нем нейтрализованное, все же не погашено в нем до конца, коль

скоро речь заходит о XVII веке: тогдашнее веселье несдержанно и бурно, оно бывает иной раз замешано на своего рода жизненной безысходности, противоречащей плотски-насыщенному, слепому, «желудочному» протеканию этой жизни; захватывая людей, такое веселье не дает им остановиться, оно отключает их сознание, ведет к полному уничтожению всего человеческого в человеке и продолжается до тех пор, пока не истощивает своих внутренних энергий. \* 2

Эпоху Жан-Поля отделяет от этих барочных разгулов смеха и веселья целый век целенаправленного воспитания в духе добродетели и благопристойности. В эту эпоху — чего не знало барокко — нередко стесняются смеяться и стыдятся своего смеха. Однако одна живая струя комического — живая в отличие от вымученных усилий записных литераторов-«комиков» — связана все же с бытом, с теми формами общественного, «компанейского», дружеского и семейного времяпрепровождения, в которых былая жизненно-стихийная несдержанность почти бесследно пропала, тогда как игровой элемент еще сохранился, — сильно ограниченный, сведенный в интимно-частный круг, он свободен теперь от всякой ответственности за жизнь, от всяких «метафизических» притязаний, а потому получает возможность вновь распространяться вширь, как целый слой жизнеустройства.

На рубеже XVIII—XIX веков люди порою бывают откровенно-ребячливы. При этом нужно учесть, что это время наступления новой интеллектуальной, интеллигентской культуры, свидетельствующей о том, что уже сложилась и окрепла целая общественная прослойка, материально и духовно достаточно независимая; такая культура идет прежде всего из Берлина и отражает внутренние процессы обуржуазивания берлинского общества. Братья Август Вильгельм и Фридрих Шлегели — яркие, хотя и односторонние, представители такой культуры; в них, как бы ни засасывала их жизнь с ее архаизмами и атавизмами, соединяется фундаментальная ученость, какую могли дать гуманитарные штудии и передовой университет того времени — Гёттингенский, и образованность специфически нового типа, основанная на широте кругозора, на непредвзятом, совершенно открытом внимании ко всем эпохам истории культуры, но уже и несколько эстетски-гипертрофированная критическая способность суждения. В это же время возникают — тоже прежде всего в Берлине — салоны, которые можно назвать интеллигентскими; они перерастают свою эпоху и успешно преодолевают те сословные, конфессиональные и расовые преграды, которые в Берлине середины XVIII века значили еще весьма и весьма много. В центре таких салонов — женщины, которые, как никогда прежде в Германии, начинают играть общественную роль и достигают высокого уровня образования. Тереза Хубер, жена рано умершего Георга Форстера, философа, путешественника и революционера, Доротея Шлегель, Каролина Бёмер-Шлегель-Шеллинг, Рахель Левин, жена прусского дипломата и писателя Фарнгагена фон Энзе, — выдающиеся

деятели своей эпохи, наделенные порою художественным талантом, а иногда мужскими умом и жаждой деятельности. Труд таких женщин — в построении каждодневного, в капризно-неуловимом соединении новых тенденций европейской культуры с ориентированной на давнюю высокую традицию беседы тонкостью стиля, и все это в рамках столь странно-разрозненного, столь чуждого всякой цивилизованной выравненности немецкого общества. В берлинских салонах Генриетты Герц и особенно Рахель Левин ведутся философские беседы и споры, достигается крайняя степень интеллектуализации компанейского общения, хотя, впрочем, и здесь разговор избранных, которому отводится особое время, возвышается над общим уровнем салона. И тем не менее, в целом, в замысловато-запутанном немецком обществе, — если иметь в виду его культурную расслоенность и разноликость, — развлечения остаются невинно-ребячливыми, на уровне игры в фанты. В это же время возникает и распространяется вид игры, своеобразно сближающийся с искусством, — «живые картины», уже более утяжеленный, требующий подготовки и потому менее непосредственный вид коллективного развлечения, — этот вид забавы создает тогда своих мастеров-профессионалов, но в основном это уже занятие следующего культурного периода — тихого и умиротворенного бидермайера с его неторопливостью и с его влюбленностью в вещьность мира. Еще в 1857 году (!) Карл Густав Карус, характеризуя неповторимость классического шедевра, «Сикстинской мадонны» Рафаэля, особый признак ее достоинства усматривает в том, что эту работу нельзя поставить как *tableau vivant*, как живую картину.

Целая группа жанров служит игре. В конце посвященного лирике короткого § 75 своей «Эстетики» Жан-Поль так пишет о них: «... остается поместить в правильный ящик загадки, шарады с их отрезками и водяными побегими в виде логогрифов, анаграмм и пр. Я с давних пор полагал, что поступаю вполне рассудительно, высадив их, как промежуточные существа и посредующие соли (вроде послания, только поменьше размером), на межу, отделяющую описательные стихотворения от поучительных». \* 3 Классифицируя разные жанры лирики, Жан-Поль пародирует педанта-эстетика, у которого для всего должно найтись верное, единственно правильное место. Не слишком чувствительный к лирике стиха, предпочитающий лирическое воздействие заменять и воспроизводить средствами образной полифонии своей прозы, Жан-Поль тем более шутилив, когда подходит к этим сомнительным жанрам однодневной поэзии шутящего и развлекающегося общества. Загадки и шарады оказываются у него помещенными в строго логическую выстраиваемую цепь — они находятся между эпиграммами и ... восклицательными знаками: ряд выстроен по росту, в порядке уменьшающихся размеров. Загадка и шарада совсем не случайно примыкают к эпиграмме; есть между ними и внутренняя связь. Классик модных «общественных» жанров, Фридрих Хауг, соученик Шиллера по Карловой Академии, был также и

классиком сатирической эпиграммы, как понималась в это время сатира и эпиграмма. Неутомимо изобретательный в своем остроумии, Хауг был способен, написав «Сто гипербол на большой нос господина Валя» (1804), прибавить к ним еще «Двести гипербол на чудовищный нос господина Валя» (1822), — нос это член тела, подвергающийся именно в эту эпоху бесконечным и чудовищным нападкам, так что Гоголь с его повестью как бы завершает целую полосу поэтических издевательств, о которых ему не приходилось догадываться. Хауг публикует свои «Гиперболы» под остроумным псевдонимом Хофгальмос, переведя на греческий слово, образующееся тремя последними буквами его имени — Aug (глаз), и прибавив оставшуюся «непереведенной» первую его букву; к такого рода остроумию можно относиться очень по-разному, но нельзя не сказать, что в этом одном «переводе» и псевдониме заключена целая формула тогдашнего житейского, компанейского остроумия; привычка — и, конечно, потребность — разбивать и ломать слова, составляя из них иные слова и смыслы, заставляла в каждом слове видеть сумму сочетаний, анаграмму иных слов, видеть и слышать в каждом из них как бы временный буквенный и звуковой комплекс, — как навязчивая и, пожалуй, почти всеобщая потребность, она не могла не иметь свои глубокие, пусть не совсем ясные корни. Итак, Хауг — Хофгальмос; он был в состоянии в одном-единственном альманахе поместить 50 эпиграмм на любителей выпить, сто на любительниц краситься, — неутолимая жажда комбинирования, переименовывания и превращения одного и того же содержания. Впрочем, Хауг-Хофгальмос не был единственным, кто издавал целые сборники, посвященные эпиграмме, загадке и шараде; дрезденский литератор Теодор Хелль вел целый, называемый «Агриони», раздел в известном альманахе «Минерва», отдел этот отводился эпиграмме, шараде и родственным им жанрам. Поэтому Жан-Поль справедливо отделяет новую эпиграмму от эпиграммы греческой, хотя у него это отделение оформлено довольно своеобразно: «Эпиграмму, если она греческая, то есть если она выражает чувство, можно было бы поместить в самые первые разделы лирики, но если она римская или новая и сводится к острой мысли, то она будет относиться к дальнейшим подразделам, а именно к дидактическим стихотворениям в качестве дидактического стихотвореньица». \* 4

Написав свой, уже приведенный, абзац о шарадах и загадках, Жан-Поль продолжает дальше:

«Делить на еще более мелкие разделы и на отдельные нити — это, скорее, приятное для тонкого критика времяпрепровождение, чем эстетика, полезная для поэта-практика; я не хочу поэтому, чтобы мне был брошен упрек в несистематичности, если я только бегло коснусь немногосложных микроскопических творений, как-то: простых “Ах!” и “Ох!” (относятся к элегии, а элегия — фрагмент трагедии) и простых “Ура!” (очевидно, сокращенный дифирамб).



Всего одно замечание по поводу этих кратчайших стихотворений! Греки богаче нас восклицаниями боли, этими элегиями в миниатюре, и в этом знак их трагического совершенства. Междометия французов обыкновенно короче наших (ah — ach! fi — pfui: микросатира; aie — au weh! — parbleu — potztausend! — hélas — leider), пример того, что даже в этих мельчайших созданиях искусства нет у них той бесконечной широты и пространности, что у нас в любях.

Приводить же в довершение всего в качестве самых наикратчайших поэтических форм еще и вопросительные и восклицательные знаки и классифицировать их — одинарные, парные и т. д., — это, по-видимому, в любом случае было бы шуткой и поистине излишне». \* 5

Риторическая фигура, которой пользуется Жан-Поль, позволяет ему довести шутку до конца и расклассифицировать восклицательные знаки как «наикратчайшие поэтические формы». На своем пути от эпиграммы к восклицательному знаку Жан-Поль, хотя и в шутливой форме, вскрывает механизм современной ему шутки — именно механистический аппарат разложения смысла, действие которого Жан-Поль тут же демонстрирует. Эта дробящая смысл деятельность относится к сфере остроумия, Witz, — хотя и далеко ее не исчерпывает. Пока она только разрушительна, деструктивна, — некоторое логическое допущение позволяет искать «произведение искусства» в междометии и знаке препинания, тогда как модная поэзия «малых жанров» освещается ироническим светом, — именно потому, что ей отведено скромнейшее место на самой периферии поэтического мира Жан-Поля.

В своей «Леване», педагогическом сочинении зрелого художника, Жан-Поль особо озабочен воспитанием у детей остроумия, то есть все того же Witz. Первое, что может предложить своим воспитанникам учитель в эту эпоху, — это шарады и анаграммы; тут Жан-Поль ссылается на известного педагога, его современника, Августа Германа Нимейера, с его работой 1805 года. Второй, более высокий уровень, дают эпиграммы, остроумные истории и игра слов. Сам Жан-Поль, как подавляющее большинство интеллигентов его поколения, в молодости был домашним учителем, или гофмейстером. Своих учеников, в возрасте от семи до двенадцати лет, он, в самое короткое время, доучивает до того, что они начинают сами составлять сентенции, как две капли воды похожие на жан-полевские. В «Леване» Жан-Поль приводит некоторые из них, выбирая их из своих записей, — ибо записывал он все. «Гений» этого жан-полевского кружка остроумия и поэтической школы, двенадцатилетний мальчик, сочиняет уже такие маленькие шедевры остроумия совсем по Жан-Полю и не по возрасту, как: «Четыре вещи подражают человеку — эхо, тень, обезьяна, зеркало», «Женщины — это ленные наделы мужчин», «Греки, заползающие в троянского коня, — переселение душ заживо» и «Древние нуждались в едином боге уже затем, чтобы он запоминал им всех их богов». Это Жан-Поль, говорящий устами своих воспитанников, но

такого типа остроумие могло существовать и увлекать лишь в течение короткого переходного периода в истории культуры, — тем более короткого по масштабам культуры.

Теодор фон Коббе, забытый поэт из числа заполнявших страницы альманахов бидермайера, вспоминает из дней своего детства, — он родился в 1798 году, а ко времени битвы при Ватерлоо уже служил в австрийской кавалерии:

«Спокойная, склонная к спекулятивному размышлению натура гольштинцев на редкость развила в них турандотовские задатки. Как только выходил очередной Бекеровский альманах — один из самых популярных и долго существовавших, — отгадчики словно погружались в зимнюю спячку и не прежде пробуждались от своих созерцательных медитаций, чем решали все сфинксовы вопросы. А если это им вдруг не удавалось и тем более если дела, полудни и ночи мешали им в их погружении Браммы, то они уподоблялись разгуливающим лунатикам и во все уголки Гольштинии слали письма своим обуреваемым загадками друзьям, покуда не находился результат. «Дорогой муженек, — сказала однажды жена своему супругу, — ты уж иди, читай свою проповедь, я посмотрю, не сумеем ли мы с Марианной решить эту шараду»». Дальше фон Коббе описывает такого долголетнего виртуоза в разгадывании, который в ответ на прочитанные ему две стихотворные строки шарады не только моментально находит ответ, но и успевает придать ему такую же поэтическую форму. «Еще замечательнее был дар провидения, каким наделен был один торговец, применявший, и с успехом, свою меркантильную проницательность к разгадыванию загадок. Отсутствие образования не раз служило ему препоной. Итак, отгадка была — Клио, муза истории. Хотя г-н Н. и не имел чести быть знакомым с музой истории, он все же счастливо вывел ее имя благодаря разным другим намекам. Тут же он поспешил к своему ученому соседу: «Скажите мне, Клио — это что? Вместе это должно быть Клио»», — разумеется, фраза произнесена на диалекте.

«Уже десятилетними детьми, — вспоминает Коббе, — мы обрели такую ловкость в загадывании и разгадывании, что достойны были аттестата зрелости в этом искусстве. Поэтому нас несказанно радовала история Эдипа, и мы чувствовали в себе тайное желание оказаться однажды с глазу на глаз со Сфингой, чтобы хотя бы несколько загадок задать ей».

От этих ярких локальных мемуаров, с датско-немецкой границы, перенесемся в другой конец немецкого мира, — ближе к сердцу европейской, не только немецкой, светской жизни.

Вот что пишет в своих «Воспоминаниях» очень интересная, долгие десятилетия выступавшая в литературе венская писательница Каролина Пихлер, — рассказ ее относится к 1815—1816 годам, и его позволено привести более пространно, чтобы ощутить его интонацию:

«Гофрат Бюэль, наш старинный друг, который никогда не бывал в Лилиенфельде и Мария-Целле и, как швейцарец по рождению, очень любопытен был поглядеть на наши горы, сопровождал нас вместе с графом Морицом фон Броуном, своим élève (воспитанником). Мы отправились все вместе в двух каретах, на этот раз не по Wallfahrtstrasse (дороге богомольцев), а по обычной дороге, прежде называвшейся имперской. В очень приятной, поросшей лесом долине, где расположены Хадерсдорф и Вейдлингау, владение князя Дитрихштейна, нас встретили его сын, граф Дитрихштейн, и его ментор Арнет, которые угостили нас изысканным завтраком. Потом мы поехали в Санкт-Пёльтен, откуда муж мой, в сопровождении нескольких чиновников округа и лесничества, продолжил свой путь в Иббс, а мы, Лотта и я, Гофрат Бюэль и его воспитанник, отправились дальше, в Лилиенфельд.

В монастыре нас, как всегда, приняли радушно. Тут мы повстречали старого знакомого, г-на Хашку, которого побудили к посещению монастыря склонность его настоятеля к высшей культуре и образованности и давнее с ним знакомство. Еще живо стоит перед моими глазами беседа наша в тот вечер, когда, собравшись в моей комнате, мы весело и в душевном покое развлекались так называемыми «Kühlheiben», или загадками Гофрата Лемана, которые ходили тогда во всех слоях общества, — чем более комичными и плоскими были они, тем больше заставляли они нас смеяться. Хашка, бывший преподаватель эстетики, был скандализован ими и всячески старался доказать незначительность таких шуток (Witze), — но мы и сами в этом не сомневались, а между тем забавлялись шутками вроде следующей...»

Тут приходится вынужденно делать паузу, поскольку все шутки связаны с материалом языка. Итак, вопрос: «Чем отличаются скрипка и дерево?» Чтобы ответить на него надо суметь догадаться связать между собою две вещи, — то, что у дерева есть ветви, — по-немецки Zweige, и то, что четвертая струна скрипки есть соль малой октавы, то есть струна g; если разложить теперь слово Zweige на два слова — Zwei G, «два G», ответ на вопрос следует сам собою: «У скрипки — одно g, у дерева — два g». Таким образом, скрипка и дерево отличаются тем, что у скрипки — одно g, а у дерева — их два. Я думаю, что такая логика алогичности не может не потрясать до известной степени. Особенно излюбленны были шутки, переворачивавшие, перелицовывавшие библейские тексты: в них логически выводилось — именно таким, показанным путем логики, — что апостол Павел был артиллерист по профессии, что царь Давид был родом из Голландии и родился в Лейдене, что самая древняя фамилия на свете — баронов Руморов, — искусствоведы знают немецкого историка искусства Румора, автора «Духа поварского искусства». Продолжает мадам Пихлер:

«Таких ребяческих загадок Гофрат Бюэль и все мы приводили множество, к величайшему неудовольствию Хашки. Когда к нам вошел

прелат, которого прежде не отпускали дела, этот добрый старик надеялся найти у него поддержку, бросился навстречу настоятелю и стал жаловаться на нас, замучивших его своими жалкими шутками. Но тут он из огня попал в полымя, потому что прелат Ладислаус, самый близкий приятель Гофрата Лемана, стал выискивать самые комичные и самые плоские шутки, так что, наконец, и сам Хашка не мог не смеяться и этот свой смех оправдывал, как профессор эстетики, тем, что начал излагать перед нами теорию смешного, состоявшего, согласно его приговору, в ожидании, которое возбуждается, но притом самым позорным образом бывает обмануто.

На следующий день, великолепным сентябрьским утром, мы отправились в Мариа-Целль, — Бюэль, граф Броун, Лотта и я, — через горные ущелья, по залитым солнцем холмам, мимо светлых журчащих ручьев, все больше углубляясь в мир гор...»

«Мемуары» Каролины Пихлер — создание тонкой светской культуры, стоящей под знаком «элегантности», «изящества», — для таких кругов издаются «элегантные» газеты («*Zeitung für elegante Welt*»), и даже готовятся, как выражается она, «элегантные» завтраки (*elegantes Frühstück*); неразличение частного и общезначимого определяет характер воспоминаний (того, что достойно памяти, *denkwürdig*), — тоже признак светской культуры; при этом писательница, естественно, и не замечает, что шутки эпохи, которые она с готовностью называет плоскими, находятся в гармонии с ее повествованием, передающим душевный уют и покой и чуждающимся теней, — их орнаментальность, арабески словесной, буквенной, фантазии — в гармонии с ее перечислительным изложением фактов, имен, названий, фамилий, тоже своего рода орнаментом, совсем не противопоставленным мемуарам. Но так и должно быть, — именно, должно быть на каком-то уровне схождение между анатомирующим слово остроумием эпохи и всем в целом мировосприятием и выражением. Время бидермайера, когда Каролина Пихлер составляет свои мемуары, — время спокойно вспоминать и время коллекционировать летучую разорванность предыдущей, порывистой поры, богатства переходного культурного этапа.

Иоганн Даниэль Фальк, интересный писатель, даже можно сказать, яркий представитель второго плана литературы того микроскопического, по нынешним представлениям, изобильного культурой немецкого города, искусство которого составило гордость всей большой страны, — Веймара, писатель-сатирик и педагог, о котором до сих пор хранится благодарная память, — и Фальк тоже был одним из издателей юмористических альманахов эпохи. Очередную их серию он начал в 1805 году — это «Гротески, сатиры и наивности на 1806 год», опубликованный И. Г. Коттой, издателем веймарских классиков, важным, богатым и идущим в гору — в то время это одно из совсем немногих немецких издательств в «высоком штиле». Сборник открывается «Стансами. К Поэзии» Штолля, —

видимо, Йозефа Людвига Штолля из Вены, поэта, который в этом своем стихотворении с самого начала устремляется в неимоверно высокий полет:

Stenzen.

An die Poesie.

Du heitres Spiel, auf lueft'gen Sonnenhohen,  
Fern von der Wirklichkeit beruhrtem Gleis,  
Du Reigentanz huldreicher, juenger Feen,  
Du ewig bluehend, duftend Myrthenreis,  
Du Kettenband von goettlichen Ideen,  
Du, die ich fuehle — nicht zu nennen weiss;  
O Poesie ! des Lebens warmste Sonne!  
Und heilt der Seele Nacht dein Strahl der Wonne.

Der Sohn des Jammers, der dein Licht empfunden,  
Die Schwelle deines Heilighums gekuesst,  
Mit Liebesbanden ist er hingebunden,  
Wo ihm dein Kelch' das Irdische versuesst;  
Des Todes Pfeil kann nimmer ihn verwunden,  
Unsterblichkeit hat ihn als Gott gegruesset;  
Sein Streben liegt nicht mehr in Schopfungsräume.

Auf kuehnem Fluegel schwebt er hoch erhaben ,  
Das reine Saitenspiel in seiner Brust ;  
Ihm kann den Durst die Frucht der Zeit nicht laben ,  
Am Quell' der Ewigkeit beraucht ihn Lust ;  
Staub sind fuer den Erdengotzen Gaben ,  
Der sich des eignen Himmels stolz bewusst :  
Er kennt, sich selbst genug, kein menschlich trachten :  
Bedauern muss er Andre und verachten! \* 6

Только этот неудержимый «идеализм», экстатичность настроения и отличают, пожалуй, это стихотворение от тех восторгов поэзией, что всегда готов испытывать бидермайер, — восхищаясь искусством, бидермайер твердо помнит, что стоит на земле. Неуверенные руки поэта рвут струны его же лиры: поэзия — это и «цепь божественных идей», и «теплейшее Солнце жизни», и «хоровод милостивых юных фей», и «ветвь мирта», и все это сразу, но и более того, — «поцеловавший порог» этой «святыни» человек уже не может быть раним «стрелой смерти», ибо «Бессмертие приветствовало его как бога», его пьянит «источник вечности», и для того, «кто гордо сознает в груди своей свое собственное небо», для того — и вполне естественно — лишь «прах — все дары земных божков», идолов, то есть всякие людские дарования и таланты; разумеется, он может только «жалеть или презирать людей», и тогда уже не будет слишком большим преувеличением заявить, что «для проснувшегося к жизни от жизненного сна» поэта «всякое стремление уже не заключено

в пределах творения», то есть он, по своей программе поэзии, прямо вылетает за рамки самого мироздания. Немедленно. После такой космической скорости, взятой открывающим сборник поэтом, странно читать у самого Фалька, в прологе к драматизации тюрингской легенды, о ложном блеске Просвещения («falsch und gleissendes Aufklärungswesen»), о «французском водовороте, который увлек все сословия и закончился порчей народа» («Wo Frankreichs Strudel griff durch alle Stände, Und mit dem Volksverderbniss nahm ein Ende») — стихи, ничуть не более ловкие и умелые, чем у экстатического Штолля. Конечно же, такие упоминания Просвещения и Французской революции — литературные аллюзии, намеки на критические темы литературных, критических, журнальных споров, бурных, интенсивных, и часто столь поверхностных, что, наконец, сами знаки, названия тем сделали материалом журналистской перебранки; это — намеки в *л*-ной степени, неведомо в какой. И самая серьезная по замыслу и исполнению литературная критика или сатира эпохи не может обходиться без этих знаков из лексикона эпохи, не может не перебрасываться ими со своими противниками как козырями в литературной игре. Но между космическим порывом одного поэта и актуальными намеками другого — все равно слишком большой, резко ощутимый контраст. Фальк свои критические выводы обосновывает своим возвращением к *правде старины*. И это уже серьезное в его юмористическом альманахе, его серьезный момент, позволяющий понять, каким образом рассчитанное на широкого читателя, обращенное к его культуре комического издание может преследовать еще и какие-то *филологические* цели. Однако это так: сборник именно составлен в духе собирательских устремлений выдающегося ученого XVIII века, профессора из Бреслау, скончавшегося в 1788 году Карла Фридриха Флëгеля, удивительно для своей эпохи узко специализировавшегося литературоведа или историка культуры, автора истории комической литературы, гротескно-комического и других книг, — и он, сборник Фалька, находится в отдаленном родстве и с собирательскими начинаниями романтиков, вроде «Волшебного рога мальчика», «Немецких народных книг», «Немецких сказок», «Немецких саг», «Немецкого театра» и т. д., в которых принципы филологической строгости лишь постепенно осознавались и вычленились внутри традиционных рамок сборника для чтения, альманаха. Книги Флëгеля и позднейшие книги романтиков задают историческое измерение культуре комического этого времени, служат для нее полусознанным филологическим фундаментом, определяют жанры, составляющие струю гротескно-комического. Фальк свой новый альманах задумывает «как маленькое собрание (Magazin) гротескно-комического и более изящных, граничащих с ним наивных жанров». Сюда входят, перечисляет он, «описания веселых народных празднеств, ярмарочные фарсы, маленькие оригинальные произведения на швабском и других народных диалектах, старинные светские и духовные комедии, мессы и пасхальные службы,

придворные балы, анекдоты о придворных шутах и дураках, маски, масляничные развлечения, фёнбартшпили, объяснения старинных гравюр». С поразительной наивностью все выстраивается в один ряд — материал историко-культурный и даже этнографический, старые тексты и новые толкования, народное творчество и создания новых поэтов, в которых необычность диалекта должна, видимо, усиливать и их интерес, и их «гротесковость», и даже, пожалуй, их «этнографическую» ценность — все в полнейшей нераздельности. Все это богатство стоит под знаком непосредственного развлечения, среди любителей шарад, загадок, лемановского незаурядного остроумия такой альманах ищет своих читателей. Изобильное множество жанров, в которых выявляется комическое, или гротескно-комическое, — тоже своего рода анатомирование сферы комического, совершаемое культурой эпохи, — разнородность разного, в которой эта сфера предстает. *Развлечение*, как мы тут видим, не препятствует серьезным интересам; они как раз зарождаются и осознаются в развлечении как своей среде. Это указывает нам, если идти дальше, даже и на быт эпохи как ту среду, в которой, в это время, на путях общественной перестройки, переформировывается, меняет свой облик, формы проявления, даже и сама академическая наука; но в эту сторону сейчас никак нельзя углубляться. Но если *развлечение* охватывает собою серьезные и специальные занятия, — которым в самом недалеком будущем предстоит складываться как особым научным дисциплинам, — то надо сказать, что и все *серьезное* в эту эпоху еще стоит под знаком Witz, остроумия. Это разъяснится несколько позже. — Таков переходный характер этого культурного этапа.

От непосредственности беспроblemного смеха, с его «плоскости», и от жанровой пестроты гротескно-комического, его незамысловатости, наивности можно подниматься теперь к большей осмысленности и жизненной важности комического.

В марте, апреле, мае 1807 года Клеменс Брентано и Йозеф Гёррес сочинили сатиру о «часовых дел мастере БОГСе», — «БОГС» — четыре буквы, составляющие начало и конец фамилий авторов; полное заглавие этой сатиры, в немислимом выворачивании барочных книжных титулов, гласит: «То ли удивительная история о БОГСе, часовых дел мастере, который, правда, давно уже покинул человеческую жизнь, но теперь, после множества музыкальных страданий на море и на суше, надеется быть принятым в гражданское общество стрелков, то ли концертное объявление, выступившее из берегов баденского еженедельника в качестве приложения к нему. С присовокуплением медицинского свидетельства о состоянии его мозга». Это — антифилистерская и антипросветительская сатира: «После того, как жизнь так долго находилась в руках у моих предков, мне она, слава богу, досталась уже в виде благоустроенных часов, пребывающих в столь безупречном порядке, что всякий, кто не крутится вместе с их цепями и колесами, зацепляется и колесуется <...>

Выросши, я сам стал деталью механизма, и тут я трудился, чтобы выиграть время, над часами, усаживаясь в часы досуга на ветвь, которую рубил под собою, чтобы, падая вниз, не терять ни ветвь, ни время, необходимое для спуска». Это сатира — с сюжетом, который отчасти пересказан в ее заглавии: чтобы вступить в общество стрелков, БОГС должен прослушать концерт и доказать своим отчетом, что не способен к восторгам. Следует полный безудержных романтических фантазий отчет БОГСа, отчего и возникает потребность в медицинском консилиуме, в котором участвует в числе иных доктор Сфекс из жан-полевого романа «Титан». Приводится и этот отчет; из него явствует, что доктор Сфекс во время консилиума погиб или пропал.

«Нижеподписавшиеся выиграли время для того, чтобы вместо трепанации черепа испробовать более мирный способ, ибо при осмотре, к счастью, обнаружили, что нюхательные нервы внутри полости и, как у овец, открываются непосредственно в переднюю камеру мозга, они не мешкая приставили боцдиниевский проводник света к носовому отверстию нерва, и им удалось, к великому удивлению, увидеть, с полной отчетливостью и ясностью, все заключавшееся в голове, — несказанно сладостное и возвышенное чувство охватило их при созерцании тех чудес, которые представлялись их очам. Первое, на что натолкнулись они, была туча сов и летучих мышей, которые уже долгое время тихо и невозмутимо сидели в тесноте пещеры, — обеспокоенные ворвавшимся светом, они перепугались, стали слетаться в стан и, к ужасу зрителей, во множестве вылетали наружу через проводник света, — такой мерзости никто не ожидал встретить в столь благородном органе человека.

Когда нечисть разлетелась и разошелся дурной туман мозговых испарений, едва не загасивших свет светильника, мы увидели, что все стены камер с внутренней стороны были увешаны многими сотнями и тысячами маленьких микроскопических часов, часов всех видов и предназначений <...>; самые большие церковные часы, находившиеся здесь, были едва ли величиной с клеща, вот причина, почему нельзя не дивиться величайшей тонкости человеческого рассудка, ведь у всех этих мельчайших инструментов было все положенное им нутро, колеса, и пружины, и спирали, и шпильки, и показывали они время то самое, что карманные часы стоявших вокруг. Часы были развешаны, по-видимому, в органе памяти, и тот маленький человечек, которого видишь в зрачке человека, если прямо посмотреть ему в глаза, как будто надзирал над ними; он гордо расхаживал и деловито, словно гном, крутился в камере и непрерывно что-то чистил и что-то поправлял в этих часах, заводил их и не унимался в своей работе. И — нижеподписавшиеся могут в том заверить — очень приятный тонюсенький перезвон доносился к нам из подземелья, но этот тихий и кроткий шелест крыльев саранчи, нужно сказать, почти не был слышен из-за всякого прочего шума и воя, стоявшего



внизу». Обнаруживаются всякие звуки и музыкальные инструменты из прослушанного часовщиком концерта.

«Мы осмотрелись дальше, и в сплетении сосудов обнаружили немало странных ненатуральных вещей, которых у людей здоровых обычно никогда нельзя встретить в этом месте. Олень запутался рогами в этом сплетении, а за ним дергались и рвались с лаем хромые фрагменты песен <...> позади всего висела сдохшая сирена, умершая от потери свободы и недостатка миндального масла <...> В задних ответвлениях передней мозговой камеры встретились нам два копыта и две вполне хорошо сохранившиеся лошадиные ноги (*pedes hippocauri*), что привело нас в трепет, ибо мы подозревали близость поганого, так что не раздумывая прибегли к обычным в таком случае вспомогательным средствам, после чего ноги и копыта продолжали однако неподвижно лежать на своем месте.»

После того как все, что должно было видеть снаружи, было осмотрено, доктор Сфекс задумывает спуститься внутрь этой раблезианской головы:

«Все наши представления об опасностях подобного начинания не находили отклика в его подлинно героическом сердце, и мы были вынуждены уступить его пламенному рвению к науке и истине и, хотя с обливающимся кровью сердцем, опустить его через трубки светопроводника в мрачную бездну, где он, с горящим факелом в руках, новый Орфей, вознамерился отнять свою Эвридику — Истину — у более нежели плутоновского мрака».

Отсюда доктор Сфекс, этот путешествующий внутри головы капитан Гулливер, подает свой прощальный знак друзьям:

«Мы, пока было можно, наблюдали за нашим героем, посылая вслед ему наши благословения, он еще раз крикнул нам из глубины голосом едва уже слышным, — как там все замечательно и прекрасно и что он принесет каждому из нас по карманным часам, если только бог дарует ему счастливое возвращение, и что воздух все же довольно отравленный, потому что факел почти совсем тухнет».

Оставшиеся снаружи врачи принимают меры к очистке зловонной атмосферы внутри головы, устраняют маленький взрыв, забывая о том, что усыпленный часовщик будет разбужен им. Но тогда Сфекс будет «навсегда заперт в темной, мрачной, зловонной, омерзительной темнице, добыча заключенных в ней чудовищ». Так и происходит, — просыпается часовщик, или, вернее, холерик в нем, этот холерик безумствует, чувствуя внутри себя доктора, жалобный голос которого доносится до присутствующих; сангвиник продолжает спать, поскольку доктор, видимо, не касается его территории, наконец, охваченный общим движением, он летит в угол, а холерик — наружу, в вольный мир, унося с собой «печальную жертву любознательности».

Общество стрелков решает принять в свои члены оставшуюся телесную часть часовых дел мастера, при условии, что он сдаст в положенные места подозрительных бродяг, с которыми общается, как-то: «планеты,

канатоходцев, уличных певцов, шарлатанов — в тюрьму, зверя о семи головах и прочие созвездия — в здешний зверинец».

Сатира заканчивается сообщением о том, что «высморканный» на белый свет доктор Сфекс «находится на пути в родной город и что он, впрочем, сохранял достаточное присутствие духа, чтобы во время своего вавилонского пленения вести точный дневник наблюдений над всем совершавшимся в темной пропасти, над всеми редкостными приключениями, которые ожидали его там; если публика выразит желание, он с удовольствием познакомит ее с ним, в результате чего все вещи — география, статистика, belles lettres, астрономия, настика, ориктогнозия, химия и даже философия — будут иметь ощутимую пользу, поскольку доктор в течение долгого времени находился в самом тесном общении с новыми идеями, а с некоторыми из них вступил в отношения весьма интимного кровного родства путем бракосочетания с ними, в связи с чем он и везет с собой несколько сопливых умников, пожелавших осмотреться в наружном мире».

Комическое строится в этой сатире Брентано-Гёрреса как вся целая комическая, именно гротескная, абсурдная, действительность; пути ее построения — сами по себе не новы, хотя раскрепощенная фантазия уставляет эти пути тысячью небывалых деталей, обращение к традиции прошлого, тем более к традиции романской, для романтизма на этом этапе только естественно, но специфика литературной борьбы, которой посвящают свои силы два талантливых автора этого сочинения, только усиливается от яркости и блеска чуждого, еще ренессансного, замысла. Литературность возводится в квадрат, и такое разбушевавшееся комическое мало в сущности затрагивает конкретную немецкую жизнь своего десятилетия.

В предисловии к своей, напечатанной в 1804 году, комедии «Понче де Леон», с помощью которой писатель тщетно пытался пожать поэтические лавры в классицистском Веймаре, Клеменс Брентано заметил: «Мы далеки от комического». Тут он имеет в виду как раз самый интересующий нас аспект, и мы могли бы принять эти слова как важнейшее и авторитетнейшее свидетельство времени о самом себе, делая для себя вывод о том, что культура комического находилась в Германии этой эпохи не на высоте. Но слова эти — «мы далеки от комического» — принадлежат яркому писателю, блестящему поэту и столь же блестящему литератору; это будущий автор сатиры о БОГСе и другой сатиры — о «Филистере в предыстории, истории и послеистории», автор сказок, бесконечно виртуозных и изобретательных, в которых пестрое, изысканное, виртуозное предание романских стран, острая и сочная игра воображения, все обращено в некий широкий, как река, эпос литературности; волшебные замки создаются и литературные тонкости щедро рассыпаются ради того, чтобы целое сгорало по незначительному поводу бумажной войны между немецкими литературными партиями; строя свой мир,

Брентано не забывает о том, как сплющить его до плоскости книжной страницы. Точно так же все громы и разряды молний его поэтической действительности пробивают пространство между миром грез и бумажным листом, заземляются в нем, и, если думать о каком-либо осуществлении поэтического идеала, то Брентано, наверное, хотелось бы, чтобы материализовался именно этот гротескно-несообразный мир, единый у его сказки и его литературной сатиры, — речь идет, конечно, о Брентано начала века. Поэтому когда ранний Брентано пишет: «Мы далеки от комического», — то тут он имеет в виду именно это проецирование литературного в жизнь, именно это излияние романтической квинтэссенции остроумия в мир, когда все в самой жизни совершалось бы эстетически-виртуозно, поэтически-насыщенно и эстетически-остраненно, — с остроумной находчивостью, словесной виртуозностью и с изощренной игрой ума, как в комедиях Шекспира или в комедии Брентано.

«Как далеки мы от комедии, — пишет Брентано, — стало мне недавно ясно так, что это сопровождалось даже совершенно новым ощущением трагического ужаса. А именно, я присутствовал на спектакле «Аксур» — опера Сальери, — в исполнении превосходной труппы — и особенно ждал интермедии с комическими масками. Ожидание мое было тем более напряжено, что шут этого театра был известен мне как очень умелый, нередко дерзкий в своих выдумках актер. Но как же был я обманут; блаженный арлекин разыгрывал предо мною миракель и подтвердил мою уверенность в том, что никак невозможно безоговорочно исключать его из числа святых мучеников. Едва лишь непосвященный буффон облачился в пестрые радостные одеяния святого Арлекина, как на него напала чрезвычайная печаль, его нелепые движения прекратились, руки и ноги его налились свинцом, и он, человек, прежде, по нетребовательности покровителей своих, мнивший себя богом, впервые почувствовал в душе своей атеистические сомнения в существовании публики, и стал являть собою, на глазах благочестивых зрителей, ужасный пример кары господней, подлинный предмет христианского сострадания».

Сами эти слова Брентано дают нам в руки пример комического, именно пример комического постижения жизни и — в противоречии с частной ситуацией, которую имел он в виду — постижения жизни в ее существенности, в ее, как можно было бы сказать, существенном конфликте. В этом и необходимо разобраться.

Чуть выше, в том же предисловии, Брентано признается: «... я вспоминаю, что в театре смеялся лишь тогда, когда благородное, трогательное или трагическое казалось мне пародией, или тогда, когда комическое воспринималось как неспособность...» То, что отмечает здесь Брентано — самонаблюдающий себя психолог, — в целом несомненно принадлежит всей его эпохе. Это — черта, которую можно назвать способностью, или готовностью к *пародийному смеху*. Смешное не смешит: продукт положенных усилий, оно тождественно себе и более не заботит, не инте-

ресует. Зато смешно то, что явно не задумано как таковое и чему можно только подладить, приписать намерение посмеяться. Этот феномен многократно описывал смешливый, согласно тем же психологическим механизмам эпохи, Жан-Поль: «Человек, который возвысит[ся] над жизнью и её мотивами, уготовляет себе наидлиннейшую комедию, потому что он в состоянии подкладывать свои высшие мотивы массе с ее более низкими устремлениями и тем самым устремления эти обращать в нелепости <...> Целое море ученых программ, ученых рецензентов и рецензий, тяжелейшие тюки немецкой книготорговли, сами по себе скучные, утомительные, самым гнусным образом пресмыкающиеся по земле, мгновенно взлетают к небесам с легкостью художественных шедевров, стоит только вообразить себе <...> что некий человек сочинил их ради пародии, для того только, чтобы посмеяться». \* 7 Это последнее наблюдение Жан-Поля более теоретично, и его трудно проверить, — едва ли это не поэтическая гипербола; — наблюдение Брентано психологически достоверно. Оба говорят об одном явлении.

Людвиг Тик писал в своем романе «История Уильяма Ловелля» в середине 90-х годов: «Есть люди, что плачут, когда исполняется *Allegro*, и есть люди, которые, когда исполняется сладостнейшее *Adagio*, чувствуют непреодолимое влечение к танцу; кто тут станет спрашивать о причинах?» Тик, ученик Карла Филиппа Морица, писателя и экспериментального психолога, сам человек с неврастенической конституцией, до неприятности играющий своей нервной системой, подвергая ее испытанию морем эстетических впечатлений, подмечает такую психологическую черту эпохи, которую легче расценивать как патологию, чем как нечто эстетически-значимое. Годы романтического вихря помогают ей дозреть. В 1814 году, в своей «Символике сновидения», психолог и естествоиспытатель Готтхильф Генрих Шуберт писал так: «Из двух Янусовых лиц нашей двойственной природы одно обычно смеется, когда другое плачет, — сравним разбежавшихся холерика и сангвиника у Брентано-Гёрреса, — одно спит и говорит как бы только сквозь сон, другое бодрствует и говорит громко, во всеуслышание. Когда внешний человек погружается в полноту наслаждений, раскованнее всего и радостнее всего, этот восторг опьянения нарушается голосом внутреннего недовольствия, глубокой печали <...> так неужели же даже и там мы не освободимся от этого чудовища, разражающегося дерзким смехом у священного алтаря наших лучших намерений, или у могилы наших возлюбленных, гадкой grimасой нарушающего прекраснейшие радости нашей жизни?» У Шуберта двойственность человеческой природы разрабатывается «научно», хотя возможность для отчаянных восклицаний еще остается. Клеменс Брентано со своим описанием театральной ситуации в предисловии 1804 года по времени и по смыслу стоит как раз посередине между двумя, как бы отмечающими условные границы культурной эпохи, наблюдениями Тика и Шуберта.

В этом описании есть еще один существеннейший момент. Характеризуя неудачную игру известного ему актера, — мы бы сказали даже так, — всего лишь один неудачный спектакль только одного актера, — Брентано стилизует свое описание в одном характерном направлении: игра итальянской маски превращается в игру со святым, со священным, неудачная игра — в дважды запутанную игру со священным. *Смех пародийный* — то есть он по самой своей природе уже не довольствуется смешным как таковым, простотой смешного, он требует для себя серьезного, что, в плане эстетической игры с ним, как бы подбиваемый изнутри бесом, человек своей эпохи и может осмеивать. Коль скоро это так, то такой пародийный, заведомо зажигающийся от противоположного смех, и может быть вполне последователен лишь тогда, когда осмеивает самое священное для себя. Таков смех у алтаря, у гроба, — подсказывает Шуберт. Религиозные тексты, религиозные ритуалы — язык самой культуры эпохи — предоставляют обширный простор для такого смеха. Пародийность и осмеяние святого — это две черты такого смеха эпохи. Третья его черта — то, что это как бы *чужой* смех. Это не «я» смеюсь таким смехом, но другой человек во мне или, скажем, дьявол. Но именно эта третья черта и объясняет всю дерзкую *глубину* такого смеха, — не то, что святое захватывается смешным, но то, что оно растаптывается неизмеримо низким, тем, что выходит из-под власти даже и самого смеющегося человека. Анонимный автор помещенного в «Газете для элегантного света» предуведомления о выходе в свет «Альманаха дьявола» (он все же так и не был издан) заявляет от лица дьявола: «... Жан-Поль ... этот писатель, которого я особенно ценю, потому что кое-что оставил и про нас в своей поэтической сокровищнице и, помимо златоносного потока, протянувшегося через рай, провел, подобно Данте, и другой, что с шумом несется, кипящий черный Стикс и Флегетон, в нижний мир; Жан-Поль признает за нами большой юмор и только смех наш находит слишком мучительным, что, впрочем, неплохо согласуется с характером черта». *Чуждость* этого дьявольского смеха в человеке только и придает ему проблемность, — поскольку не снимает вообще, не уничтожает вообще серьезность, но сохраняет за ней всю весомость священного, всю весомость смысла. Романтический Лео Таксиль был бы только беспроblemмен, — издевательство только равно себе, когда священное становится ненужной старой рухлядью. Здесь же, в пародийном и чужом смехе человека над священным, в полную меру звучит культурный язык эпохи, сфера святого, священного, она тут *в полную меру* вовлечена в сферу смешного: пародийный смех становится смехом трагическим, смехом отчаяния. Природа такого смеха объясняет, почему он бывает редко. Он звучит как безысходный трагизм, и он лишен такой катартической силы, чтобы кому-либо доставляло удовольствие заниматься им, разрабатывать его как поэтическую тему. Не часто можно встретить его прямое, голое выражение у Жан-Поля. Однако Жан-Поль очень часто использо-

вал те элементы этой ситуации смеха, которые позволяли разрабатывать ее вширь, окружать ее, намекать на нее, но которые снимали самый трагизм. Иными словами, Жан-Поль создавал *комические* варианты той самой ситуации, в которой *комическое* в культуре эпохи достигало своей вершины, переходило уже в трагизм. Собственно говоря, благодаря такому своему новому возвращению в область комического эта ситуация и становилась доступной для литературной разработки, *literaturfähig*. Но серьезности самой ситуации такой поворот не снимал.

Обратимся к этому комическому материалу.

Жан-полевский Иошуа Фройдель — в на редкость коротком произведении писателя, которое на этот раз пишет сам его герой, — один из тех его персонажей, запутанность и сбивчивость психологии которых выступает тем яснее, чем примитивнее, казалось бы, весь их душевный уклад. Эта сложность, или перевернутость, на фоне деревенской простоты — то, что, по-видимому, отличает таких героев от персонажей просветительского жанра; у Жан-Поля внутрь их заглядывает романтическая эпоха, сама по себе, без воли субъекта, все усложняющая и к их простой логике применяющая свою сложную. Иошуа Фройдель, *Amts-Vogt*, что-то вроде старосты, человек тысячи несчастий, пишет «Кижицу жалобную против своего проклятого дьявола» в очередную случившуюся с ним беду — его нечаянно заперли в церкви («Эта церковь вообще предо мной упрямствует <...> на сей раз я был выловлен на глазах у целой общины, пока тихо и довольно сидел на своей скамье, поверяя в мыслях свое ненапечатанное руководство к судебнo-цветущему стилю. К сожалению, я не на одном только седле сижу уверенно, потому что демон мой вышибает меня из каждого»).

Сидя в церкви и жалуясь на своего демона, Фройдель вспоминает то несчастье, которые вышибло его из «седла» пасторского служения:

«Вообще-то я прежде занимался стихами, — теперь это хоть идет на пользу моему стилю, и то хорошо, — а потом пересел в другое седло: ведь я хотел стать пастором, а не управляющим. История эта, говоря по существу, развлекательная, хотя и за мой счет. Дело было так: я, студентом, хотел показаться в моей родной деревне с проповедью (вот именно в этой самой церкви) и для этого в угоду своей матушке надел на себя большой парик с высокой стеною тупея. Сразу же во вступлении я столкнулся с приключением, потому что моральное применение, тоже, как и эксордий, начинавшееся со слов: «Достойнейшие и пр. и пр. слушатели», я, к несчастью, перепутал с началом, но — с необходимыми изменениями и без труда — я протянул моим слушателям хвост, держа его в руке словно кончик головы. Тысяче других пришлось бы покинуть кафедру, но я благополучно дошел до псалма и сказал: «Теперь мы споем молитвенную песнь», — и это стало моим несчастьем. Ибо когда я — таков обычай на большинстве кафедр — прильнул головою к пюпитру и сполз вниз, так что сам я ничего не видел кроме кафедрального фрака и

от меня тоже ничего не было видно, кроме самой маковки, парика с его забором, — так по тому самому я вынужден был (чтобы не быть дураком и не петь, уткнувшись в сукно), по недостатку зрительных ощущений, думать во время пения. Я стал думать над тем, как перекрасить в моральное применение то вступление, которым я хотел кончить, — один подраздел отсылал меня к другому, — словно лунатик, карабкался я между своими мыслями, как вдруг оцепенел, заметив, что никакого пения больше не слышно и что я думаю, тогда как вся церковь в напряженном молчании ждет. Чем дольше изумлялся я внутри своего парика, тем больше времени проходило, и я раздумывал, не поздно ли поднять падающую решетку своего тупея и вновь показаться под ним своим прихожанам. Тогда — потому что песок кафедральных минут тек и тек непрестанно — прошло еще больше времени; небывалый штиль, охвативший общину, своим горячим дыханием обжигал мне грудь, и я, сколь смешной ни показалась мне под конец вся собравшаяся в церкви, наострившая уши и ноги, толпа и в какой бы безопасности ни находился я под защитой своего остроконечного шлема, мог без особого труда видеть, что мне нельзя было уже ни вечно сидеть сложенным под своей крышкой, ни с честью подняться в полный рост. Потому я счел за благопристойнейшее вылинять и медленно выползти головой из парика, вытупляясь из него, как из яйца, и с непокрытой головой, тайно, спуститься по лестнице в примыкавшую к кафедре ризницу. Так поступил я, оставив наверху, своим викарием, вышелушенный, насквозь продутый и продувшийся парик. Не скрою: пока я с неоперившейся головой, ходил взад и вперед по ризнице, так теперь все ждали, — пока невозделанный мой адъюнкт-проповедник и делопроизводитель смотрел и смотрел, не произнося ни слова, вниз на души, словно начало от пастыря душ, — так теперь все, признаюсь, от мала до велика, мужчины и женщины и дети, ждали, когда же начнет вставать пьедестал от головы и начнет читать им и начнет увещевать каждого так, как, надеюсь, всякого из нас учат на лекциях по гомилетике. Мне не приходится объяснять читателям, что выпотрошенный парик так и не встал, будучи лишен похищенного у него внутреннего вложения и подкладки. К счастью, кантор приподнялся на цыпочках и заглянул внутрь кафедры, — потом он *sans façon* спустился и поднялся и поднял вверх мой парик, держа его за хвост, показав парохии, что мало что или вообще ничего нет в нем, что могло бы увещевать прихожан, нет пастыря душ, — “Начинка улетела из папшета”, — заметил он открыто, наблюдая такое головное зияние (*hiatus*), и засунул моего викария к себе в карман. С тех пор я и не видел больше этой кафедры, не то что всходил на нее...»

Видимо, никто не примет такой рассказ за жанровую зарисовку из церковной жизни, какие прекрасно делал русский писатель Лесков. Точно так же это и не рассказ из жизни неудачливого богослова, ученая рассеянность которого положила конец его ненававшейся карьере. Живая сце-

на, для создания которой потребовалось умение виртуозно пользоваться иронически-сатирической техникой XVIII века, живая сцена, в описании которой усердствует сам ее злосчастный герой, — она заключает в себе еще и другую сцену, уже незаметную ее автобиографическому автору — Фройделю. Это вторая сцена внутри первой — резковатое, сухое столкновение разных действующих сторон. Сталкиваясь, стороны начинают превращаться во что-то иное, полупревращаются: так, Фройдель стоит, уткнувшись лицом в сукно, покрывающее кафедру, — сукно — это *фрак* кафедры. Можно представить себе, что кафедра на какой-то миг полупревращается в некое живое существо, — конечно, нам не следует вольничать с и без того метафорически-вольным текстом и не следует ничего додумывать за писателя, но вот такое-то полупревращение *есть*, как бы мимолетно оно ни было, как бы ни пряталось оно от читателя назад, в метафорическую игру, и уже понятно, что Фройделю не надо быть дураком и не стоит петь во фрак повернутой к нему спиной полуовчеловечившейся мебели! Напротив, сам Фройдель, полупревращаясь, овеществляется: у него не макушка, а маковка, Клауф, как у набалдашника. Превращения парика и превращения проповеди сходны, повторяют друг друга: путаются начало и конец проповеди, хвост и голова, — проповедь, у которой есть теперь «хвост», — его можно протягивать слушателям, стараясь выдать его за кончик головы, — похожа на парик с его «забором», «стеною», «лестницей» взбитого хохла и с его хвостом косицы. Мелькающий повсюду хвост, — ведь, наконец, и парик, скорлупу богословствующего соискателя, удаляют за «хвост» с кафедры, — след приложившего тут руку черта. Он никак не материализуется, проклятый бес Йошуа Фройделя, и в моральном пространстве сатиры, просветительской по своим корням, он, как феномен чертовского невезения, связан в душе сатирического героя, сопряжен с его характером рассеянного.

Комические приключения Фройделя творятся на особо отмеченном месте. Правда, это место покрылось, в обиходе протестантизма, толстым налетом прозаической скуки. Призрачное появление дьявола на этом месте напоминает о священном характере места: тогда бывшая полнота религиозного смысла — ради нее только и стоило вызывать дьявола из его просвещенного небытия, — начинает провидеться (*spreken*) на этом месте, как и сам лукавый. Сочно-ветхозаветное, редкое имя Фройделя, плохо komponующееся с его фамилией, указывает на тот же элемент смысловой архаизации. «Дьявол на церковной кафедре» — можно было назвать рассказанный Жан-Полем эпизод, если бы только такая определенность сама по себе не разрушала уже недосказываемую до конца, тонкую, возвращенную на простой основе просветительской сатиры и иронии, структуру поэтического смысла.

Когда комическое — вся сфера смешного, юмор, — достигает таких высот, то есть таким резким способом захватывает все серьезное, ставит его под вопрос, связывает судьбу серьезного со своей легковесной шутков-



ской судьбой, естественно, что теологические и сентименталистские опасения в связи со смехом оживают, актуализуются. Точно так всегда было, и в ту пору тоже, с жанром романа, — он всегда вызывал опасения: в сравнении с эпосом, этой манифестацией сферы высокого, роман — область безраздельного господства юмора, иронии, всех тех сил, которые перетирают серьезное с его абсолютистскими претензиями, перетирают в свою усредненность, нетребовательность. За романом, как и за юмором, иронией, за смехом видится тогда какая-то нравственная беспринципность!

Жан-Поль в своей «Приготовительной школе эстетики» — так может показаться, — берет *остроумие* (Witz) довольно узко. Ведь как же? Жан-Поль говорит: «Прежде чем точнее определить эстетическое остроумие, остроумие в *узком* смысле слова, нужно рассмотреть остроумие в самом *широком* смысле, то есть вообще сравнение». Ах вот как! — может подумать читатель Жан-Поля, — значит, остроумие — это всего лишь частный случай сравнения, ну а что касается сравнения, то конечно, к сравнению часто прибегают поэты, писатели, в художественных текстах можно найти немало сравнений, но именно потому остроумие и есть нечто узкое, коль скоро оно нечто более частное, чем всего лишь один поэтический прием, один из инструментов в руках мастера-писателя.

Такое впечатление обманчиво. Жан-Поль исходит не из школьного узкого представления о поэтическом сравнении, а из того богатого представления, которое давала ему его эпоха. Философ Вольф писал в первой четверти XVIII века, в «Метафизике»: «Кто проникателен (scharfsinnig), тот может ясно представить себе и то, что скрыто в вещах, то, чего другие не замечают. Когда воображение его выносит на поверхность иные вещи, .. имеющие нечто общее с наличествующими, то он постигает <...> их подобие. Следовательно, коль скоро легкость в восприятии сходства есть острота ума (Witz), то и ясно, что остроумие возникает из проникательности, хорошего воображения и памяти». Три способности ума относит Вольф к остроте ума, к остроумию, и самую способность остроты ума объясняет как легкость устанавливания сходств, легкость сравнивания. Спустя три четверти века «остроумие» — то и уже не то. Вольфовское остроумие не имеет прямого отношения к комическому, зато жан-полевское остроумие имеет самое прямое отношение к остроумию вольфианскому и имеет в себе еще много другого, что принесло с собою развитие целого века.

Остроумие вольфианское — это такое остроумие, такая работа мысли, которая мощно прорезывает вещи, вторгается в их смысл, какими-то сокращенными, происходящими с энергией и скоростью разрядов молнии, умозаключениями добивается их сути, — такое поэтическое творчество человеческого ингениума, которое, по Вольфу, отнюдь не сопряжено с чем-то специфически-поэтическим, но, конечно же, связано с той деятельностью ума, для которой традиция всегда отыскивала слова вроде «божественного

наития», — это такое усмотрение связки смысла вещей, которое разражается как гром и гроза, не то, что совершается последовательно-логически, но что понимается по аналогии с логическим путем исследования.

Когда Брентано, спустя ровно век, характеризует в письме художнику Рунге своего друга Гёрреса, он пишет о нем: «Я никогда не встречал еще человека, который так пронизательно наблюдал бы картины и художественные создания, который имел бы столь определенные идеи о группировке фигур и цвете.

С большим наслаждением рассматривал я однажды вместе с ним большое собрание гравюр. Его память и его сравнивающая острота ума, — когда на тысячном листе он ясно помнил 15-ый и 104-ый, как если бы они лежали перед ним, — просто пугали». Итак, традиционный состав остроумия — пронизательность, воображение, память — не исчезли. Острота ума, Witz, есть способ прямого добывания *идеи* из недр вещей. Божественная способность, которую осмысливает и понимает все более и более углубленно, весь XVIII век.

«Лишь остроумие одно изобретает [a invenire в некотором отношении все равно что *творить*. — А. М.] и изобретает со внезапностью, поэтому по справедливости Шлегель называет его фрагментарной гениальностью», — замечает Жан-Поль. Вот — круг тех представлений, благодаря которым жан-полевское понятие остроумия переливается далеко через берега поэтики и захватывает проблему творчества в предельно широком смысле. Жан-Поль пишет:

«Остроумие — анаграмма природы [если природа есть запечатленное в своих знаках слово, то остроумие всегда играет словами. — А. М.] — от природы духоотступник и богоотступник, оно ни в каком существе не принимает участия, а только в его пропорциях и отношениях; оно ни на что не взирает и ничто не презирает; все ему едино, коль скоро все сходно и тождественно; оно встает посредине — между поэзией, которая хочет изобразить себя и что-нибудь, чувство и обличье, и философией, которая вечно ищет некий объект и нечто реальное, а не просто искание, — и хочет оно только себя и играет ради игры, каждую минуту оно цело и готово — его системы умещаются в полужае — оно атомистично, без подлинной связи — подобно льду, оно случайно дает тепло, если возвысить его до роли зажигательного стекла, и случайно дает свет и ледяной отблеск, если ровно отшлифовать...»

Говоря о мере остроумия, Жан-Поль находит ее в избытке остроумия: «Лучшая проба остроумия, его контроль (перепроверка) — это и есть его избыток», и «... остроумие должно литься как из ведра, а не капать по капле».

Из этого же поэтического определения остроумия следует и его механистичность, вернее, механистичность мира, в котором бушует эта вырвавшаяся на свободу сила: мир состоит из отдельных, расставленных по своим углам, как бы по полкам кунсткамеры или, как книги, по

библиотечным полкам, закаталогизированных вещей и из отдельных, не связанных между собой, плоскостей и объемов, — именно в таком пустом пространстве смыслов и царит остроумие, мгновенно, словно без всякой затраты времени, соединяя их своими сухими разрядами, как ему только угодно: «Поэтому и мир с каждым днем делается все более остроумным и соленым, как море, которое, по Галлею, с каждым столетием все более насыщается солью».

Остроумие эпохи Жан-Поля прикоснулось к творчеству в самом предельно широком его понимании, — таком широком, какое только возможно для этой эпохи: творчество *гениальное*, то есть по образцу божественного творчества и творчества природы. С другой стороны, коль скоро и как только осуществилось такое смыкание остроты ума и божественно-гениального, художественного творчества, это же самое остроумие неминуемо *летит вниз*, и летит вниз, так сказать, в согласии со своей же сущностью, — распадается в согласии со своим механистическим «устройством», со своей механистической логикой. Вот почему в эту жан-полевскую эпоху «остроумие» — это самое разное, это и гениальная пронизательность, и пустая шутка, и, добавим, та игра в шарады и анаграммы, которая «пронизывает» поверхность букв и «гениально творит» только среди букв алфавита. И вот почему остроумие, перестраиваясь, выстраивает вокруг себя множество других понятий, которые вовлекаются вместе с ним в перестройку. Это такие понятия, как, например, юмор, — понятие, которое на протяжении двух веков, XVII и XVIII, обобщается, поднимается из конкретности своего медицинского, философски-медицинского смысла и опускается на уровень тривиальности, вместе с остроумием.

Остроумие, юмор, комическое, ирония, сатира — эти и другие понятия вращаются в эту эпоху как бы по кругу, строятся и перестраиваются, определяются и переопределяются, и нет возможности дать им какое-либо последнее, окончательное определение. Прежде у всех них были свои определения в системе науки; теперь они сорвались со своих мест и носятся в вихре эпохи. Уже с этой точки зрения это время, время немецкой поэтической классики, время романтизма, немецкой классической философии, время Гёте и Жан-Поля, заслуживает названия самой богатой эпохи. Разумеется само собою, что всякий писатель эпохи и каждый теоретически рассуждающий писатель, философ, художник или эстетик должен заново расставлять и укладывать, так или иначе систематизировать все понятия комического. Результат такой систематизации едва ли не каждый раз совершенно иной. От расчерченности *реторической картины мира*, какой была она еще в начале XVIII века, в эпоху энциклопедически-всеобъемлющего философского творчества барона Вольфа, мы здесь предельно далеки. Сфера комического, смешного на наших глазах, если исследовать теоретическую мысль этой эпохи, складывается и разрушается; это сплошной круговорот. Ни остроумие (острота ума), ни

юмор, ни даже ирония и не были до этого понятиями из сферы смешного, комического. Не было таким понятием даже и жанровое определение «сатиры». Теперь они все вместе — вперемишку и в кругообороте — конституируют сферу комического. Можно представить себе, в качестве такого геометрического, пространственного образа, что все эти, «прилипающие» теперь к сфере комического понятия — юмор, остроумие, ирония, сатира (понятая уже не как жанр) и т. д. — занимают места как бы по углам пирамиды, меняются между собою местами и обмениваются отдельными свойствами, то есть всякий раз по-разному делят между собой пространство комического, — в теории разных философов и эстетиков в качестве основного — того, которое займет вершину пирамиды, — могут выступать различные понятия. Но здесь же найдут для себя место и такие, по своей природе второстепенные понятия, как «каприз», «гротеск», «бурлеск», которые тоже втягиваются в орбиту действия переосмысливаемого остроумия, Witz, и на этой понятийной картине выполняют существенную роль полутонув, иногда — как то было у ранних романтиков с орнаментальной «арабеской» — неожиданно выдвигаясь на первый план. Разумеется, все подобные понятия в самой разной степени выражают смешное и комическое, в самой разной степени связаны со смешным, но это и отвечает их положению на этой карте или на этой пирамиде комического — на таких карте и пирамиде, которые дают приблизительную схему такого явления, которое по природе своей размывает любые схемы и заведомо не удерживается в своих границах.

Остроумие распадается и универсализуется. Остроумие — так понимает его эпоха, так она его дробит и размельчает на, так сказать, минимальные смысловые единицы, — касается решительно всего. Как раз демократически настроенный Жан-Поль замечает поэтому: «Увлечшись всеобщим сравнением и уравниванием, человек легко может дойти до того, что позабудет несходное, что доказывается и революцией».

Остроумие этой эпохи — более теоретично; оно — коль скоро оно именно со-определяется с характером эпохи — не столько живо-непосредственно, не столько идет от опыта, от переживания, сколько опосредовано понятиями и в них переживается.

Именно поэтому оно и литературно. В саму жизнь остроумие нередко спускается из литературы. Это обстоятельство точно соответствует самому духу переходной эпохи с ее рефлексией над существом почти всего как над существом пришедших к себе, замкнувшихся на себе вещей, — духу эпохи, когда не только рассуждают о «поэзии поэзии», но и когда способны — тот же Жан-Поль — писать «роман романа», как такой жанр, в котором рефлексия о своей форме, строении, композиции занимает чуть ли не самое главное место.

Самое трудное в теории комического вообще — понять, что вся сфера комического в одно и то же время и входит в смысловую структуру своего времени — так, как понимает время бытие и жизнь, — и из этой

структуры выпадает. Когда мы говорим «смешное — серьезно», то есть серьезное дело, и каждый день без конца слышим вокруг себя эту фразу, мы должны понять, что у такого парадокса есть вполне реальный смысл. И он — не в том, что смешное — это дело серьезное и что если кто-либо по профессии должен смешить, то он должен относиться к своим обязанностям столь же ответственно, что и трагический актер, научный работник или рабочий на заводе. Последнее или тривиально или неверно. Неверно потому, что человек не механизм и что если предмет его занятий никак не влияет на способ его существования в самой жизни, то он, по-видимому, только ремесленник, — тогда его профессия не есть продолжение его существования, а вся его жизнь не есть продолжение его дела, и это такой резкий раскол, на который именно человек, занимающийся комическим, никак не может идти. В литературе XVIII века о разных комических актерах не раз говорят, что в жизни они склонны к печали, к угрюмости, — вот это как раз имеет отношение к предмету их занятий: не их жизнь — распадение профессии и быта, а они живут внутренним распадом той проблемы, которой заняты, — именно комическим, смешным. Гегель писал: «“Сам бог мертв”, — поется в одной лютеранской песне; такое сознание выражает следующее: все человеческое, конечное, ущербное, всякая слабость, всякая негативность сами по себе суть момент в божестве, в самом божестве инобытие, конечное, негативное не существуют помимо бога и инобытие не препятствует единству с богом». Вот такая диалектика божественного, бесконечного, абсолютного и конечного, ограниченного, жалкого имеет самое прямое отношение к теории комического. Комическое — часть описанного Гегелем отношения, но только не механически вычленяемая часть: лучше сказать, комическое многообразно — а многообразие принадлежит всему, *всякому*, комическому по его существу, — *соучаствует* в описанном Гегелем диалектическом отношении. В эпоху рубежа веков, уже в 10—20-е годы, эту диалектику никто лучше не описывал, чем Гегель, и — еще ближе к художественной ткани искусства — Зольгер.

При этом нужно понять и то, что 1) комическое, в чем бы оно ни проявлялось, отнюдь не должно быть «глубокомысленным» и так, с серьезной миной, отрицать само себя, — чтобы делаться диалектическим и глубоким, что 2) оно отнюдь не обязано достигать перехода в трагическое, чтобы отвечать своему понятию и предназначению. Напротив, всякое пустое комическое, всякий тривиальный смех ни над чем тоже имеет отношение к подобной диалектике, — но только диалектика эта такова, что она с самого же начала предполагает, что «ты» смеешься, но «ты» же и находишься в таком водовороте, где над «тобой» смеются по твоей мере, по той мере, которую ты явил своим смехом, то есть «ты» (этот смеющийся) всегда смеешься над собой, и, так сказать, прежде чем смеяться, надо бы подумать, ради чего подвергать себя смеху — ради пустого, что «тебя» в тебе сразу же «сравнивает с землей», или ради

чего-либо более достойного смеха. Также и вся эпоха смеется над собою, хочет она того или нет, но, видимо, нужно отличать такие культурные эпохи, которые умеют свой смех довести до некоторой широты и принципиальности, *до выявления* его внутренней диалектики (другим эпохам это заказано), и в применение к таким эпохам только и следовало бы говорить о культуре комического; эпоха рубежа XVIII—XIX веков, смех которой был весьма сбивчивым, прерывистым и редко — безоблачно веселым, была таким временем. Такая эпоха не может, конечно, не доводить тогда уже смешное (как данный ей для смеха материал) до порога перехода его в трагическое. О культуре комического можно, следовательно, говорить тогда, когда так или иначе *видно*, что смех раздается не только *по поводу* чего-то, но что он и самое эпоху в целом вовлекает в смех, — время смеется над собою. Ирония истории.

Платон в «Законах» (VII 816 de) пишет: «Ἀπευ γὰρ γελοῖον та σποϋδαῖα καὶ παντὶν τῶν ἐπαντιῶν та ἐπαντία μαθεῖν οὐ δυνατὸν» («Ведь и в самом деле: без смешного невозможно познать серьезное, и вообще — без противоположного противоположное...»). Эту замечательную мысль Платон высказывает в том месте книги, где речь идет о плясках: разговор заходит о подражании «людям безобразным душою и образом мыслей» (τοῖς αἰσχροῖς σῶματι καὶ διανοήματι) с их комическими издевательствами и поношениями, с их ломанием комедии (τα τοῦ γελῶτος κομῳιδεῖματα, та... μιμῆματα σεκομῳιδεμένα). *Комедия* («то есть относящиеся к смеху забавы, что все мы называем комедией», *hosa... peri gelōta esti paignia, ha dē komōidian pantes legomen*, 816e) наводит на разговор о *трагедии*: в утопическом обществе платоновских «Законов», исполняющем свой мерный хоревод в подражание божественному миропорядку, трагическое лицедейство, серьезность которого сомнительна («серьезные, *как говорится*, творцы трагедий» — τῶν δε σποϋδαῖον, ἥος φασί, τοῖς περὶ τραγῳδῶν ποιήτων 817a), соосвещается комическим. *Серьезное* позволяет понять сомнительность *смешного* — того самого, без которого невозможно познать серьезное.

В начале XVII века, когда ум европейской культуры, изощряясь и уточняясь, дорастает до всего многообразия этических характеров культуры греческой, — пусть даже преломленной пока галантными нравами эпохи, — английский философ Шефтсбери предлагает такой эпистемологический прием: серьезное поверяется смехом. Прием этот сформулирован Шефтсбери без должной теоретической четкости; с точки зрения теории конструктивной, логически построенной,веряющей каждый свой шаг, такой прием «не работает», и скрытый полемический запал английского морального философа, спорящего с богословской ортодоксией своего времени, оттесняет на второй план заботу о теоретической ясности своего учения. Между тем, в таком приеме — отражение сократической темы века, то есть уже XVIII века с его увлеченностью иронической личностью Сократа; разрушающее ложную позитивность и мнимую построенность теории *смешное* оставляет позади себя расчищенное,

хотя и не определенное и не обработанное, поле истины. Сократ, эта неисчерпаемая личность, эта загадка, заданная филологии и истории, толковался в XVIII веке на множество ладов; куда менее, чем XX век, связанный скрупулезностью уже проделанных филологических изысканий, раздирающихся в сомнениях и противоречиях документальных свидетельств, век Просвещения фантазировал на тему Сократа, и сами эти фантазии относятся к числу наиболее плодотворных упражнений человеческого разума.

Преодолевая всякую узость, снимая с себя оковы недалекого предрассудка, романтическая эпоха получает в руки итог этих упражнений — как возможность предельно широко и принципиально, диалектически, мыслить *смешное* и родственные ему категории *творческого отрицания*. Сократ — это как бы духовный современник XVIII века, не деятель далекого прошлого, но мыслитель, философские намерения которого высказаны только теперь и высказаны весьма своевременно; и если его на самом деле нет, то это заставляет гадать о смысле его конечных намерений, однако само это понудительное начало — *то, что* заставляет гадать, — это существенность философских замыслов и исканий, ясных в своей значительности, важности. Романтическая эпоха — уже после-сократовская, как в Греции Платон и Аристотель — после Сократа. Заданная XVIII веку задача уже разработана с такой тщательностью, с такой подробностью и капитальностью, что она перерастает простоту идущих от Сократа импульсов, — точно так же, как конец XVIII века перерастает Шефтсбери с его столь важными и столь мало развитыми теоретически, на специальном языке философии, идеями.

Весь рубеж XVIII—XIX веков погружен в эту диалектику смешного — погружен в том смысле, что занят ею, и погружен в том смысле, что вся мысль этого времени, если она не отстает от времени, захвачена диалектикой смешного, совершающейся в мысли философов и поэтов, творящейся над их мыслью. Как говорил Лихтенберг, а позже, и в ином понимании, Франц фон Баадер, не «я» мыслю, но во мне мыслится, это значит, что мысль философа и поэта словно пленена объективным замыслом эпохи, находящей в них свой язык. Это — одно. Другое — это диалектика, *языком* которой, в особом отношении, оказывается смешное — оказывается, *как только* смешное обнаруживает свою диалектику. Тут, — если угодно, логический круг, или множество совмещающихся логических кругов. Впрочем, так это и должно быть: неповторимо-единичное, что, как особенный процесс, совершается в истории на данном ее этапе, есть такое смыкание разных сторон совершающегося: смыкание полное, противоречивое и — единственное в своем роде. Можно сказать иначе: целостность исторически совершающегося расходится в разные стороны, в каждой из которых, заглядывая в глубь ее, можно вновь обнаружить сущность целого.

Франц фон Баадер верил в позитивное существование зла, то есть, говоря совсем попросту, верил в существование дьявола, — подобно позднему Гётресу с его не знающим удержу мистическим запалом, с его как бы научной серьезностью, прилагаемой к отвергнутым Просвещением стародавним «бабушкиным сказкам» и «бабским рассказам», подобно Шеллингу, на которого Баадер оказал значительное влияние. В мире гётевской теодицеи, в «Фаусте», охраняющем благоприятность исхода для актов всемирно-исторической трагедии, злое начало, задумывая нанести вред и ущерб, творит добро; нечто от барочного жеста разверстой пасти ада — *смеющейся* пасти — остается, тогда как всеобъемлющее благое, творящее в мире, начало неустанно перерабатывает этот вред, эту затрачиваемую злом энергию, в добро, — точнее говоря, пускает ее в дело, употребляет на дело, меняет отрицательный знак этой энергии. Антипросветительские мистические восторги позднеромантических философов и этот гётевский, выросший из просветительства универсальный взгляд на историю, — эта божественная комедия человеческой истории предполагает, что на нее смотрят сверху (хотя и не свысока) и с улыбкой, — две картины мира, диаметрально противоположные по своему существу. Общее у них — то, что есть в мире такое отрицательно-действующее начало, «адское» начало, лежащее *внизу* мира (у Гёте мир — это символический мир поэзии, у Баадера — сам мир материальной действительности), это — крайнее обобщение смеха: смех как зло. Святое, священное, как мы видели, чуждо смеху; зло, поднимаясь снизу, лижет это священное своими языками пламени. В «Фаусте» смешное дифференцировано: это и смешное трагедии, и смешное фарса, — всякий раз это смешное есть форма проявления зла; Мефистофель — это и «скалящий зубы» (*die Zähne fletschend*) страшный шут человеческой истории, воплощенные жестокость и немилосердие, и олицетворенный принцип *иронии*, «дух, который отрицает» (ст. 335), то есть говорит противоположное реально-данному, но притом не может не иметь в виду это реально-данное, \* 8 — это и адский ироник, который отрицая, утверждает («*der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen*» (ст. 343).

Многообразие проявлений злого начала помножается у Гёте в «Фаусте» на многообразие форм смеха, комического, иронии. Фарс и шутовская процессия не менее весомы, чем самые тонкие приемы юмора, иронии, острания, традиционное и стилизованное — чем новое, индивидуальное-найденное, поэтически-тонкое. Остроумие, юмор, ирония, сатира — все возможные проявления комического — здесь представлены и здесь взаимосвязаны: существеннейшая особенность достигнутого здесь уровня в осмыслении комического заключена именно в том, что существует такая категория, которая все аспекты и проявления комического подчиняет господствующим в мире энергиям, составляющим — или совершающим исторически — его смысл. Здесь нет по отдельности — иронии, сатиры, остроумия как отдельных приемов, однозначных в своей рето-



рической функции, и нет граней между комическим и некомическим, смешным и несмешным, нет такой линии, которую мы могли бы уверенно провести, отделяя одно от другого, ироническое от неиронического, — в конечном итоге, смешное от серьезного. С самого начала мир *этого* художественного произведения творится как густая сеть опосредований, в которой мы можем лишь до известного предела отдавать себе рациональный отчет, то есть, другими словами, устанавливать окончательное значение того или другого элемента в поэтике целого. Не за густой сетью опосредований мы должны видеть выход искусства к непосредственности реальной действительности существующего как простоте, собирающей в себе все многообразие этих опосредований, — к простоте, собирающей в себе, следовательно, и ту полноту *отрицаний*, которая стоит за всякой наглядной, чувственно-доступной данностью всего существующего. Гётевский «Фауст» превосходно представляет собою эпоху, взятую в весьма широких исторических рамках, нас в первую очередь интересует даже более краткий период культурной истории, но смысл происходящего в это время поворота, как отмечается он в литературном творчестве того времени, прекрасно показывает «Фауст»: устанавливается более прямая, более тесная связь поэзии с жизнью, с ее материалом, и устанавливается он не благодаря тому, что «пути» литературы к жизни упрощаются, а, наоборот, благодаря тому, что эти пути крайне усложняются и удлиняются; исчезает власть над литературой системы риторических правил, исчезают (в принципе) каноны формы, или же сами они опосредуются и усложняются, становясь моментом материала. Тем самым литература, отметим, впервые получает возможность ощутить себя как «литературу», а потому и возможность даже играть своей «литературностью», «книжностью». Вот тот фон, на котором мы можем видеть, как исчезают отдельные риторические приемы достижения, например, комического эффекта, как пропадает ирония как ирония риторическая и как эта последняя *соединяется*, или смешивается, с иронией как реальным жизненным процессом — процессом, пусть даже в малом, историческом, с элементом движения в самой жизни. В мире действует принцип отрицания — в самом мире, и он, этот принцип, отражается в поэтическом произведении, заведомо подчиняя себе всякий, связанный с отрицанием, а, стало быть, и с иронией, с осмеянием и т. д. прием. Все комическое тоже появляется, если можно так сказать, не как литературный *аспект* реальности, увиденной с такой-то точки зрения — одной из возможных и одной из предусмотренных правилом и практикой ретирики, но, в первую очередь, как отраженный, осмысленный и претворенный, элемент самой реальности. Если угодно, на рубеже XVIII—XIX веков происходит такой процесс: внутри самой постигающей жизнь литературы центр тяжести сдвигается в сторону жизни, — что, в виде обратного движения и эффекта, тотчас же ведет к подчеркиванию всякой литературной специфики, к разрастанию литературного, к крайне сложному, крайне про-

тиворечивому отношению между формой и содержанием, между материалом и поэтическим целым в самом художественном произведении. Злое, отрицательное, ироническое, комическое, смешное — это начала и проявления внутри самой жизни — и так, по сути дела, для литературы. Таков *живой* контекст комического для культуры этой эпохи: 1) комическое есть элемент самой действительности; 2) есть элемент (или стихия), захлестывающий всю эту действительность; 3) как такой элемент самой действительности, комическое связано с движением этой действительности, как бы оно ни понималось, а, следовательно, и с некоторым принципом *отрицания*, заложенным в этой движущейся действительности, или даже с принципом *зла*, заключенным в этой же действительности. Но коль скоро это так, комическое есть, в самом последнем обобщении, 1) *вся действительность*, то есть вся действительность комикиа, достойна осмеяния, издевки, а тогда — тем более, что комическое оказалось связанным со *злом*, — 2) это охватившее всю действительность комическое выявляет внутри себя трагическую сторону и *переходит* в трагическое.

Можно представить себе и иной путь: именно, действительность будет пониматься как действительность трагическая, этот трагизм охватит целый мир и выявит внутри себя комическое, как обратную свою сторону, — очевидно, что принцип *зла*, *отрицания*, *иронии*, тем более, что он укреплен в самой реальности мира, допустимо воспринимать и как принцип трагического. Тогда трагическое будет переходить в комическое. Однако для эпохи, о которой идет речь, оба эти пути — от комического к трагическому и от трагического к комическому — неравноправны: эпоха решительно предпочитает *первый* путь и этим сама объективно характеризует себя. Комическое, как и трагическое, никогда в эту эпоху не равно себе, ни комическое, ни трагическое никогда, или почти никогда, не замкнуты в себе, не изолированы, они никогда, или почти никогда, а тем более в произведениях, специфически характеризующих эту эпоху, не бывают плодом такой поэтической установки, *наряду* с которой и *вместо* которой возможна была бы и иная, противоположная. Роман, как такой поэтический жанр, который выражает суть этого времени и заново пересоздается эпохой для себя, скроен точно по ней и в соответствии с ее требованиями, — роман, как пользуется им эта эпоха, и допускает совмещение разных точек зрения, разных установок, в рамках одного произведения, но и, самое главное, он допускает беспрестанный их переход, ироническую уравниловку разного — разных сторон, переход, который уничтожает всякую категориальную определенность действительности: она, таким образом, одновременно — и действительность комическая, и действительность трагическая, но, главным образом, действительность, переходящая от комического к трагическому, движущаяся или задерживающаяся где-то на полпути от одного к другому. Действительность тяготеет к тому, чтобы бесконечно опосредовать свои

крайности и путем таких опосредований даже нащупывать некий нейтральный, отвечающий прозаической обыденности дня, центр равновесия. Я предпочитаю именно такую формулировку: «Действительность тяготеет...» вместо, например, такой: «Литература тяготеет к изображению действительности в ее опосредованной нейтральности», — предпочитаю потому, что литература находится здесь в полнейшей зависимости от жизни; жизнь — ее внутренняя форма, ее *endon eidos*, и эта внутренняя форма творит органически подобающее себе выражение, — разумеется, в борьбе и столкновении с инерцией традиции, с риторическими, независимыми от внутренней формы, жанрами, во взаимодействии с индивидуальными привычками, настроениями и предпочтениями. Но важно сказать, что не литература, а сама жизнь в то тяжелое время и творит некую свою «жизненную» прозу, — заметим, что проза XIX века есть функция от жизненной прозы, есть ее произведение, даже в таких романтических созданиях, как романы Вальтера Скотта (об этом хорошо писал Г. Лукач); итак, жизнь творит и свою прозу, и свою комедию, она замыкает отыскиваемый ею и противопоставляемый героизму этой трагической поры *центр скуки на комическом* как категории житейской суеты и пестроты. Можно было бы сказать, что в таком случае сама эпоха обесценивает этот свой бюргерски-филистерский идеал, придавая ему вид комедии; это — так, и это одно из множества реальных противоречий, заключенных в этой эпохе. Ведь скука среднего, замершей точки колебаний — колебаний между крайностями — это тоже только один момент беспрестанного перехода, когда трагическое готово раскрывать себя в изобилии комических, иронических, сатирических пресуществлений и когда гротескный, смешной, и фантастический, и обыденный мир романов Жан-Поля создает — хотя бы на горизонте — образ подлинно трагической и «героической» действительности.

Заострения трагического жанра не противоречат картине такого литературного поворота, или даже революции, — некоторое неподчинение примату жизненного как момент в подчинении! На гребне литературной революции, которую на рубеже веков производят немецкие классика и романтика, возникают и «Мессинская невеста» (1803) — драма Шиллера, о которой автор ее не раз с гордостью писал, что она — «первая на новых языках, составленная по всей строгости правил античной трагедии», и «Ион» А. В. Шлегеля (1803), который превзошел, в чем уверен был его создатель, еврипидовского «Иона», и «Аларкос» Фр. Шлегеля (1802), жутковатый ранний образец трагедии рока. Более чем замечателен распад на сферы низкую, комическую, и высокую, «идеалистически», идеально-трагедийную, в трилогии о Валленштейне Шиллера — остановившиеся хаос и пестрота «Лагерь Валленштейна» в преддверии исторического свершения в двух последующих, «высоких» драмах: традиционные, классицистские уровни стиля на пороге своего опосредования, соединение без совмещения, соединение и разделение. Точно так же, как

трагедии, надолго оставшиеся в немецкой литературе и нередко обременявшие ее своим неплодотворным, застывшим пафосом идеальности, эпоха рубежа веков плодит свои «комические романы», риторически-заданная форма которых дает, конечно, больше простора для разнообразия жизненного материала и которые, прежде всего, больше удовлетворяют искреннее стремление эпохи к беспроблемной развлекательности.

Сравнение жизни с театром относится, вероятно, к числу вечных «общих мест»: поэты барокко уподобляют человеческую жизнь и трагедии, и комедии. Трагедия и комедия совпадают тут в понятии *театра*: история — зрелище, предначеченное как в общем своем протекании, так и в постоянстве этнических характеров и разыгрываемых ситуаций. Театр барокко — по преимуществу трагический; комедия — отпадающая от него оборотная, тыльная сторона; комическое — как бы высшее свечение трагического, вспыхивающее в минуту его наивысшего напряжения; смешное — смех мученика, пред которым разверзлись небеса, над своими пытками и палачами, в час тягчайшего испытания, в час смерти. Теперь же, на рубеже веков, комедия способна поглотить всякое жизненное содержание, все святое уже осмеяно, и трагическое не раз возникает из пресыщенности иронией, игрой, издевкой, — так, жан-полевский Рокероль — герой «Титана», нигилист и эстет уже в скромных и узких обстоятельствах вымышленного немецкого княжества, сочиненную, исполненную и поставленную им на природе трагедию завершает настоящим самоубийством. Конец спектакля совпадает с концом жизненного спектакля.

Данте свою поэму назвал «комедией», следуя правилам ретирики, довольно своеобразно понятым, — этому, употребленному Данте, слову «комедия» пришлось претерпеть немало переосмыслений, чтобы обозначать у Бальзака универсальную полноту отражения жизненной реальности конкретного места и времени; универсализм — общее, что могло бы объединить средневековую поэму и романический цикл писателя XIX века; «комедия» — это теперь та жизненная пестрота, многообразие, универсальность реальности, что, как внутренняя форма, управляет конструкцией небывалого по своей монументальности цикла. Германия в начале XIX века не знает такого единого целостного замысла: романы Жан-Поля срastaются между собой побочными побегами, в своей совокупности описывая как бы целую забытую тогдашней многотомной «Географией» Бюшинга область Германии. Но сама эпоха склонна к такой — охватывающей всю жизнь — «комедии»: всеобъемлющее *обыденное* утверждает себя в жизни сквозь все трагические и героические усилия, несмотря на всю чрезвычайность происходящих событий. \* 9 Можно быть глубоко и искренне потрясенным, как бывает потрясен человек в редкую минуту подлинным искусством, — но потрясен бывает и тот человек, что несет в своей душе восторг художественного, и тот, кого искусство способно было вывести из привычного равновесия обыденно-

сти, из равнозначности житейской апатии; эпоха рубежа веков, эпоха столь замечательной литературной революции, — это второй человек, человек достаточно скучный, хотя и не совсем потерянный и безнадежный, — но его инертность и апатия быстро растут, он утомляется и устает сам от себя; это такое старение, которое на протяжении 1805—1815 годов можно проследить с подробностью, год за годом. Эпоха Реставрации несет внутри себя глубокую утомленность.

«Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschaffen, Er liebt sich bald die unbedingte Ruh» — «Деятельности человека слишком легко ослабевать, — он быстро привыкает к безусловному покою» — слова из «Пролога на небесах» гётевского «Фауста», написанные около 1800 года: в них не только выражение вневременной поэтической мудрости, но и подлинная психологическая склонность конкретного исторического времени.

Различие барокко и новой литературной эпохи (начала XIX века) в том, что барокко *уподобляет* мир театру, новая, романтическая эпоха *приравнивает* мир к комедии. Как это вообще возможно, — приравнивать жизнь к театральному действию, отождествлять с ним жизнь, — показывает нам текст из цитированной седьмой книги «Законов» Платона, философа и писателя, до которого впервые, как XVIII век — до исчерпанного им до конца Ксенофонта, — дорастает европейская культура конца XVIII — начала XIX веков: в начале XIX века появляется первый новый немецкий перевод Платона, в котором современная филологическая критика текста соединяется с конкретным философским проникновением в него; перевод этот принадлежал Ф. Шлейермахеру.

Платон противопоставляет смешное (to geloion) серьезному (to spoudaion), он убеждает благородных людей *не заниматься смешным серьезно* (spoydên de peri ayta einai mêdepote mêd' hêtinoyn, 816e). Смешное решительно отставлено на задний план, как своего рода источник и образчик дурного и непристойного, как образчик, который одновременно и следует досконально знать, чтобы не сделать или не сказать чего-либо смешного по незнанию (toy mê pote di' agnoian drâin ē legein hosa geloia), и знание которого необходимо, как недостойное, тщательно скрывать (mêde tina manthanonta ayta gignesthai phaneron ton eleutherôn, mête gynaika mête andra).

*Смешное* — тут *постыдно-необходимое*, если попытаться одним понятием определить суть этого характеризуемого у Платона смешного; смешное тут связано со злом, а именно, со злом в его постыдно-непристойном проявлении, постыдное же и непристойное понимается в соответствии с теми правилами сословного благоприличия, которые, в переводе на язык дословной культуры Германии рубежа XVIII—XIX веков, определяли бы смешное как «nicht hoffähig» и «nicht tafelfähig», то есть как нечто такое, что нельзя допускать ко двору и нельзя допускать к столу. Но, быть может, ничто так красноречиво не показывает регулятивную функцию смешного, его роль образца «для избегания», как это *скрываемое знание смешного* у Платона. Выставляемое за двери благо-

пристойного человеческого общежития, стремящегося подражать непреременчивому истинному закону, смешное тем не менее со своих непристойных низов пронизывает все здание позитивности, противопоставляя воплощаемой здесь идее свой невидимый образ. Вместе со смешным за двери выставляется жизненное многообразие, пестрота, всякая новизна неожиданного (*kainon de aei ti peri ayta phainesthai ton mimēmatōn*), всякая «информативность» — в противоположность вечно повторяющемуся и всегда единому хороводу подражаний «прекраснейшей и наилучшей жизни» (*mimēsis toy callistoy cai aristoy bioy*, 817b). В этом смысле смешное дает *невидимый* образчик или образ, без которого, как и вообще без познания смешного, не может существовать даже и идеальное общество позднего Платона.

Именно в связи со всем этим отношением смешного и серьезного к пестрой новизне жизни в ее, так сказать, низко-непосредственном содержании и находится то обстоятельство, что в этом месте «Законов» Платон не столько противопоставляет трагедию и комедию, сколько *и* трагедию *и* комедию противопоставляет идеальному подражанию в своей поздней государственной утопии. И трагедия, как поэтическое создание, в глазах законодателя подозрительна как такое явление новизны, которое во всяком случае должно быть прежде всего сравнено, или сверено, с идеальными установлениями государства, с его «классицистической» нормой «подражания прекраснейшей и наилучшей жизни». Коль скоро пение, пляски, хороводы в этом государстве — не принадлежность отдельных искусств и не элемент художественного творения, а отражение идеальности, именно поэтому беспеременчивое, раз и навсегда утверждаемое, то они и не противопоставляются трагедии как театру. В трагедии Платон видит не художественную специфику, а этическую направленность: как комедия — это не просто смешное, и не просто сфера смешного, но непристойное, издевательское, безобразное культивирование смешного, когда наемные исполнители или рабы, как можно представить себе, купаются в этой родной им стихии, так трагедия есть культивирование прекрасного и возвышенного, всей сферы серьезного, величественного, торжественного. Но тогда сама жизнь идеального государства есть трагедия, протекающая по своим целесообразно, планомерно установленным законам; поэтому заезжим драматургам здесь отвечают так:

«Мы сами — творцы трагедии, наипрекраснейшей, насколько возможно, и наилучшей. Ведь весь наш государственный строй представляет собой подражание самой прекрасной и наилучшей жизни. Мы утверждаем, что это и есть наиболее истинная трагедия <...> И эту наипрекраснейшую драму может привести к завершению один лишь истинный закон».

(*Hēmeis esmen tragōidias aytoi poiētai cata dynamin ho ti callistēs hama cai aristēs pāsa oyn hēmīn hē politeia xynestēke mimēsis toy callistoy cai aristoy bioy, ho dē phamen*

*hēmeis ge ontōs einai tragōidian tēn alēthestatēn. <...> toy callistoy dramatos, ho dē nomos alēthēs monos apotelein pephuken 817b).*

Слово «драма» (to drama) значит «дело», «сделанное»: обращенное к практической жизни, оно соединяет реальность и ее поэтическое пере- воплощение в трагедии совершенной жизни.

Возвращаясь теперь в Германию рубежа веков, столь недавнего прошлого, мы обнаружим, при всех коренных отличиях от этой греческой ситуации IV века до н. э., и некоторые общие черты культуры. Последнему не надо удивляться: общее — в той принципиальной широте и внутренней дифференцированности, с которой способна постигать немецкая философия и немецкая поэзия этого времени жизнь в ее широте и в ее глубинах, — что дано далеко не всякой эпохе. Для нас особый знак, которым отмечена эта эпоха, — в том, что боги поэзии Фридриха Гёльдерлина — это и не метафоры, и не условности риторического языка поэзии, и не стереотипные образы классицистического творчества, всякую минуту готовые к употреблению и находящиеся под рукой, и не опозтизированные представления ученого мифолога, и не фантомы философствующего романтика, и не персонифицированные понятия занявшегося стихами философа, — но это особые реалии жизни и мысли, совершенно особенные символы, образы глубочайшего постижения жизни, образы, творящиеся по своему внутреннему и исторически-неповторимому закону, живые смыслы, не разделяющие в себе практику, философию, поэзию:

Des Göttlichen aber empfangen wir  
Doch viel. Es ward die Flamm uns  
In die Hände gegeben, und Ufer und Meersflut.  
Viel mehr, denn menschlicher Weise  
Sind jene mit uns, die fremden Kräfte, vertrauet.  
Und es lehret Gestirn dich, das  
Vor Augen dir ist, doch nimmer kannst du  
Ihm gleichen. \* 10

Стиль пиндаровского гимна в Германии начала XIX века с ее катастрофами и с ее серой прозой узкой и ограниченной жизни, с ее склонностью к апатии и к бездумному развлечению, — не менее удивительное возвращение неистового духа древности, чем сама поглощающая весь космос реального существования диалектика смешного и серьезного, комического и трагического.

За несколько месяцев до своей смерти Генрих фон Клейст публикует в своей газете «Берлинский вечерний листок» («Berliner Abendblätter») статью, направленную против позднепросветительских педагогических экспериментов, восходивших еще к 80-м годам XVIII столетия и поразивших Клейста духом грубого насилия над личностью как мертвым,

терпящим любое вмешательство материалом. Относительно узкая тема, задевавшая писателя за живое, не помешала ему создать такое небольшое произведение, в котором, за условной и внешне неподатливой, угловатой формой, возникает символически-зашифрованный, проникнутый не разгадываемой до конца иронией, образ реальности на критическом стыке эпох. Наследие Просвещения (человек «живет, он свободен, он носит в себе независимую и своеобразную способность развития, образец, по которому он внутренне складывается»), романтическая наука (физика) и продолжающая развивать эти — просветительские и романтические — импульсы фантазия писателя объединяются для того, чтобы дать картину экономики, внутренней жизни как природы, так и человеческого общества, общежития. Вся жизнь в целом, мир, и каждый законченный в себе ее фрагмент представляется как нечто органическое и, затем, как некая равновесная система, как бы по подобию тех гомеостатов, которыми, как моделью, пользовался У. Р. Эшби в своем «Введении в кибернетику». Подключение в систему нового элемента и любое другое нарушение равновесия внутри системы вызывает обратный процесс, ведущий к восстановлению равновесия. Физическая теория излагается Клейстом очень непривычным для нас языком, языком более наглядным и непосредственным, чем это принято с давних пор, — мифический, живой, антропоморфный мир:

«Экспериментальная физика, в главе о свойствах электрических тел, — пишет Клейст, — учит, что если в окружение этих тел, или, выражаясь терминологически, в их атмосферу, внести неэлектрическое (нейтральное) тело, то оно внезапно тоже станет электрическим, а именно, приобретет противоположную назлектризованность. Получается так, что природа как бы чувствует отвращение ко всему тому, что при известном стечении обстоятельств приобрело чрезмерное и безобразное (*unförmlich*) значение, поэтому между каждым двумя телами, соприкасающимися друг с другом, предписано (*angeordnet*) устремление, направленное на восстановление первоначально существовавшего, а теперь нарушенного равновесия. Если электрическое тело позитивно, то в неэлектрическом всякое, какое только ни есть в нем, естественное электричество бежит в самую отдаленнейшую и крайнюю его область, создавая в близлежащих частях нечто вроде вакуума, вполне склонного принять в себя тот излишек электричества, от которого то, первое, тело известным образом страдает, болеет; если же электрическое тело негативно, то в неэлектрическом, и притом в тех его частях, что ближе всего расположены к электрическому, внезапно, единым махом, накапливается естественное электричество, нетерпеливо ждущее мгновения, когда можно будет восполнить тот недостаток электричества, от которого болеет другое тело. Если внести неэлектрическое тело в пространство действия электрического, то тогда, то ли от этого к тому, то ли от того к этому, стремительно



пробегает искра, — равновесие восстановлено, и оба тела вполне равны теперь друг другу по электричеству».

Теперь этот же закон применяется к сфере моральной философии, завещанной Клейсту Просвещением: «... человек, пребывающий в индифферентном состоянии, не только перестает быть таковым, мгновенно, как только он вступает, все равно каким образом, в соприкосновение с другим человеком, свойства которого определены, но, более того, существо его, если можно мне так выразиться, совершенно перелетает к противоположному полюсу; он принимает значение +, если у второго значение —, и значение —, если у первого значение +».

Во всем отдельном обязанный своей эпохе — с ее интересом к противоречию, полярности, парадоксу (близкий к Клейсту Адам Мюллер издал в 1804 году свое «учение о противоречии», талантливую романтическую вариацию мотивов классического идеализма), Клейст среди всех своих современников выделяется не только своеобразием художественного дара, но и своей непримиримой, имитирующей строгость логики и точных наук последовательностью в разработке своих тем. Если «парадоксальность есть признак истины», \* 11 то Клейст как раз доводит свои темы до парадокса как внутренней стороны единства равновесного целого, системы. Физико-моральные тезисы своего «Нанновейшего воспитательного плана» Клейст иллюстрирует парадоксами — это и анекдоты, как понимал этот жанр Клейст, — как короткий рассказ о небывалом событии, по возможности втиснутый в пространство одной фразы, одного периода, где парадоксальная ситуация членится сверхчеткой и сверхпрочной синтаксической конструкцией, — и это как бы «экспериментальные» наблюдения, которые предлагается проверить каждому: «Стоит только собрать всех, сколько ни есть их в одном городе, философов, знатоков искусства, поэтов, художников, в одном зале, как немедленно же некоторые из них сделаются глухими...» — «Если в каком-нибудь уголке мира, например, на пустынном острове, собрать всех злодеев, сколько их есть на земле, то лишь глупец станет поражаться тому, что спустя короткое время можно будет встретить в их среде все, даже и самые возвышенные и божественные добродетели», — малоубедительный пример, который тоже должен подтвердить действие закона противоречия и поляризации всякой системы.

В клейстовском мире царит принцип отрицания как принцип, придающий равновесие и вместе с тем жизнеспособность всякому целому, всякой системе. Клейстовское отрицательное внутри себя абстракцию и этой своей абстрактностью подавляет в себе как злое, так и комическое, и смешное. Те парадоксальные советы по воспитанию, которые дает в своей статье Клейст или его конректор Леванус, придуманный Клейстом и названный так в честь жан-полевого педагогического трактата «Левана», напоминают, с одной стороны, воспитательные планы платоновского законодателя, с другой, — им грубо противоречат. Клейст пред-

лагает учить добродетели на образцах порока: учителя школы порока должны давать своим ученикам практические уроки богохульства и лицемерия, дерзости и самоуничтожения, лести, скупости, расточительства... Трудно сказать, что было для Клейста более существенным — рассеять преувеличенные представления о роли воспитания («Что сделалось бы с миром, если бы родителям дана была абсолютная способность воспитывать детей в согласии со своими принципами и своим образом?..») или создать некий вид антиутопии, к утопии платоновских «Законов» относящейся как негатив к позитиву. Творчество Клейста во всяком случае подсказывает нам значительность второго — то есть антиутопии как очень своеобразно выражаемого у Клейста господства отрицания. Выматывающая мучительность смешного в комедиях Клейста — в «Разбитом кувшине» и еще более в «Амфитрионе» — раскрывает перед нами абстрактно-логический план клейстовского отрицания: попытка повернуть это отрицание к зрителю и читателю смешной и просто веселой стороной удастся или не удастся, но нельзя не замечать того, что в этом смешном и веселом всегда остается тяжелая основа самого клейстовского принципа — зло, отрицание. Но, конечно же, этот принцип, которым Клейст объясняет мир, заключает в себе смешное, как и весь физико-моральный мир Клейста стоит под знаком отрицания, отталкивания, поляризации — такой сухой, резкой иронии, что действует молниеносно, подобно электрическим силам вещественного мира.

Антиутопия Клейста — в противоположность Платону — означает: невидимый образец изгоняемого за двери смешного стал зримым и проявился; с безобразием, с пороком ученики новейшей школы могут повстречаться на улице, и вообще отвращающие их примеры попадают к ним на каждом шагу; весь мир поставлен под знак отрицания, — все морально-доброе может только отрываться от безобразного, порочного, злого и смешного; наконец, уже нет и мысли о каком-либо идеальном законе, на который можно положиться, — теперешние законодатель и страж закона могут уповать, как клейстовский Леванус, лишь на индивидуальную силу здорового инстинкта, живущего в человеке. В мире субъективности, индивидуализма, эгоизма (*die Ichsucht*) это же самое индивидуальное, и только оно, может служить залогом и опорой высших ценностей, благородного, возвышенного, — того, что ранний Клейст называл еще добродетелью, следуя философии XVIII века. Своей статьей 1810 года Клейст едва ли не хотел сказать, что сама жизнь стала школой порока. В такой форме это кажется не новым, — напротив, выглядит традиционным морализмом, для XIX века уже и не далеким. Новое заключено, однако, в том, что выражение это — «школа порока» — нужно понять совершенно не метафорически: нужно представить себе жизнь как школу, в которой каждый день и каждый час, как бы по придуманному каким-то недобрым «законодателем» плану, целенаправленно, уче-

никам преподаются уроки таких-то и таких-то пороков. Новое и в том, что жизнь понимается тут как повседневность, как обыденность, как жизнь улицы.

Еще в юности Клейст о величии людей написал следующее: «Случай делает, будет ли великий человек известен людям, истории. Не будь Мелета и Ирода, Сократ и Иисус, не переставая быть личностями благородными и возвышенными, могли остаться неизвестными нам». Это — юношеская фраза, не додуманная до конца; в ней можно увидеть, однако, как иррационализм прокрадывается в просветительский образ мира раннего Клейста, сохранявшийся до поры до времени в полной, в редкой неприкосновенности, старательно оберегавшийся самим Клейстом и учителями его молодости. В своей поздней статье Клейст недалеко от построения теории некоего вывернутого наизнанку, перевернутого мира, с идеей отрицательного во главе его. Физическая полярность, переходя в моральный мир, «портится», открывает в себе отрицательность порока.

Люди начала XIX века, садясь по вечерам за ломберный столик и развлекаясь в обществе шарадами и логогрифами, играя в фанты и всякими иными способами проявляя свою невинную ребячливость, — соприкасаясь со смешным в его такой беспроblemной незатейливости, — конечно же, не замечали, как, в такие минуты, уносит их своим вихрем история, вовлекая — и притом самым суровым манером — в свою неповторимость, в безвозвратность совершающегося. Точно так и мы, делая доклады или слушая их, вообще совершая все то, что можно делать, а можно и не делать, уже этим погружаясь в житейскую суету, вечно повторяющуюся и потому никуда не уходящую от самой себя, конечно, в такие минуты (или часы) не замечаем, как принадлежим истории. Тот главный урок, который может преподать нам эпоха рубежа XVIII—XIX веков, с ее исчерпывающей диалектику смешного культурой комического, заключается в том, что даже все незаметное, обыденно-суетное, мнимонесущественное по своей мелкости и отпадает и, одновременно, не отпадает от исторического хода существенности, от закона истории. Именно, для нас важно то, что все это житейское не отпадает от истории. Оно говорит одним языком со всей своей эпохой, и с него, этого житейского элемента суеты, начинается необозримый ряд диалектических пресуществлений исторического бытия. Беспроblemно-смешное, в чем сказываются мелкие пристрастия эпохи, ее скоро преходящая «мода», предстает как тонкая оболочка смешного в его полной и в его страшной диалектике. Если удастся в пределах одного посвященного культуре комического этой эпохи сочинения так смешать невинные забавы, описываемые забытым голштинским писателем Теодором фон Коббе, и те ужасные проклятия смеха, которые не падают святыни своего времени, чтобы они выглядели разными концами одного движущегося целого, то задачу сочинения можно считать уже достигнутой. Уже расхожий юмор эпохи с его недалекой игрой словом — словом, на своем крайнем поверхност-

ном уровне сделавшимся механической игрушкой и стянувшимся в тончайшую плоскость, отделяющую смех от жизненной глубины, — расхожий юмор эпохи этой своей нежизненностью, этой своей непродуктивной сосредоточенностью на самом себе тем не менее указывает не на что иное, как на назревшую, набухшую проблемность эпохи. Пустота беспроблемного юмора, чистого юмора, чистого Witz, — она не может не привлекать нас, не может не трогать нас своей привычностью для нас, — и есть своего рода *достижение* эпохи, — достижение, которое уже никогда не утрачивала, а только развивала и совершенствовала позднейшая культура. Пустота эта — пленка над отчаянием времени, это сливки — наслаждение, которое снимает со своих страхов эпоха, вынужденная наслаждаться от своей переполненности страхом и всякой «проблемностью». На такой беспроблемности завершаются превращения многовекового европейского «острого ума», остроумия, Witz или Wit. Острота ума свелась в плоскость остроты. Бывшая *идея*, вполне в духе своего буржуазного века, целиком реализована, острый ум приносит свою пользу, обслуживая скучающее общество вспышками своего остроумия.

Острота сменяется остротой. Но это лишь конечный выход из сложнейшего процесса. Если, как говорили древние греки, «прекрасное — трудно» (*chalepon to calon*), то можно сказать, что и «смешное — трудно» (*chalepon to geloion*), и понятно почему: смешное вместе со всем своим *обозом* стремится занять место прекрасного в этом вывернутом наизнанку мире (*die verkehrte Welt*). Смешное ведь соседствует с безобразным, влечет его за собой, ведет его с собою, как и зло. Но на рубеже веков, в то время, о котором идет у нас речь, все связи приходят в хаотическое и противоречивое движение.

Суть литературной революции (а ранние романтики говорили о «революции», то есть о повороте, обращении вещей) — в том, что структура смыслов — как снимает и постигает их литература и вся культура — поворачивается на 90 градусов. Вместо прежней вертикали смыслов появляется их рядоположность. Прежде смешное существует *под* серьезным, *des Lächerliche pod das Erhabene*, то *geloion pod to spoydaion*; возвышенное — то, что наверху, адское — *под* божественным. *Теперь* же смешное стремится к тому, чтобы стоять *рядом* с серьезным, как и вообще решительно всему хотелось бы занять свое нейтральное место в равнодушном безразличии всего. Характерна роль юмора в реализме XIX века: он *сдабривает* изложение, становится почти непременной его принадлежностью, но уже отнюдь не бурлит в глубине произведения как вольная, своевольная, своенравная стихия, захватывающая все целое произведения и управляющая в нем, как реальная сила самой действительности, врывающаяся в произведение искусства благодаря его смысловой насыщенности, — так это было у Жан-Поля. Конечно, и в самой середине XIX века можно встретить ряд далеко не случайных исключений, связанных как с господством принципа серьезности, исключającego вся-

кое сомнение, отрицание, всякое осмеяние, так и с повышенным значением юмористического, иронического, сатирического начала; исключения показательны и редки. Произведения эпохи литературной революции, классически-романтического периода в Германии и соответствующего периода, например, в русской литературе, включая Гоголя, потому так трудно анализировать, потому так трудно добраться внутри них до некоторой абсолютности точки зрения, что в них система смыслов, находясь в движении, дает одновременно и вертикаль и горизонталь, то есть смешное и вся его свита находится и внизу и рядом с серьезным. И, разумеется, весьма существенны и самые разнообразные попытки смешного обрести главенство в мире, будь то в той глубоко-философской форме, что у Зольгера, когда ирония становится проникающим все существующее *эстетическим* принципом опосредования, где начало смеха многократно сублимируется, становясь серединой всех вещей, — будь то в той форме, что у Жан-Поля, в «Приготовительной школе эстетики» которого возвышенное (так сказать, без какого-либо злого теоретического умысла) помещено в главу о смешном, как контраст смешному, — будь то в той новооткрывшейся эпохе беспринципной формы, когда все существующие вещи попросту смешны ввиду своей полнейшей бессмысленности, но именно поэтому и не заслуживают осмеяния, как и какой-либо траты сил, — остается возможностью пустой остроты.

Преимущество ряда жанров на протяжении XVIII—XIX веков не должна ввести нас в заблуждение. В XVIII веке существует комический эпос, который постепенно вытесняется комическим романом, улавливающим простую прозу времени. Свой последний, великий роман «Комета» Жан-Поль назвал «юмористическим романом», имея в виду традицию Филдинга и Смоллета; такое название жанра одновременно и сугубо серьезно и иронично. Этот роман Жан-Поля создан как серьезная игра с архаическим уже жанром, который благодаря этому, благодаря зиянию, зазору между старинной для начала 20-х годов формой, механической композицией и тем содержанием, тем смыслом, который эту форму выбирает своим сосудом, — становится необычайно *емким*. Юмористический роман XIX века далек от космически-всеобъемлющих целей такого жан-полевского романа, в котором находится смысловое место и для идеи бессмертия и для идеи мирового начала и конца. Можно приводить для сравнения романы Келлера или Раабе — параллели с русской литературой тоже были бы возможны, — возьмем для примера романы Теодора Фонтане: написанные в 70—90-е годы прошлого века, они — безусловные вершины немецкого реализма XIX века. Как бы исключительно тонок ни был их иронический стиль, острабяющий и опосредующий все, — за видимой простотой их стиля стоит редкая многослойность, которая и доставляет наслаждение читателю, — колебания крайностей весьма сужены; тут уже не может быть речи ни о началах, ни о концах, ни — в прямой форме — о конечных, последних вопросах

бытия, но колебания совершаются в *тесном слое* окружающей, обыденной действительности, и как раз художественный эксперимент таких поэтических романов, которые стоит читать, словно высокую лирику, только в подлиннике, заключался в том, чтобы попробовать добиться многослойности, сознательно уходя в узость незаметно-повседневного, чтобы поэзию и иронию извлекать из будничной прозы, — чем будничнее, тем лучше, — извлекать порою из кухонной стороны жизни. Именно поэтому крайности, снимаемые иронией, недалеко отстоят здесь друг от друга; крайностью является по существу то, что одна и та же действительность оказывается и прозой и поэзией; произведение эту поэзию и прозу показывает друг через друга, как бы в некоем магическом кристалле. Художественный эффект Фонтане — изложение, прилипая к жизни, свободно парит над нею, одновременность такая поражает, и, разумеется, до трагического и комического тут, в этой поэтической действительности, рукой подать, — трагическое и комическое утрачивают резкость, как утрачивают и всякую обособленность, но зато, можно сказать, они всегда тут, всегда в этой жизни, всегда с человеком, — как крайности, они только слегка прикрыты жизненной поверхностью. Такая жизненная действительность не знает уже ни верха, ни низа, если только не в виде очень отдаленных воспоминаний о религиозном образе мира; трагическое и комическое — лишь разные стороны разношерстного, фактически не почерпаемого, все время меняющегося в привычной мелкоте происходящего, бытия, — трагические события происходят от случайности, как пожар от зажженной спички, для трагизма не требуется катастроф, как не требуется и трагедии, но зато все трагическое с самого начала локализовано, подавлено общим потоком жизни, хотя и в чем-то окрашивает этот поток своим цветом. Трагическое тяготеет к печали, к настроению. И трагическое, и комическое идут из одного источника — из пестрого настроения жизни.

Возьмем другой пример изменений. До сих пор плохо воспринимаются сатирические создания XVIII века, и причина — не в том, что сатира этого времени (в Германии) не принесла своих особых творческих достижений; напротив, мы часто не можем верно воспринять и оценить ее художественный уровень. Причина — в том, что хотя сатирическое изображение дает простор для весьма разнообразных художественных решений — от такого осмеяния, в котором, как у Лискова, есть еще следы ренессансной вольности, разнузданности, до таких сурово-педантических построений, в которых современный читатель с его представлением о сатире, к своему удивлению, не может найти ничего сатирического, — в каждом отдельном сатирическом произведении угол зрения с самого начала задан, закреплен и неукоснительно соблюдается, и он очень узок. Сатира Свифта или Лискова нам кажется ближе, она иногда дает ощущение полета над материалом, вольного обращения с ним. Но то, что кажется застойным, скучным, часто просто следует закону риторической

формы. Тысячу раз подряд повторенный риторический прием иронии — нечто утверждается, а имеется в виду противоположное, — утомляет; постоянство таких игр с вертикалью смысла в миниатюре современному читателю непонятно и кажется сугубо механическим. В начале XIX века, в пору литературной революции и в пору кризиса вкуса, Жан-Поль замечает в одном месте: сатира способствует успешности чтения, — когда книгу берет в руки женщина, — она не читает сатиру, а перелистывает и успевает быстрее прочитать всю книгу. Однако еще в конце XVIII века люди с удовольствием выслушивали и перечитывали многочасовые проповеди, — герой автобиографического романа Карла Филиппа Морица увлекается ими и записывает их по памяти. Сейчас ничто, кроме обязанности, не заставило бы нас читать северогерманскую, очень скучную, протестантскую проповедь, тогда как современник, морицовский Антон Райзер, видел в ней живой театр. Но примерно в том же положении риторический жанр сатиры. Даже блестящие опыты романтиков — Брентано-Гёрреса, ориентировавшихся не столько на педантизм Просвещения, сколько на вольность Рабле и Фисарта, — не удостоились и доли той популярности, которой заслуживали по своим внутренним качествам; и в них, в этих сатирах, тоже ощущается инерция традиции, как бы уже несвоевременная однонаправленность стиля, книжность жанра. Все это отпугивает читателя, невольно при- выкшего к материальной широте повествования, к многогранно, через целый пучок точек зрения освещаемой фабуле. Там, где писатель играет вертикалью смыслов, современному читателю представляется недостаточность опосредования, недостаток усредненности материала, иронии, которая действовала бы *по горизонтали*.

Жанр пародии, или травестии, ясно показывает такую судьбу смешного, комического и связанных с ними категорий. Когда венский поэт Иоганн Алоис Блумауэр в 1784 году, а позднее украинский — Котляревский, «переодевают», переименовывают «Энеиду» Вергилия, выворачивают ее наизнанку, то в таком замысле прослеживается значительная серьезная струя. В их пародийных сочинениях ниспровергается *высокий* мир, мир возвышенного, а шуточное низложение идеального питается той неподдельной идеей божественного (theion), что заложена в первоисточнике. Мир смешного, как мир нижний, осуществляет тут свою революцию, которая и возможна лишь до тех пор, пока сохраняется вертикаль смыслов. Чем ближе к критической эпохе рубежа веков, о которой идет у нас речь, тем серьезнее, в свете проблем времени, замысел, подобный блумауэровскому. Продукт венского Просвещения, эпохи Иосифа II, он невольно оказывается на периферии многообразных, характерных для этой литературной революции, усилий поломать или повернуть прежнюю, традиционную вертикаль смыслов. Когда почти век спустя, в 1862 году, знаменитый швабский эстетик Фридрих Теодор Фишер, современник и друг немецких реалистов, публикует свою длиннейшую пародию второй

части гётевского «Фауста», почти совсем не понятой в течение XIX века, под заглавием «Фауст. Третья часть трагедии» и под псевдонимом «Дойтобальд Символицетти Аллегориович Мистифицинский», все затраченное на такую пародию изобильное остроумие пропадает, не может не пропасть. Ведь автору пародии остается только воспроизводить, с наивозможным преувеличением, некоторые формальные особенности второй части «Фауста», показавшиеся ему смешными, но он никак не может затронуть смысл гётевского произведения или хотя бы даже функцию литературных приемов, пришедшихся ему не по вкусу. Он не может «ниспровергать» этот смысл, и хотя бы уже по одному тому, что гётевский «Фауст», это создание критической поры в культурной истории, сам по себе включает в себя возможно полную меру утверждения и отрицания; «Фауст» заканчивается таким торжественным утверждением смысловой вертикали, таким утверждением традиционного, освященного тысячелетиями, образа мира, внутри которого, выявляя, пожалуй, все возможности эпохи, совершается всякого рода осмеяние и раздается всякого рода и уровня смех. Поэтому «Фауста» нельзя спародировать, нельзя вывернуть наизнанку, нельзя перевернуть, — он и сам переворачивает! Только что при этом сохраняет и старую структуру смысла! «Фауст» Фишера демонстрирует нам — это не вина его, а беда — *бессилие комического*. Произведение самой середины XIX века, создание очень талантливого писателя, наглядно показывает, чем *не может* быть комическое в эту эпоху реализма. У комического отнята его универсальная, его онтологическая функция, его космическая функция, которую оно играло у Жан-Поля, связывая воедино, своими острыми лучами, весь рассыпающийся мир. Комическое ничего не может поделать с вещами, — у вещей их неоспоримый приоритет фактической данности, — оно может только пребывать между вещами и среди вещей, не в силах как-либо тронуть вещи, превратить или уничтожить их; все комическое пребывает между ними как один из возможных взглядов на вещи, в целом на реальность. Ирония, юмор, сатира — в принципе — бессильны, оказываются предметом достаточно произвольного выбора, делом вкуса и пристрастия. Но именно потому, что ни одному углу зрения нельзя отдать предпочтение перед другим, — серьезность ничуть не выше юмора, и ирония никак не снижает серьезности, смех положение только разнообразит, — они все приобретают свойство сближаться между собой, объединяться друг с другом, в своей совокупности, в своем по возможности совместном действии нацупывая ту объективность, которая лежит перед всякой точкой зрения, независимо от нее, — объективность самой реальности, реальности, самой по себе, не смешной, не комической, не трагической, не героической, не юмористической, не иронической. Юмор, ирония, сатира, смех заведомо равным счетом ничего не могут поделать с этой всесильной действительностью. Все заостренное, как гротеск, эта действительность, которой литература уступает, попросту вытесняет. Эпоха, в которую ко-



мическое, смешное — всеильны, сменяется эпохой их бессилия. Бунт юмора, революционные притязания иронии кончаются их поражением. Впрочем, это не совсем так: время поворота, рубеж веков, как раз и сумело повернуть структуру смыслов на девяносто градусов, превратить вертикаль в горизонталь, — то есть произвести то самое *могучее* действие, в результате которого юмор, комическое и ирония теряют всякую свою силу и мощь.

Только в конце XIX века, вместе с исчерпанием реализма середины XIX века, его творческих импульсов, появляется возможность резкого, подчеркнутого отделения серьезного, возвышенного от низкого и смешного. Для середины XIX века возвышенное укоренено в реальности, поглощено ею: «Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами. Возвышенный предмет — предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами; возвышенно явление, которое гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами», — да и вообще о возвышенном лучше не говорить, а говорить о «великом» или попросту «большом» (*das Grosse*), — взгляд, для которого прежде всего характерно то, что он не отпускает человека из пределов материальной, окружающей его действительности, обесценивая его идеи и лишая значения всю сферу его воображения. В Германии, ближе к концу XIX века, сфера серьезного как бы делает попытку существовать совершенно обособленно от смешного, от низкого. Это нечто вроде попытки освободить мир от всяких накопившихся в нем необязательностей, от случайности разных точек зрения, и вернуть ему ту исключительную серьезность, которой, по правде говоря, он во всяком случае заслуживает. Тут нельзя говорить о смысловой вертикали, потому что высокое и возвышенное существует без своего низа, существует вообще, как некий торжественный ритуал чуждой улыбке действительности. Эстетски-возвышенное поэзии модерна, мир как драгоценность, которой любуются взгляд и пальцы знатока... Мир гёльдерлиновской поэзии тоже существовал без «низа», но «одический восторг» совершал могучее движение ввысь, самое возвышенное раскрывал как глубокую вертикаль. В рамках эстетски-манерного возвышенное застывает в неподвижности, какой бы ни был уровень поэзии Стефана Георге. Однако смысл начавшихся тогда поэтических поисков заключался в том, чтобы вернуть культуре вертикаль смысла, но вместе с тем вернуть ей и поэзию, не замыкающуюся в оковы окружающего и уносящуюся в мир своих образов, поэзию, не занимающуюся измерением своих предметов в сопоставлении с другими. Нужно было преодолеть рядоположность всего серьезного и всего смешного, — ту рядоположность, что дает бесконечное, расплывающееся по горизонтали богатство переходов и полутонов, мыслимую полноту в изображении всего действительного, — как бы вновь совершить поворот на девяносто градусов, создать вертикаль смысла, но при этом сохранить возможности и достижения XIX века хотя бы как

свободу и виртуозность писательского, поэтического мастерства. На смелую абсолютности прозы, рядом с которой поэзия существовала как культурная инерция, как поэтическая вольность посреди прозы жизни, — прозы деловой и единственно значимой — приходит стих. Стефан Георге — поэт, который практически не пишет прозу.

Эрих Ауэрбах усматривал высокий стиль в романах Эмиля Золя: при этом он смешивал серьезность тем и уровень стиля. Всякая трагедийная напряженность в рамках реализма XIX века вынуждена бороться с заложенной в стилистических возможностях эпохи тенденцией к нивелированию, к усредненности. *Немецкая литература XIX века* свой реализм почти всегда сочетает с культурной инерцией, с теми механизмами, которые достались ей от революционной эпохи рубежа веков, от времени самого богатого расцвета немецкой культуры. Весьма зависима от этого периода расцвета была немецкая эстетика: тот же Фишер был далек от того, чтобы, подобно Чернышевскому, соразмерять свою эстетику с очевидным для него реалистическим взглядом на действительность. В самой культуре, в самоосмыслении эпохи, надолго остается, как неподвижная модель, та *смысловая вертикаль*, которая вступает в противоречие с реалистическими принципами жизни и творчества середины века. Особенно культурная эпоха бидермайера, до революции 1848 года, настаивает на неподвижности ценностей, на их объективной, религиозно обоснованной шкале. Это — *Bildungsreligion*, религия культуры, которая свой атеизм, свою веру во всемогущество, иногда фатальное, вещей освящает знаком метафизической истины, предельно просто, незамысловато соединяя реальное и идеальное. Архаические механизмы, их давление на всем протяжении XIX века, ощутимы не только в таких совсем очевидных моментах, как существование жанра высокой трагедии — у таких писателей, как Геббель или Отто Людвиг, — высокая трагедия представлялась им залогом истины, причем второй из названных писателей расплачивался за свое убеждение почти полной непродуктивностью именно в области трагедии, — давление архаических механизмов ощутимо и в таком тонком моменте: в отличие от русских прозаиков-реалистов XIX века, которые почти не пишут, наряду со своей прозой, стихов, подавляющее большинство немецких прозаиков этого же времени — Келлер, Шторм, Фонтане — пишут стихи наравне с прозой. Речь идет не об уровне их лирики, — он был, нередко, весьма высок, — но о рядоположности разного: писатель пишет прозу и стихи, но они не находят продолжения друг в друге, как то было в романе романтиков, проза которых, по смыслу и по форме, перерастала, весьма различными способами, в лирическую поэзию. Это факт разительный — эта разобщенность внутри единой поэзии на лирику и прозу, на поэзию и литературу. Не менее разительный факт касается эпохи рубежа веков, литературного расцвета: элементарное отсутствие у Жан-Поля — у писателя, который во многих отношениях занимает центральное положение в поэтической, лите-

ратурной культуре эпохи, — элементарное отсутствие у него чувства стихотворного ритма. И это — в пору риторического образования, когда писать стихи учились решительно все, когда стихи писал не только Шеллинг, не только попробовали свои силы в стихах Гегель и Фихте, но при случае мог написать требуемые стихи и Кант, человек другого поколения. Тем не менее в этой глухоте к лирике стиха, какой награжден был Жан-Поль, как бы запечатлен безусловный момент истины по отношению к тем, кто еще и спустя пятьдесят и семьдесят пять лет продолжает писать драмы пятистопным ямбом немецкой высокой трагедии, и к тем, кто пишет стихи как бы по долгу писательской профессии, не имея возможности привести к единству свою поэзию и свою прозу. В эпоху бесчисленных поэтических альманахов, вбирающих в себя бескрайнее море лирической продукции, или хотя бы долю от захватившего всех потока поэтического творчества, Жан-Поль с его неспособностью соблюдать размер и придумывать рифмы просто смешок. И все же его творчество есть символ этой эпохи — эпохи с ее перестраиванием смыслов. Не кто иной, но именно Жан-Поль все богатство своего времени приводит в единство целого — как опосредованно-различное, как отдельное и опосредуемое. Жан-Поль эпически-просторен, и он не спешит *сокращать* действительность, материал своих произведений, зашифровывая ее в густоте символа, но каждому отдельному моменту он дает возможность дышать. Но вместе с тем он ничто отдельное не оставляет в безразличии отдельного, но сквозь все отдельное проходят линии напряжения, соединяющие верх и низ, адское и божественное, — как это было еще в эпоху барокко. Возникает система, одновременно и очень широкая и очень напряженная. Вот именно такого сочетания широты и напряженности не было ни у одного писателя той поры — кроме Жан-Поля. Неповторимо сочетание такой широты и этих постоянно мелькающих, пробегающих свой вертикальный путь, молний смысла, которые все отдельное, все укорененное в *прозе* и скуке жизни, отрывают от его поверхности и показывают в перспективе адского и божественного, смешного и возвышенного. Разумеется, и это только естественно, Жан-Поль внутри такой системы не мог миновать и лирической поэзии, — было бы большим изъяном претендующего на такую целостность и полноту поэтического мира, если бы высокая область лирического восторга не существовала, пропадала для него. Но было бы очень неестественно, если бы лирика появлялась в его произведениях как вкрапливаемый элемент мозаики, как стихотворная вставка или как почти незаметный, плавный переход прозы в поэзию, — как то было у Новалиса, Врентано, Тика, Эйхендорфа. Проза передает у Жан-Поля лирический эффект своими средствами, для сгустков лирических настроений он вырабатывает особый жанр, который называет по-разному, но уже само это обособление лирического жанра опосредовано иронией. Как нет у Жан-Поля такой прозы, на которую не проливалась бы свет поэзия, — деловую прозу он

писать не умел, и потому многие считали даже, что он вообще не умеет рассказывать, то есть рассказывать просто, понятно и по существу, «информируя» читателя, — так нет у него и лирики, которая не была бы опосредована прозой, прозаическим. Но эти проза и поэзия — лишь формы выявления общего противостояния — тех сторон, что связываются множеством нитей, — серьезного и смешного, возвышенного и комического и т. д. Всякое опосредование есть уже, в этом жан-полевском мире, нечто смешное. Именно, смешно то, что вещь не является сама собою, что она указывает и на нечто высшее и на нечто низшее, что она никак не удовлетворяет абсолютности требований, если предъявить ей такие требования, что в ней всегда открывается особое несовершенство. Смешно вообще всякий раскол между сущностью и существованием. Смех заполняет мир Жан-Поля, он приглашает архангела посмеяться над ангелом. Но это значит только, что смех захватывает всю многоступенчатую структуру этого мира. При этом Жан-Поль мог и предупреждать против излишнего смеха, и это было только логично, — смех ведь это не конечная «ценность»; будь так, и весь жан-полевский мир сводился бы в плоскость беспринципного. Нет, смех — это у Жан-Поля орудие построения серьезного смысла, и можно сказать, наоборот, что принципиальная серьезность, — серьезность лежащего по ту сторону мира и уже не подвластного никакому принципу смеха, — проникает до самых глубоких низов мира благодаря смеху, благодаря смеху, как тому началу, с помощью которого все низшее снимается высшим.

В предыдущем изложении говорилось больше о смешном, меньше — о смехе. Между тем именно смех — или, точнее, смех в его неразрывной связи со слезами — есть ключ к смешному, комическому и всем тем понятиям, которые пытаются схватить суть всего этого продолжающегося ряда явлений. Смех и слезы не как физиологические реакции, одинаковые у всех людей в одинаковых ситуациях, но как способы, с помощью которых человек, в каждое время и в каждую эпоху по их конкретности, устанавливает свою связь с вещами, постигает их особым образом, открывая в них именно то, что никаким иным способом открыть нельзя, непосредственно сливается с вещами как бы в общей для них, для человека и вещей, судьбе. Смех — бессловесный, но очень много значащий раскол внутри вещей, производимый в вещах и происходящий в них. Эту глубокую функцию смеха так видел забытый автор начала XIX века, близкий романтической натурфилософии:

«— Разве человек человеком становится благодаря смеху?

— Почему бы и нет? Я думаю, человек делается человеком благодаря смеху. Философы, видящие преимущество человека перед животным в работе рук, в прямохождении, в языке, а порою еще и в каком-то неведомом нечто, что угодно им именовать разумом, все эти господа — я могу смело утверждать — заблуждаются. Чем отличаются от животных дети, что росли в польских лесах среди медведей и т. д.? Разве они

умели говорить? Разве они как-то проявили свой разум? Нет, говорю я, нет! Они *смелись* и этим уже свидетельствовали о своем достоинстве владык мира. Итак, смех — вот то единственное, что возвышает человека над животной тварью, вот подлинный *motus peristalticus* духа, когда из более благородного организма выводится и устраняется много всякого дерьма. Я бы хотел, чтобы Блуменбах вместо примененного им к человеку обезоруживающего слова *inermis* (безоружный) представил бы его в своей системе под родовым именем *risor* (смеющийся). Санторинус, по крайней мере в этом пункте, проявил более глубокое понимание человеческой природы, поскольку поместил на лице говорящего и смеющегося человека *musculus risorius* (мышцу смеха) вместе со своим именем. Смех соединяет сердца, даже самое скучное, заспанное лицо в ночном колпаке становится интересным, когда смеется, и даже на черта нельзя было бы сердиться, если бы его угловатое, мускулистое, с натянутой кожей, лицо расплылось в улыбку».

Писатель, выдающий свое ближайшее знакомство с чертом, о котором, о лице которого нет речи у Лафатера, в его «Физиогномических фрагментах», указывает на глубокую связь смеха с природой человека. Некоторых нигилистических ноток в его словах нельзя не расслышать, но суть того, что утверждается, в общем понятна: смех идет из глубины, совершается словно извержение внутреннего существа. Гротескно представление о том, что человек, этот библейский владыка мира, отличается от остальных живых существ тем преимуществом, что может выводить наружу всякую грязь, дрянь, *Unrath*, — «перистальтические движения духа»! Вместо сферы *высокого*, к которой тянет традиционный *разум*, человек, как отличительным даром, наделен чем-то *низким*, — или, по меньшей мере, чем-то указывающим на область низкого. Этот смех вспарывает всего человека, раскалывает его изнутри, будучи прямо никак не связанным с его «более благородным организмом» (*dem edlern organismus*). Прекраснодушный и потому несколько неожиданный в таком контексте мотив «связывающего сердца» смеха напоминает автору о дьяволе, которому достаточно лишь уметь смеяться, чтобы мы забыли о его природе. Уровни мира в такой картине довольно перепутаны, но в такой перепутанности нельзя не видеть как раз типичную черту этой переходной эпохи. Низкое и высокое, мерзкое и благородное здесь словно пытаются поменяться местами, притом помня еще о своем «правильном», «нормальном» положении.

В эту раннюю пору западного нигилизма, когда складывается такой образ человека, по необходимости запутанный, Жан-Поль создает в своем романе «Титан» яркую и зловещую фигуру Рокероля, эгоиста и эстета; Август Клингеман, историк и драматург, сразу же по выходе романа, так писал об этом герое в «Газете для элегантного света»:

«... он вызвав из глубины жизни, колоссальный памятник целой большой главы истории. Эта игра с самим собою (точнее — со своей

«самостью»), этот проигрыш самого себя — все это верно до самой мельчайшей детали, и уже при самом первом его появлении ясно, что этот ужасный расточитель величайшего и священнейшего в спектаклях марионеток, беспрестанно исполняемых им самим собою, разобьет и свой собственный образ, и, по всей вероятности, образ своего спутника».

Человек в такой картине — сцена, на которой сам он чинит издевательства над всем самым высоким и святым. Слова «смешное» или «смех» не упомянуты, но говорится не о чем ином, как об осмеивании высокого, о том осмеивании, которое выступает в своем союзе со злом и со смертью.

Сейчас уместно заметить следующее. Как писал Фредерик Нойманн, один из исследователей философской проблемы смеха, Платон и Аристотель понимали смех как высмеивание (Auslachen), забывая о «второй половине» смеха — о «добром смехе» (Anlachen), тогда как «высмеивание» и, так сказать, «добрый смех» суть два равнозначных вида смеха. Но, по-видимому, мы вправе считать один из этих видов смеха — *вторичным*, остаточным, более поверхностным, именно Anlachen, как позитивный смех утверждения, согласия с той или иной ситуацией. Такой позитивный смех, при всей своей приятности — особенно, когда так ощутим недостаток в позитивных эмоциях, — ничего не меняет в существующем, тогда как смех в его втором виде, смех высмеивающий, ставит под вопрос и действительно переворачивает все. Если, далее, следуя Ф. Нойманну, понимать смех по Платону и Аристотелю, как «высмеивание дурного», то этот родительный падеж — «дурного» — придется одновременно воспринимать как *genitivus objectivus* и *subjectivus*, — это высмеивание дурного и высмеивание дурным, то есть само дурное высмеивает дурное, — ясно, что Платон в «Законах» и отвергает такой смех и тут же признает, что без смешного нельзя понять серьезного. Но ведь очевидно и то, что смешное, — когда дуриые высмеивают дурное, — отнюдь не есть только всегда равная себе маска дурного, не есть только кривляние дурного, валяние дурака, но что оно, такое осмеяние, должно завлечь в свою сферу и все серьезное, низводя его на свой уровень, тогда как, одновременно, в этом осмеянии должен действовать и серьезный нравственный принцип, — иначе кривляние, эти безобразные и омерзительные шутки платоновских «рабов» и «наемников» никак не отличались бы от самих себя и не несли бы в себе никакого познавательного элемента. Можно представить себе, что пляски дьяволов сами по себе только гротескны, но ничуть не смешны и пробудят не ответный смех, а страх. Чтобы быть смешными, даже самые безобразные пляски должны сообразовываться с мерой серьезного, то есть со смысловой вертикалью платоновского мира, но зато такое осмеяние приводит в движение не просто «смех» и вызывает к жизни не просто «смешное», но смешное вместе со всем его *окружением*, и именно поэтому, лишь благодаря этому, приобретает настоя-

щее отношение к дурному, к злу — врывающимся вместе с ним в человеческий мир. Отсюда педагогические опасения Платона.

Вот с такой же глубиной и остротой чувствует смех, его бездны, и рубеж XVIII—XIX веков, только что в его подходе к смеху нет и следа былой этической однозначности. Иногда эта эпоха была бы не прочь посмеяться вместе с дьяволом — один из любимых персонажей времени (и опять приходится вспомнить Гоголя) — над человеческим миром и над всяким человеческим идеалом. Для нас очень важно подчеркнуть это *предельное углубление* смеха эпохи. *Смешно* то, что оно внутри себя рождает предельно плоский и абсолютно поверхностный смех. Мы уже видели, что так это и должно было быть!

Смех оказывается в окружении смерти, или, лучше сказать, смерть оказывается в окружении предельно-глубоко, инфернально глубоко понятого смеха. Смех, писал Макс Коммерель в своей книге о Жан-Поле, это всякий раз маленькая смерть.

Точно так же смех соседствует и с отчаянием. Культура комического, которой смех эпохи фиксируется, в которой он запечатляется и в которой он культивируется как мотив, эти связи смеха выносит на поверхность. Весьма оригинально, но в ту эпоху не раз высказывается и в определенном культурном кругу делается почти общим местом особое представление о диалектике жизни и смерти; его романтический естествоиспытатель Г. Х. Шуберт выражал так: «Жизнь выходит лишь из смерти, и элементы ее покоятся на мнимом уничтожении. Жар смерти пожирает неподвижную обособленность и, наконец, снимает все бытие отдельного существования, сочетая его своими узами с целым. Вот навстречу такому сочетанию и идут, с внутренним томлением, все вещи. Поэтому-то смерть ближе всего человеку в самые пылкие и прекрасные мгновения его жизни... Стремление всех направлено к освобождению от оков, соединяющих отдельное с базисом всякого обособления, с землей, — они, оковы эти, мешают отдельному соединиться со своим вечным началом, с мировым целым». Фр. Шлегель пишет в 1800 году: «Подлинный день — это ночь; умирая, ты обретешь жизни жизнь»; Риттер — несколькими годами позже: «Живым становишься, когда жизнь кончается». Можно, объясняя такие высказывания, сослаться и на глубокую традицию, и на современников; можно показать, что за подобными парадоксами стоят весьма реальные представления, например научные взгляды эпохи. Разрабатывавшаяся Жан-Полем, коренящаяся в эпохе Просвещения идея палингенезиса, продолжения жизни после смерти тела, новой жизни, ее нового этапа, уже дает возможность понять, что сказанное Риттером — «живым становишься, когда жизнь кончается» — далеко не пустой парадокс. Однако слова эти неслучайно сформулированы как парадокс, и задача их — указать на парадокс, — на центральный парадокс в самом бытии. Речь идет не просто о диалектике бытия, но о его парадоксальности, о некоторой игре бытия с человеком, о таком принци-

пе маски, по которому все существующее одевается в одежды себе противоположного. Жизнь переделалась в этом мире Смертью, Смерть — Жизнью. Диалектика жизни и смерти в эту эпоху — не простая диалектика, правильно или неправильно, более или менее глубоко понятая, но это именно диалектика такого маскарада, таких переодеваний и странных превращений вещей. Весь такой мир причастен принципу иронии, как бы сознательно им примененному, к принципу юмора — мир как незлая шутка — и к принципу осмеяния — мир как шутка злая. Все это и находим в текстах эпохи.

Не эпоха эта стоит под знаком смешного, в его историческом становлении, но ее смешное и комическое стоит под знаком серьезности, и, однако, так, что смешное, взаимосвязанное со всем своим опасным и страшным окружением, так или иначе может подниматься вверх по всем «уровням» бытия, может все в этом мире заражать и увлекать своим отрицанием и своей игрой. Самому отвлеченному и мертвому бытию это придает порой большую отчетливость, сознательность действий, поступков, ясную волю, способность к шутке, к обману.

Возьмем для примера некоторые определения человека, которые дает эпоха:

«Зажженная, но удерживаемая стенами неизмеримой каменной породы мина есть человек; с бесконечной энергией скорости стремится он, беспокойный, наружу, но с бесконечной силой сжатия сдавливает его природа камня. Никогда не взорвет он скалы, а то он расплылся бы в пустоте бесконечности; никогда не срастутся каменные стены, иначе они прошли бы сквозь него, а этого не допускает энергия скорости, что растет пропорционально силе сжатия. В сменяющем друг друга взаимоограничении обеих сил он утверждает свое существование».

Таков один из афоризмов Йозефа Гёрреса. Риттер писал: «Человек поставлен в природе как знак вопроса; задача его — выпрямить кривой загиб, то есть сделать из него знак восклицательный». Наконец, Жан-Поль еще с юности знал, что «человек — это большое тире в книге природы» (*Gedankensturchstrich*, то есть по внутренней форме слова следовало бы скорее перевести — «многоточие»).

Теперь, зная эти последние определения, можно представить себе, что производя свою тонущую в шутке, доходящую до восклицательных и вопросительных знаков классификацию лирических жанров в «Приготовительной школе эстетики», Жан-Поль совсем не оставлял обычный круг смыслов эпохи. Сила отчаяния, которой заряжена была эта эпоха, энергия отрицания, которая в ней царила, давала в руки писателя ключ к комическому превращению всех явлений, вещей и событий. Как многоточие — сигнал недописанной мысли, слово — сигнал для далекого, начинающегося с него ряда образов, символов, для разворачивающегося круга опосредований, отрицаний, осмеяний.



## О ЛЮДВИГЕ ТИКЕ, АВТОРЕ «СТРАНСТВИЙ ФРАНЦА ШТЕРНБАЛЬДА»

### I

Писать об уже прочитанном романе легче, чем о произведении, еще не известном читателю. Не надо строить и воспроизводить в теоретическом отражении само явление — оно стоит перед глазами читателя и оставило в его душе определенное впечатление. Теперь пора комментировать и пояснять роман. Но нуждается ли в пояснении ясное и в комментарии — понятное?

Вопрос праздный, пока ясность не обманчива. Тик не принадлежит к числу трудных авторов; сюжетно, тематически, стилистически все его произведения содержат в себе достаточно общепонятного смысла, которым можно довольствоваться при непосредственном чтении. В некоторых сочинениях Тика, сказках, рассказах, встречаются загадочные мотивы, эпизоды, которые волнуют читателя, но не требуют разъяснения и разгадки и лишь множат удовольствие от чтения. Да и таких произведений с загадочными мотивами, вроде «Белокурого Экберта», в творчестве Тика не слишком много. Когда же произведение заметным образом исчерпывается в чтении, как бы испаряется по мере чтения, вместо того чтобы все расти и расти, как постепенно складывающееся целое и как настоятельная проблема толкования, — это явный признак более ординарной беллетристики, какой постепенно сложилась она в европейской прозе нового времени. Беллетристика же в принципе такова, что в ней, собственно, нечего разъяснять, разве что уместно давать какие-то хронологические указания из истории, из истории литературы.

Творчество Тика имеет прямое касательство к такой беллетристике. Людвиг Тик — сосед беллетристов конца XVIII в. с их романами, в которых образы, эпизоды, символы — все повторяется и варьируется, как в рассказанном на тысячу ладов мифе. Миф — это то, что мешает такой литературе окончательно обратиться в беллетристику; для нее необходима большая степень свободы, а варьирование одного и того же обесценивает миф и обращает его в беллетристику второго порядка. Ни один самый лучший немецкий писатель того времени не избежал и не мог избежать такого соседства. Миф сильнее отдельной личности, и Гёте в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796) использует все те же мифологические постоянные повествования как фабульный каркас, как романную технику, где, однако, нет у него ничего только внешнего, только «технического»: все это одновременно и самое глубоко-

кое — тайна происхождения и узнавание (Миньон и арфист), тайный союз благонамеренных умов, знающих о судьбах мира несравненно больше своих современников. В романе Гёте присутствует одно редкое качество — многослойность, или конструктивная глубина, которая, впрочем, взаимосвязана с мифологическим остовом вещи и реализует открытые благодаря ему возможности. Открытые уже тем, что сам остов, или каркас, действительно неизбежен и глубок: оттеснять его вглубь, надстраивать над ним пласты непосредственно живого и конкретного материала, не давать мифологической схеме, — коль скоро все равно в некотором смысле совершенно невозможно отделаться от нее, — зажать себя в тиски и, напротив, почувствовать вольное кружево своей фантазии над этим твердым и обязательным дном — все это приводит к богатому художественному результату. Он возрастает от овладения резкими, решительными противоречиями. Позднейшие поколения могли в своем восприятии романа Гёте невольно перестраивать его внутренний склад, характер его конструкции и либо вовсе не замечать мифологической константы в его глубине, либо просто удивляться присутствию такого загадочного реликта в эпоху расцвета индивидуальной психологии и не связанной общезначимыми ориентирами свободной фантазии. Роман от такой перестройки еще не утрачивал силы своего воздействия. Несколько сходным образом поступал и Жан-Поль в своем романе «Титан» (1800—1803), только конструктивная глубина получалась у него не сплошной, и это вполне сознательно. Между металлическим скрежетом фабульных ходов на дне романа и многообразной музыкой повествования с неисчерпаемыми и капризными нюансами — заметный зазор; словно ветры высоты проносятся над холодной землей. Известная многослойность не чужда и Тикку, о чем можно будет лучше судить позднее, но только он как художник и создатель своего романтического мира богаче намерениями, нежели исполнениями, и, скорее, конструктивно вял.

Итак, Тик — в соседстве с беллетристами конца XVIII в. и он же — предшественник беллетристов середины XIX в., тех, кто в своем жизнеподобии снижает достижения высококачественной, полноценной литературы этого времени и схематизирует ее содержательное многообразие.

Вот самые общие, чрезмерно отвлеченные пока координаты местоположения Тика в немецкой литературе его времени. Можно и нужно будет значительно уточнить их.

И самое первое, что необходимо было сказать, — это то, что Тик как беллетрист не требует пространных комментариев и не представляет никакой загадки. Достаточно его читать. Но надо сказать и иное: читатели обычно склонны представлять себе Тика проще, чем он есть, и лучше, чем он есть. Да — и лучше! Особенно те, кто читает Тика в переводе.

## II

Людвиг Тик прожил без малого восемьдесят лет. Он родился в Берлине в 1773 г. и умер в Берлине в 1853 г. Впрочем, его писательский путь закончился уже в 1840-е годы. А юность и этап наиболее интенсивной творческой деятельности Тика пришелся на время, во всей тысячетлетней истории немецкой литературы отмеченное наибольшим богатством в сочетании с наибольшей противоречивостью.

И в истории иных литератур трудно было бы найти подобный период противоречивого богатства. Все сходится здесь — многовековое нарастание традиции, достигающей своего пика, и грандиозный общекультурный переворот, разрушающий общепринятое и все ставящий под вопрос. Земля плодит гениев и тенденций, и все сталкивается на самом узком пространстве (нецентрализованность немецкой культурной жизни все же делала возможным такое изобилие — без чрезмерной тесноты). Последняя вспышка классицизма — неогуманизма с его приверженностью античности — совпадает с возникновением романтического движения, устремленного в неизведанность будущего. Гёте, Гёльдерлин, Шиллер, Жан-Поль, Новалис, Клеменс Брентано, Эйхендорф и поздний Виланд, умерший в 1813 г., и поздний Клопшток, умерший в 1803 г., умерший в том же году Гердер, и ранний Рюккерт, ранний Уланд, ранний Юстинус Кернер — все эти и еще множество иных замечательных лиц и явлений сосуществуют в течение каких-нибудь 20 лет — с 1795 по 1815 г. Даже меньше, если вспомнить, что программный романтический журнал «Атенеум» стал выходить с 1798 г. А 1815 г. — не только год окончательного разгрома Наполеона и консервативного поворота в европейской политике, но и год выхода в свет романа Эйхендорфа «Предчувствие и действительность», являющегося вехой в истории немецкой литературы. В начале этой короткой норы выходит в свет многотомный роман Морица Августа фон Тюммеля «Путешествие в полдневные области Франции» (1791—1805) — одно из тех немалочисленных произведений немецкой литературы, которые никто не читает и не переиздает, хотя они заслуживают чтения и переиздания несомненно и безусловно. Игриво-изящный этот роман коренится в глубине XVIII в., в его мудрости и в его легкости, с нотами стернианскими и сентименталистскими, с арабесками рококо. И даже такие запоздалые произведения, которые все ждут и ждут, когда наступит их время, тоже появляются в срок, — если вспомнить, что зрелый, творческий (в отличие от программного и теоретического) романтизм Эйхендорфа включает в себе многообразные рефлексy культуры рококо. Тогда же выходят и целые поэтические «суммы» немецкой культуры — «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796) Гёте, «Титан» Жан-Поля (1800—1803). В 1807 г. появляется «Феноменология духа» Гегеля. Это время полно поэзии и мысли.

В те же самые годы работает и Людвиг Тик. И ему принадлежит в этой богатой эпохе свой особый голос. Но то, как он в эту эпоху звучал, зависело, конечно, не только от своеобразного таланта этого писателя, но и от всей великой гармонии и от всей великой какофонии эпохи, в какую слишком позднее наезжало на преждевременное и все сосуществующее шумело о своей несовместимости. То не было временем простоты, хотя бы и самой умудренной и глубокой, но временем, когда необходимо было преодолевать в попытках художественного синтеза все противоречивое и неподатливое, чтобы получить художественный смысл. Время художественных загадок, когда образ символически и аллегорически нагружен, когда он тяжело обременен смыслом, — загадочно-неисчерпаемые художественные смыслы и лабиринты создавал ведь не только романтик Новалис или романтический художник Рунге, но создавал и Гёте. В 1808 г. впервые полностью была опубликована первая часть «Фауста», на следующий год свет увидел роман Гёте «Родственные натуры», искусная ткань которого до сих пор служит полем удивительных открытий.

Вот в какую чрезмерно богатую и перенапряженную пору интенсивно творил Людвиг Тик. Еще и сейчас трудно распутать все важные голоса эпохи в их взаимослиянии и взаимодействии; можно только приблизительно определить взаимоотношения Тика с его эпохой и с некоторыми литературными тенденциями времени, с тем, что прежде всего отражено в содержании и стилистическом складе его творчества.

### III

На деле ясность Тика обманчива, у его простоты — сложный генезис. Бывают эпохи столь сложно устроенные, что в них и не может быть настоящей простоты. Типологически родственная эпоха русской литературы порождает такую простоту — величественно пролагая свой путь через сложность и противоречия. Но немецкой культуре это не было тогда дано.

Чтобы читать текст писателя, и только, достаточно брать у него все как есть, и если это «все» понятно само по себе, то произведение и не требует никаких дополнительных разъяснений. Видеть в Тике беллетриста и в его текстах — более или менее увлекательные или, быть может, иногда совсем не увлекательные процессы, которые исчерпываются внутри себя, все это верно и справедливо. Но только этого недостаточно. Мы говорим: Тик не беллетрист, а сосед беллетриста. Действительно, для беллетриста (для «совершенного» беллетриста, каких немало известно по XIX в.), Тику недостает *самотождественности* текстов-процессов — именно того качества, которое сам процесс чтения обращает в нечто безусловно занимательное и доставляющее большое удовольствие, а ре-

зультат чтения — в нечто бесплотно эфемерное. Тик для этого недостаточно совпадает сам с собой, он — недостаточно «плоский» писатель для этого.

Очевидно, когда говорят о писателе, что он пишет просто, надо различать три вида «простоты». Один — это «тривиальная» простота от скупости и бедности, негативное качество, отсутствие сложности. Два других вида — это простота, скорее, настоящая; она возникает от опыта, человеческого и писательского, от беспрестанного опосредования художественных смыслов, от неутомимой работы писателя над собой и своими содержаниями. Тогда уже говорят, что писатель пишет просто и хорошо, и тогда простота — положительное свойство, достоинство и обретение. Но тут можно различить двоякую простоту. Одна — простота, истоки которой совсем скрадены; это — пушкинское: «Гости съезжались на дачу...», что так восхищало Льва Толстого, или: «Я помню чудное мгновенье...» — разумеется, если брать такие тексты как *начала*, которые завораживают и не отпускают от себя читателей (в целом или в большинстве — не какого-то отдельного, случайного читателя) тем, что явно содержат в себе огромное богатство, очень долго сопротивляющееся даже специальным, научным, методам анализа. Вот — тексты, которые совсем *пришли к себе*, совпали с собою, с своей очевидностью. А наряду с ними — в других, менее поэтически-драгоценных стилях, — подобная же простота высказывания, все свое скрывающая внутри себя.

Однако есть и иная простота, которой можно довольствоваться, но которая не совпадает с собой и при малейшем усилии начинает распадаться. Такая простота — отнюдь не мнимая, она — недовершенная. Ясность, простота, понятность тогда реальны, но обманчивы. Чтобы быть воспринятыми, и воспринятыми полновесно, они требуют веры в себя. Чтение Тика как беллетриста и есть одна из форм практикования такой «веры». За обманчивой простотой Тика в некотором отношении было будущее — вот случай, когда содержание притязает на общедоступность (и, следовательно, простоту), когда содержание книг принципиально открыто и когда оно, напротив, начинает проявлять какую-то безразличность к стилю. Ведь стиль Тика не бывает простым — тождественным предмету, тождественным содержанию, это всегда особо выбираемый автором «тон», манера, конечно, рассчитанная на предмет, на содержание, но только до известного предела. Стиль хочет быть ценным сам в себе, поэтому настоящего (творческого) соединения-слияния формы и содержания никогда не бывает. Беллетристически доступное всегда — в чрезмерно претенциозной форме, словно в скорлупе, которую эта новонародившаяся простота никак не может пробить. Отсюда среди этих вечных несхождений потребность в «вере», в полнейшем и некритичном доверии читателя к тексту.

Когда же «веры» нет, текст Тика, распадаясь, начинает раскрывать свою сложную устроенность — свое происхождение из различных про-

тиворечивых тематических, сюжетных, стилистических традиций, тенденций, которые лишь отчасти дают какой-то синтетический итог. «Беллетризм» тиковских текстов — это одновременно *частичный* синтез и *препятствие* к достижению более полного претворения, более основательной переработки всех творческих истоков текста. Работая (как мало кто из больших немецких писателей) на читателя, Тик всегда рассчитывал на читательскую благосклонность. Так и в написанных в 1800 г. знаменитых как образцы иронического острашения сценического действия комедиях «Кот в сапогах» (1797), «Жизнь и смерть маленькой Красной шапочки» (1800 — «трагедия»!) Тик тоже занимается соисканием благосклонности, стремясь привлечь к своим произведениям читателей более высокого культурного круга, способных разделить с ним и романтическую приподнятость и «антифилистерский» запал. А те новеллы, какие Тик писал в 1820—1840-е годы, начиная с «Картин» (1821), новеллы *уже* не романтические и *не* реалистические, тоже рассчитаны на круг «более высокого бюргерства», и они принесли ему тогда почти полное признание читателей, так что Тика стали называть вместе с Гёте как двух самых значительных писателей Германии этого времени, не замечая и не желая замечать их решительного несходства. В те десятилетия Тик — классик бидермайера, эпохи, склонной примирять и приводить к общему единству любые противоречия и противоположности стиля и духа эпохи. Получается, что Тик всегда очень спешил образовывать в своих сочинениях некий гладкий слой общедоступности. Но именно эти понятность, ясность и общедоступность преждевременно обрывают процесс художественного мышления. Именно они видимостью готовности, результата прикрывают брожение всего несовместимого внутри произведения.

В этом сказались границы дарования Тика. За положенные ему пределы он никогда и нигде не способен был выйти.

А в то же время стремление Тика к беллетристической гладкости верхнего, поверхностного слоя произведений всему его творчеству задает определенное наклонение, очень последовательно реализующееся на различных этапах его деятельности, с внешней стороны протекавших исключительно сбивчиво и противоречиво (за вычетом, правда, последних трех десятилетий творчества). То же, что столь последовательно «беллеттризуется» и с годами все более пропитывается мягкими импульсами всепримиренности в согласии со *своей* публикой, так что остается одна прекраснодушная и открытая всему культурному незлобивость, мягкий юмор и уже не остается острых углов, — по своим началам вообще не относится к беллетристике. Быть может, не так просто осознать то, что ранний Тик всячески опробует такое содержание, которое отнюдь не непременно должно было выразиться в формах и жанрах художественной литературы, — это такое общемировоззренческое содержание, которое могло находить адекватное себе выражение в виде философского

трактата, проповеди, публицистической статьи и т. д. Зато очевидна популярная направленность мысли, — она пытается осмыслить действительность, и не поднимаясь до самодвижения отвлеченных философских категорий, и не погружаясь в образно претворяемый материал жизни. Мысль держится середины между этими крайностями, становясь популярной и прикладной — моральной философией, так хорошо известной XVIII в. по «моральным еженедельникам», что распространились (как и по всей Европе) по примеру английских журналов Аддисона и Стила<sup>1</sup>. Во второй половине века складывается целое направление «популярной философии» — Моисей Мендельсон, Томас Аббт, Кристиан Гарве, Фридрих Николаи и мн. др. Это направление находит для себя почву особенно в просветительском Берлине и к концу столетия все более заметно концентрируется в нем. Сам Тик возрастал в этой специфической атмосфере просветительского Берлина, очень во многом предопределенной сильной и своенравной личностью короля Фридриха II (он умер в 1786 г.), в атмосфере, для которой были характерны значительная веротерпимость, с явным оттенком безразличия к религии вообще и с тем более быстрым переходом протестантизма в расплывчатое моральное учение, и заметная свобода слова, благодаря которой особенно цвело и разнообразилось здесь издательское дело<sup>2</sup>. Тик твердо усваивает популярную и морально-философскую направленность просветительской мысли, и если он подвергает ее «беллетризации», то как раз это совершается не без воздействия чрезвычайно выгодных условий книгоиздания и столь же благоприятной рыночной конъюнктуры.

Все это не остается без самого коренного влияния на творчество Тика. Ведь если «беллетризации» подвергается какое-то жанрово нейтральное содержание, круг нравственных идей, то все сюжетное, тематическое и, шире, весь материал жизни и вся вообще образность, что привлекается для разворачивания этих идей, приобретает условность — все это «примеры», образцы, притчи, аллегории, все это еще не живет собственной жизнью и как бы не стоит на собственных ногах. Традиционная ситуация всей европейской литературы до рубежа XVIII—XIX вв. у Тика характерно модифицируется. Всей такой риторической в сущности литературе свойственно то, что в ней заранее известно и ясно то, ради чего она пишется, создается и, конечно, прежде всего то, что она никогда не создается ради себя, никогда не заключает в себе своей «автономности» как произведение искусства.

Казалось бы, коль скоро Тик подчиняет свое творчество некоторым моральным задачам, и оно, стало быть, предстает как их изъяснение, экзегеза, то он просто следует прежним риторическим принципам словесности, и не более того. На самом деле все сложнее. С одной стороны, он глубоко усваивает моралистическую установку творчества, так что она уже не выходит явно наружу, а тогда, можно было бы думать, открывается путь к совершенно вольному рассказыванию, к затейливо-кап-

ризмому и независимому сюжетосложению, исходящему из богатого воображения и из самого удовольствия сочинять — из *Lust zu fabulieren*. Однако, с другой стороны, эта внутренне усвоенная моралистика, словно растворенная в тканях текста, не дает покоя ни одному элементу повествования, заставляя все снова и снова возвращаться к неподвижным категориям практической, моральной философии. Оттого получается так, что в то время как произведения собственно риторической словесности, такие, как басня или незамысловатая новелла-шванк с их неперменной сопряженностью между моральным уроком и сюжетом, а часто и с неожиданным соотношением между ними, до сих пор могут читаться и восприниматься вполне живо (и, таким образом, моралистическая заданность ничуть не мешает нам), беллетристические работы Тика представляются книжными сочинениями «на тему», т. е. риторическими сочинениями или даже упражнениями в собственном смысле слова. Не столь прямолинейно подчиненные своей прикладной задаче, как создания риторической традиции, они из этой традиции отчасти выбиваются, отчасти сохраняют ее, преобразуя на новый лад: читатель постоянно присутствует при том, как выделяется «моралин» — опасный ингредиент не лучшей литературы XIX в. Не в том, однако, этот «моралин», что читателя скучно наставляют или выставляют перед ним прописную истину, но в том, что читателя постоянно вырывают из поэтической действительности, из беллетристического мира с его сюжетом и, соответственно, этому образно-поэтическому миру не дают пребывать в себе — с чувственной полновесностью, не дают ему непрерывного простора. Читателя возвращают назад в его жизненно-практическую ситуацию, где всевозможные проблемы обсуждаются «как таковые», независимо от образно-поэтического строя. Можно даже сказать: читатель беспрестанно утверждает и укрепляется во всем *своем* — мнениях, жизненных правилах, мироощущении, причем он ясно ощущает согласие с ним автора. Между ними, читателем и автором, и происходит неслышимый разговор, полный взаимопонимания. Естественно, он немыслим без книги, без произведения, но ему принадлежит здесь подсобная роль посредника, и поэтический мир произведения — неперменное привходящее обстоятельство.

Сюжет и характеры, с одной стороны, «проблемы», с другой, почти всегда располагаются у Тика — и раннего и позднего — на разных уровнях, почти не проникая друг друга. Хотя «мораль» как урок и вошла в ткань произведений, объединить образный строй и свободу своей писательской фантазии с «проблемами» почти никогда не удастся. «Странствия Франца Штернбальда» в творчестве Тика — пример произведения, где сюжет и круг обсуждаемых проблем ориентированы друг на друга, готовы к какому-то соединению. Однако и здесь, в романе об искусстве, *разговоры* об искусстве накладываются на сюжетный план как дополнительный пласт, они перерезают повествование в довольно произ-



вольных местах и следуют друг за другом тоже в достаточно произвольном порядке (в меньшей степени это заметно в начале романа).

Итак, с одной стороны, растворение, размывание традиционно-риторического соотношения урока и сюжета, урока и фабулы, а с другой, непрестанное наличие общей проблематики *наряду* с сюжетом, с повествованием как реализацией целостного образного мира. Такая проблематика абстрактна по отношению к характерам-персонажам повествования, а сами характеры абстрактны в той мере, в какой вынуждены нести на себе вполне «безличную» проблематику. Характеры — это амплуа, соответствующие исходной, весьма простой композиции человеческих отношений в определенном произведении, это функции целого<sup>3</sup>, а взгляды, которые положено высказывать действующим лицам, не вытекают из целостно постигнутого и воссозданного образа и даже не всегда согласуются с существом характера. Разговор, беседа-обсуждение, внутренне аморфная и по сути бесконечная, как житейский разговор и светская беседа, — это типичное для произведений Тика явление; темы разговора не ограничены и лишь должны вписываться в черту интересного. Однако такой разговор, когда произведение как образно-поэтический мир «в себе» на время откладывается в сторону, составляет для самого автора и для его тогдашней публики центральный и наиболее притягательный элемент повествовательного жанра. Поздние произведения Тика — это все новеллы-разговоры<sup>4</sup>, которые полностью соответствуют тенденции повествовательных жанров бидермайера<sup>5</sup>; более ранние произведения Тика подготавливают такой позднейший «разговорный» жанр<sup>6</sup>. Подобно тому как в эстетическом восприятии позднейших поколений сюжет новеллы все же интереснее мало относящихся к действию разговоров, так сам Тик переосмысляет в нужном для него направлении один старинный, можно сказать, «извечный» жанр, даже прямо переворачивает его — это рамочная новелла, цикл новелл, объединенных рамкой. В «Фантазусе» (1812—1815), где Тик собрал ряд своих произведений в разных жанрах, он решительно переносит центр тяжести на рамку-разговор. Здесь рамочный диалог не просто подготавливает новеллистическое повествование как отличный от обыденно-прагматического поэтический мир, в который должен погрузиться читатель, а, напротив, перетягивает его внутрь себя — все «книжное» внутрь жизненного. Конечно, включенные в «Фантазус» произведения разных жанров не утрачивают от этого своих черт поэтического мира, но автор предлагает смотреть на них несколько иначе — это не «иные» миры сами по себе, а окна в иные миры, окна, находящиеся *здесь*, в действительности диалога.

Произведения Тика — это трансформированные в новых условиях риторические упражнения, суть которых заслоняется разрастающимся слоем всего жизненного, житейского.

Наличие образно не претворенного жизненно-практического слоя в произведениях и книжность образно-поэтического мира, с которой ни-

как не стираются следы моралистического примера, — вот что характерно для всего творчества Тика, как бы ни видоизменялось оно на протяжении десятилетий. Книжность мешает образному миру стать настоящим, пребывать в себе, будь то в духе риторической литературы с замкнутостью ее образной системы, будь то в духе реалистического творчества XIX в. с его ненарушимой целостностью жизненной картины, внутри которой естественно находит себе место и все непосредственно жизненное и актуальное, с суггестивным воздействием такой картины.

То, как оценивался Тик на протяжении почти двухсот лет, всецело отражает внутреннюю устроенность его творчества. В эпоху бидермайера (1820—1840-е годы) произведения Тика встречают почти безоговорочно положительный, восторженный прием. Зато впоследствии наступает полоса почти полного неприятия созданного им, а на этом общем фоне резко выделяются голоса немногих любителей Тика, читателей и исследователей его. Их доводы никогда не убеждали большинство — сомневающихся в Тике, даже уверенных в поэтической скудости и мнимости всего написанного им. Периоды увлечения немецким романтизмом (именно такой период вновь наступил теперь) не могли существенно повлиять на судьбу Тика у читателей. Не слишком многочисленные немецкие издания его сочинений, как кажется, рассчитывают не на сложившийся и устойчивый круг читателей Тика, а на минимум благожелательного отношения, которое приходится устанавливать и завоевывать всякий раз заново.

Виртуозность Тика-писателя, его мягкая человечность, все более сказывавшаяся с годами, и в связи с этим способность смотреть на вещи неперенапряженно — внимательно, без лишнего пристрастия<sup>7</sup>, а в ранние годы насмешливо-ироничное и, правда, не всегда остроумное обыгрывание сюжетов, романтические настроения таинственности и по-своему выраженная музыка природы, что довольно скоро приелось самому автору, — все эти качества нашли живой отклик уже у современников писателя и, пожалуй, исчерпали себя тогда же. Для обычного читателя наших дней Тик существует в очень немногих избранных образцах своего творчества. Видимо, они обещают больше, чем дают, и не вызывают потребности обратиться к другим сочинениям писателя, число которых очень и очень велико.

Расхождение во мнениях между немногочисленными любителями Тика и его суровыми критиками таково, что не приходится и думать о том, чтобы взгляды сторон были основаны на недоразумении. Это такой случай, когда нельзя сказать: истина — посредине. Ясно, что ситуация отражает внутренний склад самого творчества — исчерпанность одних его качеств, немоту и слабость других.

И все же: действительно ли Тик «исчерпан» до конца? Не может ли быть так, что ключ к настоящему его чтению просто еще не найден? И не

может ли быть так, что искать его следует в неожиданном и еще не испробованном направлении?

Новое же и неожиданное может быть найдено тогда, когда мы не будем как-либо упрощать писателя, сводя его к одной стороне творчества, а попытаемся заинтересоваться всем тем в Тике, что было исторически точным откликом на ситуацию времени. При этом предполагая (в качестве гипотезы, которую еще будем верить), что Тик был достаточно талантлив, чтобы, чутко прислушиваясь к велениям времени, воспринять и передать важнейшее, волнующее содержание своей эпохи именно в том противоречивом и хаотическом виде, в каком это содержание наваливалось на живой ум писателя. И еще предполагая, что, вернее всего, Тик не был в состоянии и как бы даже не был достаточно талантлив для того, чтобы навести порядок во всех этих впечатлениях и достичь в своем творчестве некоторого художественно-пластического итога очистившегося от хаоса и суеты, образно откристаллизовавшегося содержания. Тик ведь заведомо не был классиком в любом из существующих значений этого слова, и его сила отнюдь не состояла в том, чтобы переводить в непреходящий смысл всякое содержание и всякое впечатление жизни. Вовсе не к этому был призван Тик. То, к чему призвала его история (метафора, в которой заключен весьма рациональный смысл), состояло, как можно думать, в том, чтобы как можно более широко, пространно, развернуто и притом с минимальной степенью претворения, преобразования выразить соответствующее эпохе или, лучше, более узкому историческому моменту *состояние умов*. А это — обратно всему классическому, т. е. предельной художественной обработанности материала эпохи с максимальным образным его претворением, с максимумом опосредованности — отвлеченности от суеты времени. Здесь же, напротив, самая суета застигнута в переломный неустойчивый миг, когда все начинает спешно сниматься со своих мест и хаос на глазах множится.

Ясно, что если писателю выпадает на долю стать свидетелем такого хаоса, его наблюдателем, призванным все фиксировать, не слишком задумываясь над обобщениями и в той форме, какая первой подвернется под руку, — это еще и не то, что позднее начали называть романтизмом. Роль Тика была именно такой, как она сейчас описана, или примерно такой, а быть романтиком, какими были немецкие писатели конца XVIII в. (хотя они еще и не называли себя тогда так), значило уже прочертить в хаосе времени какую-то программу своей деятельности, пусть даже выраженную предельно нечетко, задуматься над тем, каким должно стать поэтическое творчество и, главное, каким оно не должно быть. Именно так и началась романтическая «школа» с братьями Шлегель во главе, когда они в 1798 г. приступили к изданию своего журнала «Атенеум». У издателей «Атенеума» теоретическая мысль несомненно брала верх над творческой непосредственностью, и творчество Новалиса с его первозданным поэтическим даром все проникнуто мировоззренческими мо-

тивами, сливается с ними и сознательно строит свое теоретически-поэтическое *мироздание* — единство образа и смысла. А Тик как писатель, начавший раньше, напротив, предельно импульсивен, и ни о ком из немецких писателей — его современников нельзя сказать так, как о нем, что он *не знает, что творит*. О раннем Тике это можно утверждать безусловно, но и позднее Тик пишет импульсивно, быстро, обгоняя сам себя и следуя безотчетности внутреннего влечения. А ведь это сильная сторона дарования! — та «глуповатость» поэзии, о которой писал Пушкин; это *положительная* сторона — она-то и выражается у Тика в неодолимом влечении к творчеству, которому некогда и незачем критиковать себя, в «безотчетности» творческого процесса. Что поэзия еще может — или должна — быть «величавой», об этом Тик не ведал, не ведал именно как творческая натура, весьма далекая от равновесия творческих сил. Замирение, а не преодоление противоречий. Творить же по наитию, по импульсивной подсказке изнутри — это, как можно заметить, лучший путь к беллетристике, по крайней мере это так в ту эпоху, которая склоняется в сторону всего облегченного, находя в том поддержку общественного вкуса, и весьма близка к тому, чтобы создавать произведения искусства как «чтиво» и такими их потреблять.

Следует только принять во внимание, что беллетристика нового типа, которая в немецких условиях складывалась особенно трудно, с постоянной тенденцией к снижению, вульгаризации, «тривиализации», означала освоение и завоевание для литературы эмпирически непосредственной картины мира, т. е. того самого, что составляло непремennую принадлежность реализма середины XIX в. и в самых высоких его образцах. Тогда же, когда Тик вступал в литературу, и чуть позднее, когда в литературу пришли романтики, такой непосредственной картины мира вовсе не было в распоряжении писателя: для писателя конца XVIII в. действительность продолжает существовать, если можно так сказать, как словесно-препарированная, как заключенная в некоторый риторический образ мира. Такой образ мира направляет мысль писателя по определенным проторенным колеям — жанров, стилей, тем, сюжетов и т. д. Нельзя сказать, чтобы весь этот круг риторической предначертанности не взламывался изнутри на протяжении всей второй половины XVIII в. Но происходило это так, что глагол «взламывался» и оказывается здесь наиболее уместным. «Свобода» поэтического творчества вне рамок риторической предначертанности, о чем начинает исподволь мечтать литература, реализовалась прежде всего в романах, которые так или иначе противоречили традиционной поэтике, именно поэтому оказываясь чем-то условным и побочным: обширное романное творчество — это в немецкой литературе второй половины XVIII в. в своей массе подвал риторически-организованного мира поэзии; сюда попадает все художественно не вполне организованное, что именно поэтому и не может переменить что-либо существенное в этом литературном мире.

Однако все меняется тогда, когда в литературу приходит писатель такого дарования, как Тик. Всецело причастный к тривиальному слою литературы с его представлениями, мотивами, языком, Тик способен поднимать его — стало быть, приобщать к поэзии как таковой, делать его выше и лучше. А вместе с тем он причастен к той *непосредственности* творчества, которая заявляет о себе в этом — пока еще почти внехудожественном — слое творчества. Вот такая непосредственность творчества, которой наилучшим образом отвечала сама натура Тика с его импульсивным темпераментом, и оказывается здесь чрезвычайно важным *началом* творчества, заявленным на будущее. Еще нет непосредственной картины мира, какая была бы просто доступна писателям, поэтам, но зато в творчестве Тика знаменательным образом совершается нечто незаметно-многозначительное: для писателя исчезает порядок мира и на его месте возникает хаос и беспорядок. Исчезает для литературы риторическая расчерченность мира, порождаемая постоянством и твердым значением образов-символов, образов-эмблем.

Исчезает тот беспримерный порядок просветительского образа мира, в котором, как это было у Кристиана Вольфа, не оставалось места ни для сомнений, ни для отчаяния, потому что всему отводилось положенное, должное место. Исходя из целого, было, например, твердо известно даже и то, что такое «отчаяние» и что оно есть нечто недолжное. «Страх, — писал вольфианец И. К. Готшед, — это неудовольствие, связанное с тем злом, которое, как мы мним, предстоит нам в грядущем. Если же неудовольствие очень сильно, так что оно кажется нам невыносимым, возникает *отчаяние*; если же оно наступает внезапно, то называется *испугом*»<sup>8</sup>; «Страх возникает из представления о предстоящем зле. Итак, достаточно представить себе это зло либо очень неопределенным, либо очень незначительным, либо вообще каким-то благом, и страх исчезнет. То же происходит с отчаянием, которое есть лишь очень высокая степень страха»<sup>9</sup>. *Понятно*, что такое отчаяние, но оно к тому же и мнимо. В пору молодости Тика подобные рационалистические взгляды еще были распространены.

Исчезает, наконец, самодовольство популярной философии, всецело возведенной на фундаменте здравого смысла. Исчезает самодостаточность этого здравого смысла. И, наконец, все вместе — исчезает тщательно возведенное здание остраняемых, отодвигаемых подальше в сторону вещей, которые, подобно аффектам (будь то страх на разных его ступенях), вводились в стройную и логичную картину бытия и в ней уже не принадлежали никакому отдельному человеку...

Все совершенно изменяется, как только оказывается, что старательно остраняемое и оттесняемое все же кому-то принадлежит и кем-то переживается, даже находится в центре вещей. Страх и отчаяние проникают в самую жизнь — тогда получается гётевский Вертер, образ, который возмущал философов здравого смысла тем, что он не увязан в

романе Гёте с общей картиной мира. Вертер не случайно очень многими воспринимался тогда как общая морально-философская модель поведения, следовательно, нечто обязывающее, парадигматическое. Самоубийство отчаявшегося Вертера могли считать простым рецептом поведения, что должно было обеспокоить трезвых мыслителей, по-своему пекшихся об общественном здоровье. «Вертер» — из числа отдельных произведений, которым удается в ту пору прорваться в непосредственность человеческого бытия, в непосредственность человеческого чувства. В европейских литературах к 80-м годам XVIII столетия накопилось уже немало материала, который мог бы обобщить писатель, обращающий свой взгляд на такую непосредственность переживания. Однако едва ли в таком обобщении заключалась историческая роль Тика. Быть может, он был недостаточно поэтом, писателем, чтобы так полагаться на силу образа, как Гёте в своих произведениях. Как писатель, собственно литератор, Тик словно отступает назад, и это отступление приносит свой особый эффект: Тик как бы следует за популярной философией со всей совокупностью ее идей и представлений, но именно на эту совокупность и направляет свой взгляд, отмеченный новизной. В результате содержание популярной философии попадает в непривычное для нее, непредусмотренное окружение: оно становится предметом более непосредственного переживания, обретает ту чувственную наполненность, которая ему не свойственна.

Естественно, что необходимо было бы сделать множество оговорок, чтобы видеть новизну тиковского подхода в сообразных ей масштабах — не более того, что реально есть; некоторые оговорки, собственно, уже и сделаны. Первое, что нужно сказать, так это то, что связывание известного человеческого характера, персонажа, с определенным кругом идей не было новостью для европейских литератур. Вольтеровский Каяид, Агатон К. М. Виланда, который к тому же переживает развитие, испробуя на опыте практическую применимость и, так сказать, достоверность различных философских систем. Все это было, а Тик как раз не воспроизводил этот способ связывания личности и идей — он одновременно и архаичнее и новее. Он новее, современнее благодаря тому, что не так, как Вольтер или Виланд или кто-либо из их многочисленных последователей-литераторов (вроде интересного романиста И. К. Вецеля в Германии), исходит из некоторой морально-философской «правильности», как бы она ни усложнялась и каких бы поисков ни требовала. Тик в отличие от всех этих авторов-просветителей перестает вообще верить в какую-либо правильность, и его уже не устраивает сам принцип выбора «правильной» философии. Если позволено так выразиться, Тик совершенно «беспринципен» (если только ставить его в круг просветительской философии, заставляя выбирать между ее вариантами), толком не верит ни во что — и это только соответствует его литературному «безрепию», потому что никакая литературная, риторически-нормативная «пра-

вильность» точно так же нисколько его не устраивает. Одновременно он не может и вырваться из определенного круга идей, но он и не предлагает ничего нового ни в философии, ни в литературе, т. е. нет ничего такого позитивного, что бы он мог противопоставить просветительской философии, — разве что неверие в нее и разочарование в ней, — или морально-риторической литературе, — разве что иронизирование над ней. И Тик даже архаичнее писателей-просветителей в том, что носители идей (персонажи, «герои» его произведений) у него еще условнее просветительских персонажей-функций, они еще менее реальные, еще менее «человечные», нежели те порождения риторической, книжной фантазии.

Но они же по своей сути и сложнее, поскольку в них не только приложения идеи к «лицу», но приложения сорвавшихся с места, перепутавшихся, ставших безумными идей к «лицу»-носителю. Персонаж условен, но он и не просто «носитель», он — резервуар всех таких утрачивших свой «принцип» идей (потерявших свою меру), в котором все идеи смешиваются и начинают обретать свою *жизнь*. Это еще жизнь без жизни, жизнь, выданная наперед, замаскированно. Результат — это условная тень человеческой личности, индивидуальности, это «нуль» индивидуальности, но только уже такой «нуль», которому суждено наполняться внутренним содержанием, у которого есть будущее в истории литературы — ему предстоит стать живым бытием идейной индивидуальности во всей сложности связи личности и мировоззрения, личности и идейных исканий. Но только уже не у Тика, а в литературе XIX в., в реализме середины века. Тик, напротив, так и остается на позиции 1790-х годов: философия определенного толка вдруг обрела непосредственность в себе, ожила как таковая, из нарочито отвлеченного параграфа (который обязан загасить живую «неправильную» эмоцию, как только она вспыхнет) стала жизненной темой и, воплощаясь в человеческую личность, впрочем, не слишком в этом преуспев.

Такова ситуация Тика. Далее мы остановимся на том, как он поступает и что конкретно делает.

#### IV

Людвиг Тик стал писателем стремительно и без колебаний: от гимназических сочинений, а стало быть, риторических упражнений, он незаметно для себя перешел к литературе, к сочинению ради заработка, к продукции на рынок.

Тик родился в Берлине 31 мая 1773 г. Его отец, канатчик, был ремесленником весьма прочного положения и солидного образа жизни: детей отдавали в гимназию.

Когда просветительство, становясь школьным и казенным, вытесняло мечту и отодвигало чувство, все это оттесненное вынуждено было

устраиваться в глухой тени официально одобряемого и правильного. Так это было и в обстановке просвещенного Берлина: романтизм вызревал именно здесь, незаметно, чтобы впоследствии выйти наружу как нечто само собою разумеющееся. Предзнаменованием таких решительных поворотов в подобных случаях нередко бывает переход от практического «дела» к искусству: все, что спрятано подальше от глаз и накапливается втихомолку, бросается на все непрактичное и самоценное, обращается к стихии, которая противостоит обыденному занятию, если даже искусство не претендует ни на какие реформы. Тогда искусство вбирает в себя огромные массы стихийного, не обработанного рациональной логикой материала. Предромантический симптом: младшая сестра Тика, Софи, стала писательницей и переводчицей, младший брат Фридрих — очень известным скульптором. «Странно, что все противоречие чисто практической прозы и вольной поэзии ... так рано вырисовалось перед Тиком», — написано в воспоминаниях о нем<sup>10</sup>. Биограф (Р. Кёпке) вспоминает рассказ писателя: отца задевали высокопоэтичные строки рождественской песни Пауля Герхардта «Покоятся леса, весь мир в глубоком сне»; отец возражал: только полмира может спать, жители Америки теперь не спят<sup>11</sup>. Бесценный маленький рассказ физиогномической точности, пожалуй, доносит до нас атмосферу Берлина тех лет.

И в то же время удивительно, как много нового, неясного и уже подмеченного скопилось в глубине вещей, какие клубы энергии собираются здесь, долгое время не нарушая гладь трезвого покоя. Иоганн Фридрих Рейхарт (1752—1814) был один из талантливых аккумуляторов энергий нового. Он в ранние годы (1775) сделался придворным капельмейстером короля Фридриха II, смело обратившись с письмом к самому королю, и, прибыв в Берлин с прусского востока, из Кенигсберга, впоследствии выказал себя ярким сторонником Французской революции; он же, автор суховатых, в духе всей берлинской композиторской школы, песен на слова Гёте и Шиллера, первым издал журналы с явной романтической тенденцией. Душевное беспокойство, внутренняя напряженность — все это еще полбеды, пока общепринятые нормы художественного творчества признаются и пока собственные настроения могут изливаться в жанрах, далеких от высокого канона: в романе, публицистике. Позднее вся эта берлинская и прусская растерзанность, долго томившаяся под жесткими покровами здравого и верного, заявляет о себе в полный голос в творчестве Гофмана, тоже музыканта и литератора. В доме Рейхардта Тик познакомился с Карлом Филиппом Морицом (1756—1793), гениально одаренным писателем, в котором душевная разъятость все еще совмещалась, на каком-то последнем пределе, с классицистической эстетикой и риторической нормой слова. В романе «Антон Рейзер» (1785—1790), в основе своей автобиографическом, Мориц нарисовал во всем внутреннем смятении образ человека яркого, честолюбивого, ошибающегося, ленищегося, кающегося, грешащего, чтобы каять-



ся, переживающего муки совести, испытывающего всю сладость мук — мук не от содеянного, но от воображаемого, от сверхчуткости душевного строя, проснувшейся, по воле времени, в захудалом немецком школьнике, каких были тысячи. Жизнь мучительна, потому что вся душа, со всеми ее закоулками, выставлена для анализа, который не прекращается ни на минуту, и жизнь полна счастья, потому что протекает между адом и раем, которые человек устраивает для себя сам. Мориц много путешествовал и всегда возвращался в Берлин; тоже характерная предромантическая неусидчивость от предчувствия бескрайних просторов бытия: в 1782 г. Мориц бродит пешком по Англии, в 1783—1785 гг. по Германии, в 1786—1788 гг. путешествует по Италии, в одно время и отчасти вместе с Гёте. Обо всех этих путешествиях Морица можно прочитать, так как путешествующего отправляет в путь и направляет в пути эта нацеленность на слово, внутренняя потребность обращать свое путешествие в книгу, в описание путешествия. В те же годы Мориц успевал издавать журнал под названием «Gnothi sauton, или Магазин опытного душеведения»<sup>12</sup>, открывавший мир индивидуальной психологии; конечно же, он не мог не привлечь к себе внимание Н. М. Карамзина<sup>13</sup>.

В 1782 г. Тик поступает в Фридрих-Вердеровскую гимназию в Берлине, одну из самых авторитетных в Германии; ею управлял Фридрих Гедике, видный просветитель (соиздатель «Берлинского ежемесячника») и передовой педагог. Здесь, в гимназии, Тик вновь столкнулся с той же здравомыслящей трезвостью, что и в семье. Могло ли быть иначе? Зато надо отдать себе отчет, на каком высоком уровне происходили все подобные конфликты: Гедике и Тик разошлись в своем восприятии хора из «Прометея прикованного» Эсхила — учитель считал его весьма монотонным, тогда как Тику «повторение одних и тех же звуков в постоянном ритме казалось весьма целесообразным, значительным и поэтичным»<sup>14</sup>. Гуманистическая гимназия в этот период своего развития, очевидно, прорвалась к смыслу текстов — сквозь заграды педантизма и под началом хорошего педагога. Тик мог читать труднейшие греческие тексты, которые представляли перед ним как поэзия, а не просто как набор языковых трудностей; верно, что эта поэзия обычно не вызывала в нем восторга — за исключением гомеровской «Одиссеи», которую он, как говорят, помнил почти целиком наизусть. В отличие от «Илиады» поэма, насколько можно судить, завораживала его волшебством приключений и воспринималась так, что от нее было рукой подать до Ариосто, до рыцарского романа Средневековья, до Шекспира, прочитанного, в свою очередь, как поэт-волшебник и чудодей<sup>15</sup>. Такое «романтическое» чтение не слишком исторически конкретно, однако все неточное в нем искупалось непосредственностью восприятия. И это тоже было требованием дня; надо было извлекать произведения из-под очуждающих их нормативно-риторических абстракций. Живое чувство, сама возможность

чувствовать и думать *от себя*, от своего лица — все это просыпалось в людях постепенно и само собою — на деле же в должную минуту.

Соучеником Тика по Фридрих-Вердеровской гимназии был Вильгельм Генрих Ваккенродер.

## V

В писательских работах Тик с ранних лет реализовал свою тягу к творчеству. Как сообщает Эрвин Цейдель, Тик между 1788 и 1792 г. создал свыше тридцати произведений, не считая стихотворений и переводов<sup>16</sup>. Большая часть их осталась неопубликованной. Почва для творчества — страсть к театру, как некогда у юного К. Ф. Морица<sup>17</sup>. Вновь страсть, возникающая лишь своевременно: потребность испытать душу в перевоплощениях, отучающих от одноколейной правильности мыслей и аффектов. Первые произведения Тика — драмы, завершенные и незавершенные, с заглавиями и без них. Роковую трагедию «Прощание» Тик написал в 1792 г. за два вечера: она вошла в собрание сочинений писателя и, по мнению Э. Цейделя, была «по своей конструкции лучшей пьесой, когда-либо созданной Тиком»<sup>18</sup>. В 1792 г., едва закончив гимназию, Тик стал уже очень умелым писателем и драматургом; прием во внимание, что с 1786 г. у него был свободный доступ на спектакли Национального театра, выступавшего под руководством Й. Я. Энгеля.

Значительно позднее, уже в нашем веке, в театральных увлечениях молодого Тика иногда видели источник трагедии писателя. Так полагал Фридрих Гундольф: «Ранние посещения театра ослабили в Тике чувство реальности, и он удовлетворялся кажимостью и игрой — тем легче, чем скуднее был его реальный мир. Видеть в поэзии лишенное разумности и бытия пестрое разноцветное царство — вот какое понимание поэзии (ни один большой поэт никогда не разделял его) должен был усвоить этот берлинский подросток, если уж его фантазию лихорадило от сцены и книг, тогда как родители и учителя втолковывали ему, что настоящая жизнь — это голый долг, сухая вера, прямая польза»<sup>19</sup>.

Верное поразительно смешалось в этих словах с неточным. Чтобы «ослабить» в человеке «чувство реальности», театральным впечатлениям надо было лечь на хорошо подготовленную почву, и можно убедиться в том, что далеко не просто индивидуально-психологические комплексы обуславливают совершенно особый эффект театра на все восприятие молодого писателя. Напротив, вера в особую реальность театра и фантазии порождается неверием в просветительски-рациональную жизненно-практическую мудрость, достигшую простоты заповедей и впавшую в дряхлое «популярное» состояние. Сам интерес к театру пробуждается рвущейся наружу накопленной массой фантазии, которая готова порвать связывающие ее путы. Но и выходя на свободу, фантазия остается свя-

занной с ограничивавшими ее представлениями: он вовсе не развертывает широкое жизненное содержание или картину чисто воображаемой действительности, а держится за простоту заданных формул и отрицает их, пылко, нервно. Все равно всегда речь идет о «тезисах» — не одни, так другие; если не «голый долг» и «сухая вера», так иное. Но и тогда, когда фантазия Тика далеко отлетает от окружающей действительности, она оборачивается и спрашивает: как связаны в человеке чувство и мысль, на чем стоит этот человек, во что верует или не верует, в чем его жизненная цель и т. д. Если оказывается, что этот человек (персонаж, герой) ни во что не верует, то и такое неверие надо облечь в форму тезисов и «веры» — самому герою, повествователю. Именно все человеческое и становится предметом фантазии — неизведанное множество всех возможных связей между человеком с его чувствами, с его восприятием мира и его «взглядами». Все остальное, чем бывает занята фантазия, — это антураж, который можно без труда заимствовать у других и вообще брать откуда придется: это переодевание, расписывание существенного, маскарад, где могут выступать вещи, которые на деле занимают писателя. А эти занимающие его вещи по своей природе «теоретичны», они относятся к своего рода философской антропологии, к учению о типах человеческих мировоззрений, к учению, которое Тик никогда и не взял-ся бы излагать в собственно теоретической форме.

Все это — такая теория, которая стала и возможной и необходимой, как только выяснилось, что заданный взгляд на мир лишен всеобщности, что его простота обманчива: «мировоззрение», которое философ-просветитель держал на своих плечах силой логики, словно Атлас, один и ради всех людей, теперь всей своей тяжестью ложится на каждого отдельного человека, на его внутренний мир. Коль скоро так, порядок мира катастрофически рушится; ясность в области идей исчезла, а люди с их непостижимым «внутренним» мечутся в поисках такого взгляда на мир, который оказался бы естественным и прочным. О внешнем мире тут мало спрашивают — им даже не слишком интересуются. Можно считать, что жизненный опыт Тика был очень скуден (как думал Гундольф). Он даже не очень старался его накопить, потому что был всецело захвачен распавшейся связью «мировоззрения» (как бы общеобязательного) и человеческих характеров, типов, личностей — как держателей своего «внутреннего», этой еще не познанной и загадочной сферы, откуда истекает все конкретно-человеческое. Вот в каком положении находился Тик: перед ним вдруг открывшееся изобилие человеческого мира, разнообразие характеров, личностей, темпераментов, и со всего этого богатства словно сняли покрывало общего, от которого всякий характер утрачивал свою существенность. Но теперь надо представить, что Тика занимало, собственно, не само это изобилие, — интерес, который мог бы породить, например, бальзаковский мир человеческих характеров или, если оставаться в Германии, то несколько более узкий и странный мир

жан-полевских персонажей, — а совсем иная забота: что же теперь будет на месте общего и как жить человеку дальше без этого общего, которое его связывало и обязывало, задавая нормы и жизненную колею?

Смятение и неприкаянность — вот суть новой человеческой ситуации. Для Тика она была важнее любого характера. Иными словами, ему было важно не то, кто попадет в такую ситуацию, а то, что человек снова и снова неминуемо попадает в нее. В творчестве Тика по строгому счету и нет никаких характеров, а есть только множество лиц, которые по своему повернуты к этой ситуации — каждый под своим углом — и которые лишь функциональны в отношении к ней. Говоря упрощенно: лица не берутся из жизни, а выдумываются, конструируются, зато не выдумывается их ситуация — она-то взята из жизни. Ситуация — это что-то общее; впору рассуждать о ней в философских понятиях, однако она такова, что захватывает не «теоретическое» в человеке, а претендует на человека в целом — на человека с его чувствами, душой, с его непознанным и скрытым «внутренним», и за дело принимается писатель, которому к этому «внутреннему» ближе, чем современному ему философу. Философ приступает к делу обстоятельно и идет долгим путем, обставляя свой путь основательными вехами, от которых чуть стынет сама тема, — примером послужит поздняя «Антропология» Канта. А перед писателем зияющая рана, образовавшаяся, когда конкретно-человеческое вдруг отпало от общечеловеческой нормы — пусть даже в виде оскудевшей позднепросветительской гармонии. Писатель бережит рану, которая мучает его. И если теперь мы видим, что и он сам отделен от «раны» слоем риторического слова и что его «мучения», скорее, словесны и книжны, чем жизненно-непосредственны, то это лишь показатель того, что от чего здесь отпадает: не сама ведь бескрайне богатая действительность вдруг явилась на месте позднепросветительски-иллюзорной гармонии, а хаос (смятение и неприкаянность) целого, лишившийся общеобязательной, правильной нормы. Итак, есть «рана» — непроглядная тьма внутреннего, бездна на месте благополучия, и есть риторическое слово, которое свою силу еще черпает в прежнем порядке. Такова ситуация самого Тика, его шаткое положение между временами. Внешнее мало интересует писателя, даже история, а его своевременный дар — это способность разбираться, копаться во «внутреннем», в человеческой душе, притом (как это ни покажется странным) в максимальной независимости от исходных «данных». Копание не в душах, какими они реально бывают (в жизни), а в душе, какой она должна быть, какой она (в эту эпоху) не может не быть. Своего рода писательски-риторическая феноменология душевного — она не копит жизненный опыт, а без конца носится с тем, что ей дано и чем она поражена с самого начала. Это в Тике — особый, редкий дар, редкий оттого, что мог проявиться лишь в такое время. Это обратная сторона берлинского просветительства объявила себя в творчестве Тика лицевой стороной.

Отсюда особая писательская «беспринципность» Тика: любые типы связи личности и мировоззрения допустимы и терпимы, каждый тип дает материал для писательской феноменологии души. Чуть позднее, став солидным писателем, Тик считает нужным прислушиваться к общему, «среднему» общественному мнению и усваивает все то, что вообще считается приличным и пристойным. Но пока как писатель молодой он склоняется к дерзости — именно видеть вещи такими, какими они ему представились, — для него любой взгляд на мир «экспериментален» и относителен. Можно, участвуя в сборнике «Страусовы перья» (1795—1798), служить пропаганде просветительства, можно погружаться в философию отчаяния и отрицания, то и другое *одновременно*. Ничего общего с прямой человеческой беспринципностью это не имеет — дело в ситуации смятения, когда и люди и идеи сорвались с положенных им мест. А Тик все это воспроизводит, не принимая слишком близко к сердцу, потому что писательское слово, каким он пользуется, — это по-прежнему орудие общей, сверхличной вековой риторики. Ей тут отчасти приходится играть не совсем свойственную ей роль, но и предмет Тика не вполне «личный»: человеческое — а не человек с его такой, а не иной душой, общее — а не индивидуально-психологическое. И здесь «теоретический» слой мысли как бы не отпускает от себя Тика.

Писатель не копит жизненный опыт; призвание Тика было в ином — он впервые исследовал «душу», сферу «внутреннего» так, что теперь сам жизненный опыт можно было понимать и накапливать совсем иным, нежели прежде, образом. Он очень своеобразно участвовал в общеевропейском процессе переосмысления человеческой личности, человека, в процессе, совершавшемся на рубеже XVIII—XIX вв. В этом процессе человек в известном смысле впервые обретал свое полновесное «я», свои чувства и переживания, а чувства и переживания впервые обретали соответственно все свое неисчерпаемое многообразие и плавность перехода. Своеобразие же Тика — в известной его «теоретичности», при которой он, делая совсем малый шаг в сторону от просветительской нормативности, вместе с тем крайне далеко отходит от нее. Такая «теоретичность» Тика обусловила на самом рубеже двух веков страшное его положение среди писателей-романтиков: он как бы и не относился к их числу. А то, что он делал малый шаг в сторону от просветительства (одновременно делая большой), возвращало его к специфической ситуации берлинской литературы XVIII в., произведением которой был и всегда оставался он сам. Тику пришлось немало потрудиться, чтобы во второй половине своей жизни стать общепризнанным немецким писателем. Тик открывал неизведанное в человеческой душе — открывал так, как это мог делать представитель своей культуры.

Как такой первооткрыватель нового в душе Тик был несомненно одарен. Риторическое слово как бы само собой далось ему в руки; Тик не страшился даже и того многословия, какое возникает, когда это слово

действует как бы по своей прихоти, превращая писателя в свое орудие, в простого передатчика общего. Тик не утомлялся, будучи многословен и повторяясь, не утомлялся от расхожего и попросту серого — и это тоже элемент таланта, главное, такого, какой нужен был в литературе в ту историческую минуту. Тик и не заметил, как стал писателем: когда Фридрих Эберхард Рамбах, гимназический преподаватель Тика, пригласил его участвовать в своих писательских начинаниях, Тик успел проявить себя в писательском ремесле. Быть может, Рамбах побудил Тика к писательству, но когда он просил Тика закончить два начатых им романа<sup>20</sup>, Тик уже знал толк в ремесле. Это удивительно, однако Тик чрезвычайно рано созрел как писатель. Распространенный взгляд на ранние литературные опыты Тика, по всей видимости, мало обоснован: еще Рудольф Хайм писал о том, что «восемнадцатилетний гимназист был — самым гнусным образом — лишен своей литературной невинности»<sup>21</sup>, и того же мнения было большинство историков литературы вплоть до Гундольфа и Эмиля Штайгера<sup>22</sup>. Конечно, романы Рамбаха относились к тривиальному жанру литературы, создававшимся в те годы в массовом порядке и потреблявшимся как чтиво, но Генрих Геммер, разыскавший эти произведения и читавший их еще в 1910 г., судил так: «Если писатель столь уверенно владеет своим материалом, как Тик, если он в своей иронии поднимается над ним, то никак нельзя говорить, что он наносит себе ущерб, занимаясь таким материалом»<sup>23</sup>. Об окончании другого романа, «Железной маски», Геммер отозвался так: «Тик воплотил здесь самое личное свое переживание, от которого стремился освободиться», и он творил, следуя внутренней необходимости<sup>24</sup>.

Молодой Тик много занимался подневной литературной работой — такая работа в некотором отношении не хуже любой другой, и о ней надо судить по результатам. Ведь подневщиной вынуждены были заниматься Бальзак и Достоевский, и можно задуматься над тем, как часто они сами ставили себя перед необходимостью писать с чрезвычайной поспешностью. Тик же всегда писал быстро, судорожно и иначе писать просто не мог. Он работал не сосредоточенно, а захваченно, находясь в плену образов, которым почти безвольно предавался, словно видениям. Так и только так он мог давать лучшее, на что был способен. Поэтому подневная, спешная и срочная работа вполне отвечала складу его писательской личности. Правда, образы, которые текут своевольным потоком и берут в полон писателя, — это у Тика не образы реальной действительности как таковой, не лица, не вещи, не картины природы, не яркие ситуации, а метафоры «внутреннего», метафоры душевной жизни, которой, чтобы проявиться сколько-нибудь наглядно, нужен хотя бы самый минимум внешнего материала. Тик — это крайний пример писателя, которому ничего жизненного и ничего реального, вещного как бы совсем не нужно; он и хотел бы обходиться без всего этого, но так не получается. Тогда все это «внешнее» (и вся жизнь людей и жизнь приро-

ды — это в таком случае действительно только внешнее) необходимо заимствовать у других — сюжетные ходы, ситуации, характеры, описания. Тик так и поступал — он не просто учился у других, как всякий писатель, но с импульсивной легкостью перенимал у них все «внешнее».

Всякое жизненное содержание — отношения людей и отношения человека с природой — оказывается поэтому у Тика делом литературной техники. Чем-то условным, ненастоящим — надстройкой над собственным интересом произведения, конструкцией, которая должна этот интерес выявить. Читатели всегда чувствовали это *ненастоящее* в творчестве Тика — то, что жизнь в произведении и его сюжет — только механика иного смысла. Главным для Тика оказывается даже не «внутреннее» как таковое, а его отпадение от благого начала, от естественности своего существования: человек, подвергающийся искушению, — вот главный герой Тика, внутренняя жизнь души, отпавшей от целомудренного бытия, какое было ей дано изначально, — главное его содержание. Вот это почти неизбежное, неминуемое отпадение души Тик и переживает все снова и снова как свершившийся факт. Душа, предоставленная самой себе, доходит у него до полного самоисчерпания. Но, подобно тому, как Тика не очень занимают внешние обстоятельства человеческого существования, его не слишком заботит и то, как и почему совершается такое отпадение. С годами Тик как литератор-техник осваивает внешний мир и параллельно с этим учится говорить и на языке внутреннего, наделяя словом все душевно неуловимое, однако и все внутренние движения — тоже у него вторичны, они, как случайные узоры, невесомы в сравнении с самим свершившимся фактом.

Станный писатель был Тик и странный беллетрист: он всю жизнь писал о том, что было отвлеченностью перед конкретным многообразием жизни общества и природы, а все это многообразие понимал или ощущал как арабески существенного. Но именно поэтому и не был прав Гундольф, когда писал: «Литературные покровители-эксплуататоры Тика унижали его талант и даже его взгляды. Бернгарди и Рамбах поощряли и использовали в своих целях его способность выражать свою мысль скоро»<sup>25</sup>. Все эти литераторы только позволили Тику стать самим собою, и, что вполне соответствует такому писательскому типу, он стал самим собою очень быстро.

Вот и результаты. В 1792 г. Тик пишет рассказ «Абдалла» (по русской жанровой номенклатуре это была бы повесть), изданный в 1795 г. В 1793—1796 гг. он пишет роман «История Уильяма Ловелла», вышедший в свет в 1795—1798 гг. Но к этому 1798 г. Тик уже написал целое море произведений, из которых мы упоминаем только самые главные. Позднее Тик с гордостью говорил о том, что первый том «Ловелла» был закончен им еще прежде, чем ему исполнился 21 год. Тут было чем гордиться: этот роман — безусловно мастерское произведение, притом

мастерское именно в соответствии с типом творчества, какой был воплощен в Тике. Роман создан человеком совершенно без всякого жизненного опыта (насколько вообще можно не иметь жизненного опыта!): «чувство реальности» было у Тика не «ослаблено» (так по Гундольфу), а вовсе не развито, поскольку все его внимание было приковано к совершенно иному. Отсутствие опыта ничуть не помешало тому, чтобы произведение, во-первых, твердо стояло на своих ногах, как конструкция (такие произведения обычно читаются, как говорится, с неослабным интересом), и, во-вторых, заключило в себе особое знание жизни. Откуда это последнее? Конечно же из книг и из критического самоанализа в духе того, каким занимался Карл Филипп Мориц. Знание жизни, какое «дано» Тику, — это знание современного состояния душ, знание совершенно новое, только что теперь открывшееся, это знание гибкой, слишком податливой души, души, недостаточно твердо убежденной в правоте нормы, правила, закона и слишком подверженной искушениям. Самоанализ, самокопание и сопоставление всего увиденного, подмеченного в себе с тем, что «носится в воздухе», что чувствуется в обществе и что вычитывается из книг, — это законный способ удостовериться в новых психологических реальностях. В этом смысле Тик был, наверное, даже очень наблюдательным писателем. Но его «предметом» была феноменология души, феноменология душевного, а не конкретность жизни и даже не конкретность данной человеческой души.

Прочная конструкция «Истории Уильяма Ловелла» происходила от умения распорядиться своим материалом. Умение поразительное, если знать, как исчезающе мало этого «материала» и что его должно хватить на восемьсот страниц. Еще более поразительное, если знать, что Тик взял за основу роман Ретифа де ла Бретона «Совращенный поселянин» (1775)<sup>26</sup>, но, опираясь на его исходную сюжетную коллизию, шел своим путем и при этом резко сокращал все внешнее, сводил к минимуму сюжетную сторону, ослаблял сюжетную занимательность, как и все элементы «готической» эстетики ужасного, какие почерпнул из современной литературы. Все «внешнее» редуцируется, отбрасывается; конкретность ситуаций — в полнейшем небрежении, так что Тику совершенно не важно, как что происходило. Но ему же достаточно провести блеклые контуры событий, где не возникает ни впечатления наглядности, ни иллюзии жизниподобия, чтобы завязать узел психологического интереса, который уже не ослабевает. Нет в романе и характеров, а есть только знаки характеров; есть, правда, учение о человеческом характере, не оригинальное, но очень актуальное для немецкой литературы рубежа веков: согласно этому учению, каждому из нас присуща «первозданная конституция», которую ничто не способно разрушить; вся наша жизнь — это «вечная борьба новых впечатлений со своеобразным строением нашего духа»<sup>27</sup>. Два вывода следуют из этого учения; один ведет к отчаянию, потому что человек не может избежать того, что написано ему на роду, другой же



«служит к утешению», потому что мы, как получается, «никогда не можем внутренне потерять из глаз самих себя, сколь бы порой ни стремились к этому внешне»<sup>28</sup>. Однако настоящие характеры в романе Тика — не те, которые связаны с персонажами произведения, так как это тоже только значки характеров, а те, которые относятся к феноменологии человеческой души. Уильям Ловелл — вот герой, которому в романе выпадает на долю уступить искушению и затем пройти всеми ступенями падения и отчаяния, порока и преступления, через самые разные формы человеческого самоистолкования, начиная от безмерного возвышения себя над людьми (мотив: я не человек, потому что выше людей<sup>29</sup>) до осознания того, что «он выброшен из творения»<sup>30</sup>.

Роман слабыми намеками на бытовые реалии времени связан со своей эпохой — ни с какими историческими событиями не связан никак. Карл Вильмонт, который на самой последней странице романа заявляет о своем намерении вступить в английскую армию, чтобы отправиться в Америку и там защищать интересы своего отечества, дает нам возможность датировать конец романа первой половиной 1770-х годов. Однако едва ли конкретность замыслов персонажа не действует как сильнейший диссонанс: в конце романа, нарочно шумно открывая дверь, читателя выпускают обратно в жизнь из мира сугубо изолированного, хотя и широко разбросанного на просторах Европы. Так, когда Уильям Ловелл, молодой английский дворянин, совершающий образовательное путешествие по Европе, прибывает в Париж, ни малейших примет времени, движения времени нет: в мире психологизированных ситуаций царит здесь не время, а «XVIII век», «dix-huitième siècle», историко-культурное понятие, которое успело уже сложиться, хотя XVIII в. еще не успел кончиться. Зато французская революция еще не совершалась для такой книги: во «французском» и в «парижском» читатель призван видеть неизменность — человеческую суету-тщету, толчею, вольность нравов, распущенность, которая дразнит воображение и писателя и читателя. Аристократия и богатство, голытьба и нищета в поражающих немецкое скромное воображение размерах и сосуществуют в одном городе, одной стране, и стремительно меняются местами, но и здоровье и безобразная красота столь же быстро (в духе барочных разоблачений) превращаются в безобразное уродство, язву и гниение. Французское — порок и искушение; правда, откровенные эротические сцены, которые с пристрастием любителя выписал Ретиф, у Тика сокращены до минимума, чтобы появиться там, где их можно было меньше ждать, — в «Странствиях Франца Штернбальда»<sup>31</sup>. Они означают сферу соблазна и во второй части романа начинают подтачивать изнутри прекраснодушно-идиллический образ мира, вывезенный художником из Нюрнберга<sup>32</sup>.

Постоянно и неизменно в «Уильяме Ловелле» и все «английское», жизнь лендлордов, которым безусловно показана размеренность и патриархальная безмятежность и совсем не показаны душевные авантюры

в стиле ловеллевских. Так же постоянно и неизменно лицо Италии с ее беспокойной, как на бочке пороха, жизнью, с ее мощными и героическими, раскованными характерами, с поступками властными, своеправными, дикими, с еще не укрощенным образом поведения, с героическими женскими характерами, прижившимися в немецкой литературе начиная с романа «Ардингелло» Вильгельма Гейнзе<sup>33</sup>, с неустроенностью и бандитизмом, с соседством мусора и высшей красоты, развалин нового и руин древнего — все это уже намечается в «Странствиях Франца Штернбальда», а в позднем романе «Виттория Аккоромбона» (1840) доводится до дидактической наглядности — действие его происходит во второй половине XVI в. Эта наглядность от поэтической, художественной наглядности отличается тем же, чем отличается историко-культурная новелла (получившая распространение в немецкой литературе XIX в.) от простой новеллы с историческим содержанием: одна иллюстрирует, другая показывает, одна пытается слить с художественностью обширное ученое содержание, другая воссоздает эпоху прошлого, одна сочиняет с совестью робостью, другая смело выдумывает... В тиковской «Виттории Аккоромбоне» есть нечто от учебника, что соединяется, однако, с большим писательским мастерством; это — время, когда создавалась вторая редакция «Штернбальда»: во второй редакции есть, очевидно, следы того, как по-новому, с виртуозностью пользовался историческим материалом многоопытный Тик в последующие десятилетия. Все заключалось в том, чтобы общепринятые сведения представить во множестве ярких вариаций и с блеском, который не должен ослепить читателя.

Общепринятое — это прочная основа всего тиковского творчества. Здравый смысл — его почва. На рубеже веков Тик завоевывает своего читателя, иронизируя, ведя комическую игру. С читателем, как только он «завоеван», он никогда уже не играет злых шуток — только мило и приятно шутит.

Вот почему Англия, Франция, Германия уже у раннего Тика — это небогатая сумма расхожих мнений. Впрочем, о Германии особый разговор — тут писатель открыл многим читателям глаза на то, что было тогда новым для него самого. Но читатель странствований Франка Штернбальда уже осведомлен о нелюбви Тика к исторической конкретности: герой романа странствует в эпоху Реформации и в канун Крестьянской войны в Германии, но об этом можно узнать лишь по упоминаниям Лютера и «новой» религии, которых ровно столько, сколько нужно, чтобы пунктир исторического времени был намечен, но чтобы личные судьбы героев не захватывались волнами исторического движения. Хотя для Тика-протестанта Реформация была безусловно положительным явлением, для романного повествования и для романиста эти волны и волнения — как бы нечто не вполне законное, что допустимо без промедления отставлять в сторону.

Так это и в «Истории Уильяма Ловелла»: все повествование разворачивается как феноменология души, и эпоха входит в него через темы и вопросы, которые — изнутри души — рвутся вперед. Отчаяние и безумие заполняют роман; возбужденная Кантом проблематика реальности и познаваемости мира обсуждается во всей ее экзистенциальной остроте, не предвиденной Кантом<sup>34</sup>, из безнадежности рождаются вопросы: «Что такое я?», «Что есть истина?», «Что же такое жизнь?» В повести «Абдалла» подобные вопросы-восклицания вставляли еще более прямо, непосредственно и сыпались куда чаще; что жизнь — это театр, театр марионеток, маскарад, гротескное сновидение<sup>35</sup>, что мир — это темница<sup>36</sup>, мельница<sup>37</sup>, разбойничье логово<sup>38</sup>, — об этом можно слышать часто, такие образы тяготеют к постоянству, к стереотипу эмблематического свойства, и им была суждена интенсивная жизнь в романтически-нигилистической литературе начала XIX в. Но вот что характерно: в той романной обстановке, где задают такие вопросы и возникают такие образы, им присуща некоторая экспериментальность, искусственность, привкус ненастоящего. Что тут есть элемент ненастоящего — книжно-литературного, на это указывает сама изолированность романного действия. Ведь, пожалуй, нет смысла ставить некоторые последние вопросы до тех пор, пока не приняты к сведению все обстоятельства дела — вся доступная жизненная полнота. Но можно сказать, что она и принята здесь к сведению — не как развернутая картина жизни, но как общее впечатление от жизни: оно потому и остается за пределами произведения, что не проанализировано и еще не доступно художественному анализу. Такое общее впечатление и служит невидимой опорой картины жизни, сильно ограниченной и сведенной почти к одному миру «внутреннего». В такой изоляции любой взгляд на жизнь и, например, само принимающее различные облики отчаяние не могут быть поверены делом — все это лишь относительные точки зрения, остающиеся в сфере риторического слова. Оставаться же в сфере такого традиционного поэтического слова значит притягиваться центром правого, нормального, несомненно истинного, на который ориентировано все это слово и без которого оно немыслимо. У Тика идеология и его поэтические возможности, средства, даже сама литературная техника — все в единстве и союзе: герой романа, Уильям Ловелл, гибнет, не выдержав искушения и отпав от добра и правоты, он прошел всеми ступенями самоисчерпания, но наконец оказывается, что в его опыте жизни как бы не было ничего субстанциального, словно это чистый образ, показательный — и устрашающий — пример, и только. Тем легче другим героям вернуться к правде и правоте: патриархально-идиллическая жизнь английского дворянина выставлена таким идеалом жизни, которому свойственна беспримесность. Устрашающий пример заблуждений уже явлен, жертва принесена и мир восстановлен.

Теперь необходимо вернуться к замкнутости, изолированности как свойству романиой действительности. Известно, что немецкие романы второй половины века часто воспроизводили ритуалы посвящения в таинства, вариантом которых было принятие в масонский орден<sup>39</sup>. Повесть «Абдалла» варьирует в своем сюжете именно такую схему посвящения и связанного с ним испытания<sup>40</sup>, разумеется, в самом фантастическом освещении, но зато и с той полнейшей серьезностью, какая только может быть в беллетристике, еще не разорвавшей связей с морально-философской постановкой вопросов. В «Истории Уильяма Ловелла» та же схема варьируется более свободно и пространно, вынесенная на поле современности (широта которого оказывается несколько обманчивой): герой подвергается испытанию, не зная того; у него есть наставник, задача которого, правда, вести его не к добру, но к злу, герой не выдерживает испытания — или, напротив, с позиции главы тайного заговора, выдерживает его. В «Истории Уильяма Ловелла» нет только буквального следования ритуальным моментам (как в повести), потому что вся сознательная жизнь персонажа оказывается испытанием, задуманным широко, — неутомимым в мщении умом. Схемы модифицированы настолько, чтобы уже включить в себя жизненную полноту, — этого еще не происходит, однако такое развитие, заметим, в чем-то обнажает корни того *свободного* жанра романа, каким он становится позднее: *один* корень его восходит к практически действенной мифологии XVIII в.

Романы Тика 1790-х годов входят как особенные звенья в ряд крайне интересных стилистически-идейных явлений немецкой литературы. Тик весьма зависел от Вильгельма Гейнзе, писателя второй половины XVIII в., у которого чудесно сочетались тонкое художественное чувство и первозданная грубость, нежность рококо и дикость нрава, возвышенность, энтузиастический порыв и штюрмерская, в духе бурных гениев 1770-х годов, языческая необузданность. Абстрактные душевные взлеты оказались на руку Людвигу Тикку с его полнейшей, уникальной неконкретностью. Гейнзе имеет касательство к «Гипериону» Фридриха Гёльдерлина (1797—1799) с его патриотическим и античным возвышенным духом, — Тик в той мере, в какой он зависит от Гейнзе, пошел, как ветвь, совсем в другую сторону. К «Гипериону» же имеет прямое касательство роман Вильгельма Фридриха фон Мейерна «Диа-На-Соре» (1787—1789), величественная утопическая фантазия с масонской образностью, торжество ораторски-пылкой отвлеченности, произведение суровое, горячее, сухое. «Диа-На-Соре», «Гиперион», «Ардингелло» — все это выдающиеся и необыкновенные произведения немецкой литературы того времени; первое из названных выдает совсем уж нечеловеческую раскаленность духа; если же идти дальше, то за «Ардингелло» начнется уже область вполне человеческих мерок, и тут место Тикку. Однако любопытно, что есть общее во всех этих разнородных произведениях: они отмечены обостренным патриотическим чувством, по возможности непосредственно со-

единяют отвлеченный духовный подъем и чувственность, наконец, главное, причастны к мифологии посвящения, возрожденной в масонстве. К этому последнему имеет прямое отношение Тик с его, казалось бы, эмпирическим содержанием и полным нежеланием парить в облаках. За Тиком найдется место и Новалису («Генрих фон Офтердинген») с его мягкостью и лиричностью — здесь и все великое, и все возвышенное является уже словно под покровом сна, чтобы воздействовать не прямоком, а завораживающе-таинственно.

Роман «История Уильяма Ловелла» проливает свет и на то, какое место занимает в творчестве Тика следующее его произведение — «Странствия Франца Штернбальда», и во многом объясняет особенности восприятия всего творчества Тика. Вот одна особенность: после «Ловелла» на протяжении почти шестидесяти лет Тик не написал ничего, что в большей степени заслуживало бы названия шедевра. Вот эта линия развития Тика-писателя более всего подводила и подводит его: пик писательской формы был достигнут им уже к 21 году, и ничего более совершенного он так и не создал — тень от мелкой цепочки средних вещей (где Тик никогда не поднимается над обычным своим уровнем) ложится и на «Ловелла» и на «Штернбальда». Трудно дифференцированно воспринимать то, что существует в потоке усредненного, а усредненное здесь — только такое, в чем писатель остается верен себе, и только, сам привыкая к определенному качеству творчества. Привыкнув к себе и ни к чему большему не стремясь, Тик очень затруднил и для читателей и для исследователей проникновение в свой творческий мир.

Другая особенность — изменчивость внешнего облика произведений Тика, когда одни жанры и стилистические решения теснят другие. Уже в «Штернбальде» Тик сильно меняется, по сравнению с недавно изданной «Историей Уильяма Ловелла» — меняется слог, дикция, система образов. Подобные изменения иной раз кажутся непонятными: почему «Абдалла», фантастическая повесть с восточным колоритом, с известной резкостью изложения, с жутковатыми акцентами, с «готическими» ужасами, вся пропитана музыкой — как образом, идеей, темой, прежде всего разнообразными ассоциациями музыкального и метафорикой музыкального, тогда как «Ловелл» — значительно более спокойная и пространный повесть, где писатель пытается всмотреться в самое нутро душ, — совершенно лишена этого музыкального элемента, между тем как язык ассоциаций был бы вроде вполне уместен именно здесь? Однако Тик словно совсем позабыл об этом отработанном средстве своего поэтического языка.

В «Странствиях Франца Штернбальда» вновь большие изменения, и музыка возвращается назад, правда, в совсем новом обличье. Перемены слишком сильны, и не так легко рассмотреть в изменившемся прежнем содержании и прежние побудительные причины творчества, которые управляют всем. Перемены слишком очевидны, чтобы нельзя было

предполагать здесь искусственность, элемент стилизации! Такой элемент действительно есть, и выражен он очень откровенно. Тик и сам признавал, что занимался в этом романе стилизацией (послесловие к первой части романа). У романа должен был быть рассказчик — монах, известный по книге Ваккенродера «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств», этот монах<sup>41</sup> должен был встать между автором и повествованием. Однако Тик у такой посредник оказался не слишком ценной фигурой, и он, если можно так сказать, взял на себя весь тон и стиль книги. Это могло случиться так потому, что в глазах Тика любое повествование так или иначе достаточно далеко от писателя как личности — продолжает сказываться риторически-прикладной взгляд на литературное творчество<sup>42</sup>.

«Странствия Франца Штернбальда» — это следующий, новый этап стилизации все той же постоянной тиковской проблематики, и он естественно астаёт в ряд: «Абдалла» — «История Уильяма Ловелла» (если не говорить о произведениях меньшего размера, меньшего значения, менее известных). Достаточно сказать, что в этом романе вновь начато испытание героя, который подвергается сопряженным с таким испытанием искушениям. Правда, все это лишь начато, и Тик достиг здесь еще большей (в сравнении с «Ловеллом») степени свободы в разворачивании романной схемы: в этом романе, по-видимому, никто уже не руководит героем ни тайно, ни явно, а герой, как можно узнать из авторского рассказа о дальнейшем развитии сюжета и как можно было бы догадываться, на этот раз одержит верх над силами зла — выйдет победителем из испытания. Свобода повествования возрастает — все схематическое оттесняется в глубину. Поэтому читатель, не искушенный в чтении немецких романов рубежа XVIII—XIX вв., может быть, и вовсе не обнаружит такой схемы в построении романа. Но она есть, и она выступает как шифр всей экзистенциальной проблематики романа. Эта схема-шифр есть поиски сыном своего отца.

В греческом романе влюбленные разлучаются вследствие рокового случая, и сюжет заключается в том, что они ищут, встречаются друг друга, вновь расстаются и наконец находят друг друга и соединяют свои судьбы окончательно. И здесь тоже опосредованно действует — препорученный фантазии — механизм посвящения-испытания. И крайне показательно уже то, что на рубеже XVIII—XIX вв. в немецкой литературе уверенно функционирует уже иной шифр: здесь отношения изымаются из собственно эротической сферы и разворачиваются между представителями двух разных поколений — главному действующему лицу необходимо найти свое правильное место в мире отцов<sup>43</sup>. Два романа Жан-Поля — «Геспер» (1795) и «Титан» (1800—1803) — обращают эту ситуацию в обширную, колоссальную и художественно блестящую форму-конструкцию, каждый раз поворачивая ее новой стороной: в «Геспере» сам повествователь оказывается тем сыном государя, которого дол-

го тщетно искали; в «Титане» главный персонаж — тоже сын государя, от которого долгое время это скрывали, пока целенаправленно готовили его к государственной деятельности. В последнем, незаконченном, великолепном романе Жан-Поля «Комета, или Николаус Маргграф» (1820—1822) вновь особый поворот ситуации, об исходе которой можно только гадать: Маргграф — это только фамилия или же Маргграф — это настоящий сын маркграфа?

Загадочность отношений отцов и сыновей становится главной — из тех художественных задач, которые существуют в романах как бы подспудно. При этом сын обязан не столько действовать, сколько ждать, или же он даже не подозревает о неправильно установившихся отношениях, и истина открывается ему благодаря случаю. Ситуация скрытой «безотцовщины» предполагает, что прежде всего мир отцов должен вернуться и занять верную позицию относительно мира сыновей. Это не те поиски, когда Телемах отправляется, чтобы найти своего отца Одиссея, затерявшегося в пути после окончания Троянской войны, а скорее пассивное ожидание, во время которого сам герой странствует, а странствуя, чего-то неопределенно ждет. Сыну без отца нужна правильная родня: у легкомысленного Рудольфа родственники повсюду (так говорит он сам), и поэтому он нимало не взволнован, когда находит новую родственницу. А настоящий герой романа, Штернбальд, в скрытом напряжении, потому что ему надо обрести свое и единственное. Правда, у Тика сама ситуация смягчена: Штернбальд — не с самого начала без отца, и ему как-то случайно открывают, что отец его — другой, не тот, кого он привык считать отцом. И кроме того, поиски отца — это вовсе не поглощающее всю душу томление, подобное томлению по алхимически-натурфилософскому голубому цветку «Генриха фон Офтердингена» Новалиса. Эти поиски — именно шифр, который обнимает все произведение, превращая его в иероглиф-лабиринт (из «книги природы», «книги мира» — если придерживаться присущих эпохе живых представлений, оформляющих ее мысль), а как своего рода механизм целого действует на глубине: скорее незаметно, чем заметно. Механизм — сюжетный и в то же время психологический.

Но есть еще одна сторона в романе Тика, которая мешает проявляться его механизмам более деятельно, — это конструктивная вялость романа, когда всякий его элемент преподносится как бы в размоленном виде. Тик, как доказывает «История Уильяма Ловелла», был достаточно энергичным писателем. Здесь же, во «Франце Штернбальде», известная расслабленность — следствие определенного намерения, связанного с тем, что Тик берет на себя некоторые обязательства идейного порядка — они в то же время и стилистические. Все содержательное, идейное, и все формальное здесь тесно сплетено. И все слабости романа проистекают от идейно-художественной комплексности проблем, которые роман должен выразить и вынести на себе как поэтическая конструкция. С такой

вялостью, когда сюжет не развивается, а потихоньку катится вперед, когда острые моменты сглажены, когда все разворачивается слишком плавно и безвольно, в романе нужно считаться на каждом шагу. Тик порой нарочно выставляет себя как писателя в наивно-беспомощном виде. Вот невысказанное тиковское правило при создании этого романа: как можно меньше весомого, плотного, как можно меньше резких акцентов, как можно больше плавности. Тик и здесь решает свою стилистически-риторическую задачу. Когда же, по прошествии десятилетий, он именуется свое произведение юношеским, он только продолжает ту же линию стилизации. Формально Тик был вправе так его назвать: автору было 25 лет; однако по существу это было созданием профессионального автора-мастера, у которого разве что не позади вершинные достижения. Такое произведение странно называть «юношеским». А оно было «юношеским» по замыслу — оно должно было стать новым, свежим, предстать как новое начало творчества, почти как произведение начинающего автора. На деле автор, стилизуя, хотел бы забыть о массе написанного им ранее. Тогда как этого написанного было столько, что в 1799 г. К. А. Николаи (один из издателей Тика), не спросив автора, выпустил 12-томное собрание сочинений Тика, куда попали и некоторые переводные произведения (при том переведенные вовсе не Тиком), зато подавляющее большинство сочинений Тика не вошло. Сколько же томов на деле написал к тому времени Тик? К сожалению, действительно полное собрание сочинений Тика так никогда и не было издано.

Итак, в «Странствиях Франца Штерибальда» Тик выступает как умудренный опытом писатель-мастер, писатель-профессионал. Это одна сторона, и тут очень примечательно, что ремесленное мастерство («набитая рука») явно мешало росту Тика как личности и как писателя. Здесь же Тик играет и роль начинающего автора. Это другая сторона. Он играет ее увлеченно, но по мере написания романа все больше уклоняется в сторону от выбранного поначалу тона. Позднее, когда Тику хотелось довести до конца начатое, он тем более не мог попасть в этот тон; развернутые варианты второй редакции — это дерзкие мазки кисти зрелого художника, но они попадают не на место и подкрепляют все то, что с самого начала было в нем несколько чужеродным, — как элементы чувственной открытости во второй его части.

Тика долго не покидала мысль о незаконченном романе. Однако, он не чувствовал в себе той легкости творчества, какая была присуща ему в первое десятилетие его литературной деятельности. Очевидно, сам сюжет романа и личность героя затрагивали глубоко скрытые стороны личности самого автора, так что Тик узнавал себя в герое своего произведения — надо думать, больше в герое как внутреннем образе, а не в реальной романной фигуре. Уже в 1803 г. Тик писал А. В. Шлегелю (16 декабря): «...Я становлюсь более прилежным, чем когда-либо в жизни. Единственно удерживает меня от создания произведений то, что у



меня дело пойдет, как у Штернбальда: предмет всякий раз кажется мне столь важным, что я робею и страшусь изобразить его...»<sup>43</sup>. Тик говорит именно о герое своего произведения (не о самом произведении). Сложность ситуации, в которой находился Тик, сложность прежде всего психологическая, объяснялась, по всей видимости, резким расхождением между привычным для Тика с юности кругом образов, идей, представлений с соответствующей им хорошо отработанной литературной техникой и нарочитой стилизованностью романа о Франце Штернбальде. Все это еще усугубляется тем, что именно в формы такой искусственной для Тика, лишь подсказанной и «навязанной» ему примером Ваккенродера, в этом смысле «неискренней» литературной стилизации он вынужден облекать внутренне волнующее его, небывалое по глубине личных переживаний содержание, рвущееся наружу, но не находящее у Тика адекватного себе *простого* выражения. Здесь становятся осязаемы границы Тика-писателя — его большой писательский дар с самого начала обременен накопившейся в литературе инерцией; не находится языка для выражения именно того нового, что волнует Тика, — человека и соратника ранних романтиков, что занимает его на пороге нового века.

Продолжение романа связано с его второй редакцией. В ней Тик «прибавил некоторые сцены, которые должны были закруглить целое и послужить основой для различных эпизодов»<sup>44</sup>. Взгляд Тика на роман к этому времени сильно переменялся, о чем свидетельствует его высказывание в разговоре с Р. Кёпке, относящемся примерно к 1850 г.: «Трудно поверить, в какой изоляции находился я со своими высказанными в «Штернбальде» мыслями и ощущениями, — не только по отношению к берлинским просветителям, но даже некоторые из моих друзей, например оба Шлегеля, совсем не соглашались со мною. И они тоже были исполнены духом общепринятого тогда космополитизма. Я никогда не мог убедить себя в правильности такого взгляда, для меня отечество значило все. В «Штернбальде» я намеревался вновь возвеличить жизнь и искусство отечества, его заведенную от старины безыскусную и простодушную манеру, которую предавали осмеянию, потому что не знали. Я всегда сожалел, что мне не довелось продолжить «Штернбальда», — во второй части внутреннее существо немецкой жизни должно было раскрыться в еще большей значительности»<sup>45</sup>.

Ясно, что в этом позднем высказывании раннее мироощущение периода «Штернбальда» перекрыто позднейшим историческим опытом, который позволял видеть свое полузабытое произведение с большей четкостью и с некоторым искажением замысла. Стилизовать в позднейшие годы то, что в свое время тоже было стилизацией (хотя бы и под «искренность»), никак уже не удавалось. И никак нельзя уже было воспроизвести все то в этой прежней стилизации, что было по-своему безыскусным прорывом к простоте смысла.

Вообще же говоря, Тик настолько хорошо играл роль начинающего писателя, что трудно или невозможно решить, где слабости романа берут начало в неумении, где — в намерении. И можно даже думать, что одно из профессиональных умений Тика заключалось в том, чтобы подчинять свое неумение стилистическим целям, умело маскировать свои слабости. Но во «Франце Штернбальде» слабости до известной меры надо было не маскировать, а показывать, и это, конечно, еще труднее. Тик помогал, правда, то, что его роман был — в зачатках — культурно-историческим романом, т. е. таким, в котором репетитивно все должно было идти не от жизни, а от культуры, от истории искусства. Такой роман должен был служить иллюстрацией к истории искусства. «Штернбальд» Тика, правда, был таким романом в самых зачатках. Он еще очень далек от того вида, какой приняла форма историко-культурного романа у позднего Тика — в «Виттории Аккоромбоне», переполненной именами исторических лиц итальянского XVI в.<sup>47</sup> В этом последнем романе даже поэтические произведения героини даются не в стихах, а в поэтической прозе, так как введение стихов, тем более немецких, вместо итальянского подлинника, нарушило бы историко-культурную дистанцию по отношению к материалу, как понимал ее, видимо, Тик. Сам жанр предполагает вторичность и отраженность. Роман Тика очень далек и от того курьезного жанра, какой был возможен в середине XIX в., — от фиктивных хроник, какие создавал искусствовед и писатель Август Хаген (1797—1880): неосведомленный читатель естественно принимает такую хронику за подлинную, и даже специалист может быть введен ею в заблуждение. Такова написанная Хагеном «Хроника родного города Флоренции Лоренцо Гиберти» (1833—1840). Характерно, что подобный полуобман в конечном счете восходит к тому же стилистическому образу художественной хроники, которому следовал и Тик в своем романе о Штернбальде. Только Хаген, — пожалуй, неоправданно, — обращал открытый Ваккенродером прием в сторону полнейшего «буквализма».

Тиковская же культурно-историческая стилизация и в историко-литературном отношении стоит на очень прочном фундаменте. Людвиг Тик, который как человек, как читатель, как энтузиаст литературы и театра, подобный Антону Рейзеру-Морицу, переносился в эпохи расцвета европейской поэзии и старался освоиться в них, почувствовав себя в них как дома. Тик в романе о Штернбальде позволил себе даже слишком большую роскошь в сравнении с конечным художественным итогом, введя в ткань романа отголоски этих эпох. Автор странствований Фраппа Штернбальда берет великие уроки — тиковский Шекспир, тиковский Сервантес несомненно вошли в роман, однако в тускловатом отражении. Тик трудился над Шекспиром и над Сервантесом, ему принадлежит если не классический, то весьма удачный перевод на немецкий «Дон Кихота» (1799—1801), который переиздается регулярно — чаще любого произве-

дения самого Тика. В пору создания «Штернбальда» Тик явно живет уже в мире этого романа и других созданий Сервантеса. Во второй части романа воздействие Сервантеса ощутимо и проявляется оно глубоко. Встреча с рыцарем, затем с отшельником в шестой главе первой книги повторяет какие-то глубинные мотивы сервантесовского повествования: разные люди, совершающие свой жизненный путь, а он есть странствие, встречаются между собой случайно, и сам случай — не напряженно-роковой, а вольный, выражающий внутреннюю свободу встречающихся, их свободу от всепоглощающей заботы, свободу идти куда глаза глядят, странствовать без цели — «блуждать» подобно «блуждающим» рыцарям, подобно Дон Кихоту. И встречаются они, собственно, не «где-то», будь то постоялый двор, мельница, усадьба, деревня, даже просто дорога, а «просто так». Это «нигде» между местами, у каждого из которых свое предназначение, — уголок мгновенной свободы, позволяющий отойти в сторону от определенности бытия, от непереносимости пребывать там-то и там-то, идти, следовать туда-то и туда-то. Человеческое в этом уголке случан, личностное в такое мгновение вольного досуга может подниматься вверх, изливаться наружу обильным вольным потоком: приключения, переживания, узнавания, рассказы должны следовать тут один за другим, без натуги, без спешки<sup>48</sup>. Однако тут обнаруживается, что этого глубоко личного и человеческого у Тика не много. Он вновь отделяется пунктирными намеками вместо внутренней полноты и событийности и, боясь быть назойливо красноречивым, являет всю свою бедность, в которой, впрочем, есть нечто наивно-прелестное, в соответствии со стилистическим замыслом. Красноречивейший писатель Тик вдруг становится немногословным — красноречие Тика превращается в несколько беспомощную лаконичность всякий раз, когда от монолога или цепочки монологов он должен перейти к настоящему диалогу. Писатель, в произведениях которого без умолку говорят, — на деле крайний пример писателя-монологиста.

## VI

Соучеником Тика по Фридрих-Вердеровской гимназии был Вильгельм Генрих Ваккенродер.

Ваккенродер был на полтора месяца младше Тика (один родился 31 мая, другой 13 июля 1773 г.), сын высокопоставленного берлинского чиновника.

Безвременно умерший Ваккенродер оставил после себя немало загадок: уже современникам было непросто судить о его характере, личности, даровании. Людвиг Тик писал о нем в 1814. г.: «Душа его была чистая, благочестивая, просветленная подлинной младенческой верой»<sup>49</sup>. Жан-Поль относил Ваккенродера к «пассивным гениям», т. е. особо на-

деленным способностью восприятия, сопереживания чужого творчества, не собственно творческим. Все это, вероятно, так и есть. Ваккенродер почти не успел проявить себя, и даже его статьи, опубликованные Тиком в двух сборниках, создавались прежде всего как этюды для себя, не для печати. Мы не знаем, стал ли бы Ваккенродер писателем или занялся бы наукой. В отличие от Тика он не торопился, в нем не было тиковской неумной тяги к самовыражению в слове; он задумчиво впитывал в себя художественные впечатления и научные знания. Мечтательность, которая несомненно была в характере Ваккенродера, не противоречила сосредоточенности, целенаправленности его занятий. Интересы его были, в духе времени, разнообразны. Ваккенродер специально занимался музыкой, его учителями и советчиками были выдающиеся музыканты — Карл Фридрих Фаш в Берлине, первый биограф И. С. Баха Иоганн Николаус Форкель в Геттингене. Ваккенродер слушал солидные лекции по истории искусства Иоганна Доминика Фьорилло. В оставшихся после Ваккенродера текстах живопись, ее проблемы, ее эстетика и история занимают главенствующее место. Однако можно думать, что Ваккенродер скорее готовился посвятить себя истории литературы, где его наставником стал Эрдуин Юлиус Кох, выдающийся деятель немецкой культуры, один из первых исследователей старонемецкой литературы, автор «Компендиума немецкой литературной истории», в которую Ваккенродер успел внести свой исследовательский вклад (судьба Коха в последующее время сложилась тяжело, и он тоже не смог раскрыть все свои возможности)<sup>50</sup>.

Ваккенродер мечтал, но деятельно, и последние годы его жизни заняты трудом. Тик даже приспособил его к работе на берлинской «фабрике романов», к которой сам был причастен с юных лет, и Ваккенродер перевел один из романов, которые пекли в Берлине, как блины, — он тоже вошел в упомянутое выше скоропалительно изданное собрание сочинений Тика<sup>51</sup>.

Не будучи в строгом смысле слова писателем, Ваккенродер обладал преимуществами, которых не было у Тика. Благодаря этому он мог повлиять на своего друга. Целый этап деятельности Тика, правда, весьма короткий, протекал под знаком этого влияния. Но в известном отношении все последующее творчество Тика немислимо без влияния Ваккенродера.

Ваккенродер был несомненно более богатой личностью. Это богатство — не столько в повышенной чуткости восприятия, сколько в органическом, гармоничном единстве личности. Не одка только мечтательность с нотой сентиментальности близка ему (сентиментальное отчасти входит в стилизованный облик статей Ваккенродера), но и уравновешенность, классический покой. Тик, напротив, склонен к тому, чтобы целенаправленно приводить себя в состояние транса, когда вся нервная система приходит в сверхчуткое состояние и когда Тик начинают мерещиться

видения. Об одном таком случае Тик рассказал Ваккенродеру в письме от 12 июня 1792 г. — речь шла о чтении вслух романа Карла Гроссе «Гений» (1791) в компании двух друзей. Тик читал без перерыва с четырех часов дня до двух ночи; после этого сладостное оцепенение, в которое погрузился Тик, внезапно было прервано страшными картинами: «В течение нескольких секунд я был действительно *безумен*»<sup>52</sup>. Но и на следующее утро необычное душевное состояние, за всеми изменениями которого Тик, выученик Морица, зорко следит, не покидает его. О состоянии экстаза, в который его привел восход солнца в горах Гарца, Тик рассказывает в письме, опубликованном фон Фризенем: «Неизъяснимый восторг охватил все мое существо, я весь дрожал, и поток слез, проникающий до глубины, слез, каких я никогда не проливал, полился из моих глаз». Все это происходило в том же 1792 г., но рассказывает уже Тик старый, в год своей смерти: «Как уже сказано, это было высшее мгновение всей моей жизни; ощущая радость сверхблаженного счастья, я не мог сдерживать слез. Не могу сказать, как долго продолжалась эта опьяненность. Я не утаивал от себя, что две бессонные ночи, музыка, возбуждение, вызванное природой, — все подготовило этот сверхъестественный восторг моей души; человек, наверное, только раз может пережить что-либо подобное». А в начале рассказа о своем переживании Тик помещает общее положение, «мораль» целого, проникнутую романтическим духом: «Видения, восхищенность, мгновенно переносящая в так называемую потусторонность, — это великолепные триумфы нашей души, каких удостоиваются лишь немногие; большинство умирает, так и не пережив ничего подобного». И Тик тоже не удалось вторично пережить что-либо подобное — сколько он «ни читал, думал и ни возбуждал себя поэзией, искусством, мистикой, чудесными мыслями и самыми страшными переживаниями опыта»<sup>53</sup>.

Психологические переживания Тика, переживания вполне «в новом стиле», находятся в сопряженности с риторикой как языком сентиментально окрашенной культуры второй половины и конца XVIII в. (например: обильные слезы как неперменный показатель внутреннего, искреннего волнения). Риторика даже становится для Тика определенной техникой взвинчивания нервов, от которой, как можно было видеть, он не отрекается и в старости, вспоминая о молодых годах. Запредельные психические состояния возникают на фоне *скуки* (*epui*)<sup>54</sup> и уравниваются ею. Скуке же соответствует внутренняя пустота, незаполненность души. Вот этой пустоты как раз не знал Ваккенродер.

Показательно, что в переписку с Тиком, начавшуюся в тоне сентиментализма, Ваккенродер немедленно пытается внести более мужественные, трезвые, здравые ноты. Он предлагает Тикку считать обычные мотивы сентиментальных писем между друзьями настолько само собою разумеющимися, чтобы не было необходимости повторять их: «Я только что отложил твое письмо, которое перечитал. Я должен думать о моем

покинутом друге Тике?»; «Но что приводит меня в сладостно-горькое изумление, так это то, что тебе меня недостает. О Тик, так ты любишь меня больше, чем я в самых дерзких мыслях мог ожидать? Ты словно похитил мои чувства к тебе из моего сердца и теперь изливаешь их на меня. Ты возвращаешь мне все, что я могу дать тебе? Заклинаю тебя, прекрати! Слышать похвалу из уст друга — это неземное блаженство, какое только способно объять человеческое сердце! Однако этот нектар может стать отравой для меня. Прекрати эти возвраты дружеской преданности, эти обмены...»<sup>55</sup>. Конечно, это «прекрати» — тоже сентименталистский мотив, но здесь он не игра, а серьезность — призыв выйти из сентиментальной ситуации. Сам Ваккенродер не может сразу вырваться из плена сентименталистских мотивов, но он предпринимает усилия к этому: «Прошу тебя, милый Тик! Ты ведь давно уже перерос тот период в жизни чувствующих<sup>56</sup> людей, когда они все *принимают близко к сердцу* и только поддерживают в себе дурное настроение, почитая грехом вырваться из его когтей. Ты ведь умеешь побеждать себя, сам меня этому учил, так что я по крайней мере стараюсь достичь того же, что и ты»<sup>57</sup>.

Однако отказ от сентиментально-риторических общих мест означал бы перемену тона всей корреспонденции; он со временем и меняется, не порывая связи с сентименталистскими обычаями. Но уже в раннем своем письме (4 июня 1792 г.) Ваккенродер выступает как натура иная и в сравнении с Тиком более зрелая. Можно было бы даже сказать, что в общении двух друзей Ваккенродер принадлежит иной, более развитой историко-культурной фазе.

Это было для них самих незаметно и выясняется лишь со временем. На стороне Тика тогда внешняя энергия, риторический напор, способности перекрыть и *еппш* как обязательный элемент сентименталистской культуры, и настоящую внутреннюю, душевную пустоту. На стороне Ваккенродера скрытая и мало проявленная пока дельность и спокойствие духа — накапливающие материалы для последующих работ, которым не суждено было, за самым малым исключением, осуществиться. В общении и сотрудничестве Тика и Ваккенродера первый должен был внешне брать верх. Так это и случилось. Долгие годы, едва ли не полтора-два лет, представлялось, что Ваккенродер в этом творческом союзе — подчиненное начало. «Нет сомнения, что Ваккенродер подчинялся своему другу Тику», — писал, например, барон Фризен<sup>58</sup>.

Можно думать, что даже переписка друзей основывалась на некотором недоразумении, — говоря иначе, на недопонимании друг друга, весьма естественном, так как трудно представить себе, чтобы такие вещи могли осознаваться в сумятице реального жизненного процесса. Оба друга даже не дополняют друг друга — они пребывают в разных измерениях: в то время как Ваккенродер уже в переписку спокойно и без нажима вкладывает *себя и свое*, Тик в письмах выступает в своей риторической

«ипостаси», не будучи способен (как и во всем прочем) «уловить» самого себя. Тик скрывается в слове; он риторическим словом отделен от самого себя; чем красноречивее он как писатель, тем дальше от себя. Тиковское «свое» — это всегда у-своенный риторический тон.

Когда Ваккенродер начал писать свои статьи об искусстве, он, конечно, не думал о них как о своем поэтическом завещании. Образ живущего в уединенной обители монаха, от лица которого они написаны, конечно, не представлялся ему окончательным — таким, чтобы задавать тон всему его творчеству. Но, разумеется, чрезвычайно характерно, что Ваккенродер стилизовал, а не писал просто от своего имени. Стилизуя, он тем не менее, излагал все только близкое себе, только *свое*. Он нашел посетителя своих идей и тем в образе старика-монаха, доживающего свой век в тихом монастыре, — как развивал мысль Ваккенродера Тик<sup>59</sup>. Ваккенродер сделал монаха выразителем своих идей и благодаря этому избежал любой риторической нарочитости: «тон» монаха — это его самого, Ваккенродера, тон, хотя преломленный и стилизованный: скромный, чуть вяловатый, чрезмерно смиренный и с елейно-сентименталистскими интонациями. Не чувствуя себя писателем-профессионалом<sup>60</sup>, Ваккенродер, очевидно, прежде всего хотел сохранить *скромность* изложения. Эта «скромность», став литературным приемом, повлекла за собой иное — сохранение в статьях таких сентименталистских ноток, которые отнюдь не выражают *всего* Ваккенродера, однако здесь, в этом замысле, очень близки ему — постольку, поскольку в них может укрываться и находить приют все интимно-душевное, задушевное, что было в личности Ваккенродера. Это — чуть видоизмененное, по требованию выбранного жанра, *свое*: монаху поручена роль самого же Ваккенродера — роль, которую этот персонаж не может же исполнить совершенно «чисто».

Монах, этот первый и последний литературный персонаж в творчестве Ваккенродера (наряду с музыкантом Берглингером<sup>61</sup>), оказал пагубное влияние на истолкование образа Ваккенродера — человека и писателя в истории культуры, заняв в сознании литераторов и историков место самого писателя. Фризен, говоря о двух сборниках Ваккенродера-Тика, делает верные наблюдения и совершенно неверные выводы: «Большая самостоятельность мнения, суждения, глубже проникающие в существо дела, большая сила и ясность выражения отличают, как правило, статьи Тика от статей Ваккенродера, ибо эти последние, при более мягком и, так сказать, томительном тоне выражения, либо же расплываются в идеальном, даже мистическом, либо более связаны конфликтом реального с идеальным, а кроме того все соображения и суждения в них скорее опираются на авторитеты, — вроде Зандарта и Вазари, — нежели выступают вполне самостоятельно»<sup>62</sup>. Отсюда Фризен и заключает, что Ваккенродер уступал Тикку, стоял ниже его.

Однако энергичность статей Тика в составе изданных им сборников Ваккенродера «Сердечные излияния» и «Фантазий об искусстве»

свидетельствует лишь о том, что он недостаточно сжился с кругом идей Ваккенродера — можно сказать, с их стилистическим кругом. Давно уже замечено, что Ваккенродер никогда не включил бы в свой сборник работу о Ватто. Впрочем, Тик не внес в сборники каких-либо решительных диссонансов: он целиком, насколько то вообще было возможно и мыслимо для него, подчинился *темам, идеям и стилю* Ваккенродера. А эти темы, идеи и стиль составляли идейно-художественное единство, заключали в себе *открытие*, выдающееся по своему историко-культурному значению.

Сотрудничество Тика и Ваккенродера в этих двух сборниках на время чуть затмило весомость достижений Ваккенродера. Для Тика работы друга означали открытие нового, весьма своеобразного риторического тона, с соответствующим ему репертуаром мотивов, тем, сюжетов. В «Странствиях Франца Штернбальда» Л. Тик выступает как наследник такого открытого Ваккенродером тона и вместе с тем как его ученик и последователь. «Юношеское» в этом романе — это свежая и новая, как бы наивно необработанная, *не* учено-литераторская манера повествования. Читатель романа знает, что Тик не мог долго удерживаться на высоте такого тона и что по мере развития сюжета в романе все более заметна рука такого писателя-мастера, для которого в литературе все изведано и испробовано и не осталось ничего нетронутого и свежего, который, к чему ни прикоснется, везде самостоятелен, энергичен, ставит умелой рукой нужные акценты, никогда не делает открытий.

Очень многое в романе написано Тиком по инерции — под влиянием испытанного им впечатления от замыслов Ваккенродера. Под впечатлением от этих замыслов Тик создает роман о *художнике и об искусстве*. Под влиянием Ваккенродера Тик, виртуозно разноликий и как бы никогда не принадлежавший себе писатель, становится писателем-романтиком в самую пору становления немецкого литературного романтизма, вернее же говоря, умелым беллетристом-«попутчиком» романтизма, чья писательская полновесность, авторитетность заставляла и заставляет забывать обо всем том неромантическом, абсолютно чуждом романтизму, что всегда оставалось в творчестве Тика. Наконец, под влиянием и под впечатлением Ваккенродера Тик заново задумывается о сути художественного творчества, художественного произведения, о его цельности, о слиянии в нем различных искусств, захватывающих все чувства человека, — о синэстетизме художественного творения. Все это и было крайне созвучно романтическим веяниям, все это в ту пору «висело в воздухе». Результатом, в частности, явилась в поэзии романа о Штернбальде превосходная, непередаваемая (поскольку она опирается на возможности немецкого языка) *музыка стиха*.

В эпоху романтизма музыка понимается как музыка *самого бытия* — как нечто общее, лежащее в основе бытия, его пронизывающее, связывающее его в единое целое. Отсюда поиски музыкального во всех



искусствах, включая, наконец, и музыку. В историко-культурном плане такое «музыкальное» качество бытия противопоставляется *пластическому* качеству всего существующего, понятого в духе классической, античной эстетики. Уже в ранних, иенских, лекциях Гегеля содержится рефлексия по поводу этой ситуации: «Современный формализм искусства — поэзия всех вещей, томление всех — не внешнее принуждение. Вещи таковы *сами по себе*, в божественном созерцании, однако это «сами по себе» — абстрактно, не равно их наличному бытию. Это чисто интеллектуальная красота, эта музыка вещей имеет своей противоположностью гомеровски-пластическое...»<sup>63</sup> Как раз в 1798 г. Тик задумывается в своих стихах («Принц Цербино») над тем, что «цвет звучит, форма разделяется, у каждой, по форме и цвету, свой язык, у каждой речь; что разделили завистливые боги, соединяет богиня Фантазия, так что каждый звук ведает свой цвет, в каждом листке проглядывает сладостный голос, именующий своими собратьями — цвет, запах, пение»<sup>64</sup>. В поэзии Тика музыкальная и фоническая сторона стиха разрастается за счет ослабления «головного», т. е. содержательной стороны, смысловая нерасчлененность — за счет пластики образа; поэзия приближается к импровизационному (но всегда чрезвычайно искусному, с тонкой игрой ритмов, иной раз нарочитой!) движению. Это отнюдь не мешает тому, чтобы именно у Тика синэстетическая полнота лирического чувства отличалась в рациональную форму — движением управляет замысел, намерение, которое не способно слиться с чувством (и преодолеть в себе искусство, искусственность). Такая лирическая интонация — в противовес замышленному — нередко бывает сухой, прозаичной, рациональной; «и в стихах нельзя не замечать сильный элемент рефлексии»<sup>65</sup>.

Однако музыкальная поэзия Тика значительна не только как таковая. Прежде всего это пример для гениально одаренных поэтов, какими явились Клеменс Брентано и затем Йозеф фон Эйхендорф. Оба они уже полноценно справляются с фонической стороной стиха, прорабатывают ее до конца, ставят на службу смысла, который преобразуется в бесподобном звучании стиха. Оба поэта решают эту проблему противоположным образом. Брентано, играя звуком, обычно получает некоторые смысло-звуковые итоговые формулы, у Эйхендорфа звук и смысл сливаются в проникновенности общего движения мысли, чувства, звука. Еще Рихард Вагнер, который специально изучал древнегерманский аллитерационный стих, не обошелся без примера и влияния Тика и романтической поэзии начала XIX в.: чтобы удостовериться в том, достаточно прочитав начало «Валькирии» или Весеннюю песнь Зигмунда из первого действия этой драмы. Таким образом, Тик своими далеко не всегда убедительными художественными решениями положил начало замечательному развитию. Естественно, что, не доводя дело до полноценного художественного итога, он часто рождает лирический бессодержательный перезвон, на что не могли не реагировать современники: поэзия

«все более начинает походить на музыку и струится без смысла», она «целиком перебирается в область звучаний», — писал Жан-Поль<sup>66</sup>.

Совершенно естественно для музыкальной лирики Тика получать теперь самые низкие оценки («amusettes prosodiques»<sup>67</sup>), надо только помнить, какие задачи она несовершененно и сбивчиво решала в свое время.

Итак, в романе о Штернвальде Тик исполнял заветы Ваккенродера. Это признавал и он сам. Но только то, что для Ваккенродера было субстанциональным, все более превращалось у Тика в его романной фантазии в словесную, сюжетную вязь.

Что же сказать об *открытии*, сделанном Ваккенродером, что нового внес он в немецкую культуру? Да, сделанное Ваккенродером не укладывается в рамки литературного: он сумел выразить совершенно *новое отношение к искусству*. Поскольку же он сумел выразить его в *слове*, его работы внесли значительный вклад и в немецкую литературу: произведения Ваккенродера, еще не знавшего, писатель ли он, — это выдающиеся создания немецкой литературы. По той силе и интенсивности, с которой выражено в них принципиально новое, эти скромные и нарочито робко написанные тексты перевешивают все созданное Тиком. Речь в них прежде всего идет о живописи, меньше — о музыке, которой Ваккенродер все более увлекался в последние годы и месяцы своей жизни и о которой, надо думать, еще написал бы. Однако то, что говорит Ваккенродер о живописи и музыке, может быть применено и к поэзии, к литературе, так что и с этой стороны его произведения были событием немецкой литературы. Но еще прежде того — событием немецкой культуры в целом. Влияние Ваккенродера — прямое, через сборники Ваккенродера-Тика, и косвенное — через роман Тика — было весьма значительным и длительным. Говорить о романе Тика — это значит говорить о его рецепции, о том, как его читали, о том, кто и как с ним спорил. И воздействие этого романа было не столько литературным, сколько художественно-эстетическим воздействием на художественное сознание, на живописцев; сам характер воздействия был унаследован от Ваккенродера.

Какое же новое отношение к искусству выразил Ваккенродер? Вот главное: искусство существует для чувств человека, для того, чтобы зритель живописного произведения, слушатель музыкального произведения воспринимали их, полагаясь на всю полноту своих чувств. Искусство предоставлено чувствам — оно находит отклик в сокровенном внутреннем содержании души человека; такова его сущность. Искусство предназначено для совершенно непосредственного восприятия — ничто не должно отделять человека от искусства, не должно быть никаких промежуточных инстанций между искусством и его восприятием. Произведение искусства и зритель, слушатель не разделены более ничем; они, напротив, соединены общностью чувства, вложенного в картину и идущего навстречу из души зрителя.

Нужно представить себе, что такое отношение к искусству (отнюдь не надо думать, что оно подразумевается само собою) в принципе полагает конец тем способам истолкования искусства, какие утвердились в течение долгих веков: во-первых, искусство никогда не несло свою цель в себе, не было «автономным» и не было мыслимо без морально-дидактического элемента; во-вторых, искусство всегда нуждалось в своем истолковании, и сам процесс его восприятия, даже если он допускал «наслаждение», предполагал опосредованность восприятия. Так же, как создание искусства требует знания, изучения, науки, так и восприятие искусства обращено не просто к опыту, но к знанию — знанию смысла, какой в нем воплощен, к знанию формы, какая несет на себе его смысл. Человек же, посвятивший себя изучению искусства, — это «знаток» и «антиквар», как говорили в XVIII в., его знание — «знаточество». Все это согласно тому, что думал Ваккенродер, отходит теперь в тень, становится не очень нужным, потому что самое основное, что заключает в себе искусство, раскрывается во встрече человека с ним, во встрече с ним чувствующего человека. Человек остается наедине с искусством — ничто его с ним больше не разделяет, и нет общих правил, которые внушались бы ему, прежде чем он начнет воспринимать само произведение искусства. Нет, не должно быть промежуточных инстанций. Если есть нечто общее, так это общее стоит не *между* человеком и произведением искусства, а *за* человеком: это общее — принадлежность человека к человечеству и к истории, это общее, далее, — то *настроение* молитвенного, смиренного поклонения, какое должен испытывать человек, соприкасаясь с искусством. Человек должен поклоняться искусству, должен открыться ему доверчиво, преданно, — тогда искусство явственно заговорит с ним. Человек должен поклоняться искусству еще и потому, что оно дано богом; искусство, как и природа, — это божественный, чудесный язык; одним языком говорит сам бог, другим — избранные люди. Поклонение и смирение — вот та среда, в которой происходит восприятие искусства.

Однако искусство в разные эпохи, у разных народов было разным, — и всегда оно было таким, каким должно было быть, оно всегда было хорошим, таким, какое угодно богу. Всегда в таком искусстве — органическая необходимость, выявление того, что заложено в человечестве, развивающемся исторически. Ваккенродер идет тут по стопам И. Г. Гердера с его идеями историзма, и его выводы потрясают академическую теорию искусства с ее ориентацией на правило, на вечный классический идеал. Теория утверждает одни стили, отвергает другие, говорит об относительной ценности третьих; по Ваккенродеру же, искусство — это «прекрасный цветок человеческих чувств», и богу «столь же мил готический храм, как и греческий, и грубая военная музыка дикарей столь же услаждает его слух, сколь изысканные хоры и церковные песнопения»<sup>68</sup>.

«Наслаждение благородными творениями искусства» Ваккенродер сравнивает «с молитвой»: произведения искусства «выходят за пределы обыкновенного и повседневного, и мы должны возвыситься до них всем нашим сердцем, дабы они предстали нашим замутненным глазам такими, какие они есть в силу своего возвышенного существа». В произведении искусства для Ваккенродера естественно различать внешнее и внутреннее. Главное — внутреннее, сокровенный смысл, заложенный в произведении: произведения великих художников существуют даже «не для того, чтобы их видел глаз, а для того, чтобы мы входили в них с расположенным к ним сердцем, чтобы в них жили и дышали... Нам кажется, что мы проникаем в них все глубже, и тем не менее они все время снова и снова волнуют наши чувства, и мы не видим никакой границы, достигнув которой мы бы считали, что наша душа исчерпала их»<sup>69</sup>.

В произведениях Ваккенродера был заложен самый радикальный поворот в постижении, в восприятии искусства. Этот поворот и осуществлялся постепенно в самом искусстве (живописи, музыке, поэзии), в теории искусства, в истории искусства, главное же — в художественном сознании. Идеи, выраженные Ваккенродером в скромной художественной форме, были способны оказывать длительное воздействие в самых разных направлениях. К тому же эти идеи представлены в крайне противоречивом комплексе, где самое существенное и основное (способ отношения к искусству, историзм) было весьма недостаточно развито, либо же было соединено, смешано с более конкретными проблемами, которые стояли перед искусством того времени. Все эти проблемы Ваккенродер удивительно чутко улавливал, осознавал. Преувеличенность молитвенно-проникновенного отношения к произведению искусства была как раз такой формой, в которой радикально новое постижение искусства через чувство, через человеческую субъективность могло усваиваться художественным сознанием эпохи. В итоге идеи Ваккенродера могли не просто расходиться по разным направлениям, но еще могли распространяться в разнообразных противоречивых комбинациях. Это и было творческой жизнью его идей. И первыми эти идеи подхватили немецкие художники — те, для кого в книгах Ваккенродера было много созвучного. Известно, что первая книга Ваккенродера («Сердечные излияния») произвела столь сильное впечатление на немецких художников в Риме, что они сочли ее произведением Гёте. Роман Тика о Штерибальде лишь подкрепил те влияния, какие исходили от ваккенродеровских произведений.

Сами же книги Ваккенродера и, в прибавление к ним, роман Тика читались тогда в соответствии с тем, как художник или эстетик чувствовал проблематику эпохи. Это было чтение не слишком «точное», но вполне закономерное. Самые отдаленные намеки, если они содержались у Ваккенродера, были последовательно развиты. Так, книги Ваккенродера были посвящены прославлению великого Рафаэля, который и для

академистов тоже был непоколебимым авторитетом. Наряду с Рафаэлем Ваккенродер очень уместно заводил речь о Дюрере как вершине немецкого искусства и известной параллели Рафаэлю<sup>70</sup>. Ваккенродер даже не очень последовательно пересматривает сложившийся взгляд на Дюрера, но художественно-эстетическая мысль эпохи тотчас же подхватила все, что говорил Ваккенродер о национальном своеобразии Дюрера, и развила эти идеи<sup>71</sup>. Далее: в своих стилизациях, где сентиментальная и романтическая субъективность должны были слиться со старинным хроникальным стилем, Ваккенродер обращался к Вазари (прежде всего) и другим старинным книгам о художниках — уже этим определялся выбор имен в его книгах (иногда несколько случайный). Сама стилизация «под старину» вызывалась тем, что в мысли Ваккенродера присутствовали начатки романтической философии искусства, которая учила (Ф. Шлегель), что искусство, расставаясь с единством художественного и религиозного, постепенно деградирует. «Тициан, Корреджо, Джулио Романо, Андреа дель Сарто — для меня последние художники», — писал Фридрих Шлегель<sup>72</sup>. Идея «падения искусства» широко распространяется; молодой Франц Пфорт рассуждает об этом «падении» вполне по-ваккенродеровски: «Прежде художник старался пробудить благоговейные чувства изображением благочестивых предметов и пробудить дух соревнования изображением благородных поступков, а что теперь?.. Нагая Венера с Адонисом, купающаяся Диана, — чего хорошего можно вызвать таким изображением»<sup>73</sup>.

Подобные сетования на упадок искусства надолго пережили романтическую эпоху, никак не меняясь по существу. Между тем Тикку подобная идея упадка была не к лицу, поскольку «купающаяся Диана» как живописный сюжет устраивала его точно так же, как художников XVI, XVII, XVIII вв.

Художественно-эстетическая мысль эпохи старательно вычитывала из Ваккенродера все начатки романтической философии истории искусства. Когда художники-романтики, выступавшие под флагом антиакадемизма, открыли для себя мир дорафаэлевской живописи, они были уверены, что поступают в духе Ваккенродера. И это было в сущности верно, хотя и Ваккенродер и Тик писали о дорафаэлевской живописи мало и случайно. Так было просто потому, что они почти не видели ее (совсем в ином положении находился, спустя всего несколько лет, Фридрих Шлегель). Однако лозунг возвращения к простоте, «опрощения» искусства, возвращения к существенности прозвучал у Ваккенродера внятно и был услышан. Чтобы оценить репительное смещение акцентов, достаточно было бы сопоставить списки имен художников, упоминаемых в «Сердечных излияниях» и «Фантазиях об искусстве» Ваккенродера, в раннеромантическом диалоге «Картины», составленном Августом Вильгельмом Шлегелем и его женой Каролиной (1799). Шлегель и Каролина не спускаются дальше Леонардо да Винчи, и главное внима-

ние (по инерции академического взгляда) уделено ими XVII—XVIII вв., между тем как у Ваккенродера появляются Чимабуэ (ок. 1240 — ок. 1302), Джотто (1276—1337), Фра Анджелико (1387—1455), затем Липпо Дальмазио (род. ок. 1410 г.), Донато Браманте (1444—1514), Франческо Франча (1450?—1518?), Пьетро Перуджино, учитель Рафаэля (ок. 1446—1523/1524), Мариотто Альбертинелли (1474—1515), хотя в целом в «Сердечных излияниях» все, решительно все вращается вокруг Рафаэля — вся книга в некотором смысле представляет единственный апофеоз великого художника и центральной фигуры всей истории искусства. Ваккенродер ясно и определенно указал на ту неизведанность, какая, скрываясь во тьме веков, протянулась за Рафаэлем, и немецким художникам в Риме не оставалось ничего иного, кроме как глазами, умом и сердцем впитывать в себя эти неведомые прежде создания.

Итак, Ваккенродер назвал Чимабуэ, Джотто, Фра Анджелико. Он, конечно, знал, слышал о них, но что он видел? И тут, чтобы разобраться в существе происшедшего, уместно привести очень злые слова о Ваккенродере Ф. Гундольфа, относящиеся к 1929 г.: «Чтобы написать «Сердечные излияния» и «Фантазии», он мог бы родиться слепым ... ему не доставало настоящего художественного чувства, органа восприятия самого существа различных актов формования ... Ему было присуще неопределенно-колышущееся благоговение перед безусловным, божественным». И далее: «Ваккенродер был мизантропическим мечтателем, готовым молиться и разговаривать вслух с самим собою»; «Сейчас мы с большим трудом можем представить себе, что “Сердечные излияния” и “Фантазии” могли вдохновить целое поколение»<sup>74</sup>. *Сейчас* это не так уж трудно представить себе, и можно, возражая Гундольфу, сослаться на художественный опыт Ваккенродера, который видел по тем временам немало произведений искусства, изучил галереи в Поммерсфельдене, в Дрездене, целенаправленно изучал искусство и собирал художественные впечатления. Верно и то, что Ваккенродер подходил к живописным работам не как сложившийся историк искусства современного типа. Он, скорее, собирал и накапливал в себе впечатления от созданий искусства, такие впечатления, которые требовали для своего выражения художественного слова, а не скрупулезного научного описания и анализа конкретных работ. Но откуда бы всему этому взяться в конце XVIII в.? Ваккенродер тем и ценен, что как поэтическая натура, как «мечтатель» он не захотел быть «знатоком» и «антикваром» в старом стиле, а вместо этого стал художественным предтечей современного искусствознания. Если угодно, Ваккенродер мог быть слепым, — однако это была особая слепота, слепота человека узревшего, который увиденные им произведения искусства перенес во внутреннее созерцание (заявив даже — они «не для глаза»), где обрабатывался и определялся их внутренний, освоенный чувством смысл. Это ваккенродеровское проникновенно-созерцательное, даже умозрительное погружение в произведение искусства как

зрительно донесенный *внутренний*, потаенный смысл стало неременной ступенью в развитии нового постижения искусства, новой художественной эстетики. В 1820-е годы в записях, сделанных, собственно, для себя, Каспар Давид Фридрих так наставляет художников: «Единственно истинный источник искусства — это наше сердце, язык чистой детской души»; «подлинное создание искусства всегда зачато в благословенный час и рождено в час счастливый, порой неосознанно для самого художника, по внутреннему влечению сердца». Ваккенродеровские уроки глубоко усвоены мыслью художника, и импульсы эпохи не отличить от возможного прямого воздействия идей Ваккенродера. Видеть картину духовным, а не телесным взором — естественное требование новой, углубленной в душу и смысл эстетики; «Закрой телесные очи, чтобы сначала увидеть свою картину духовным взором. Затем производи наружу увиденное во тьме, чтобы, в свой черед, воздействовало оно на других — извне вовнутрь»<sup>76</sup>. Как живописец извлекает ясно увиденное из тьмы внутреннего наружу, так, в свою очередь, зритель в обратном порядке повторяет его путь — за созданным руками человека, его несовершенным умением встает идеальность, совершенство замысла, за зримым — духовное, духовность идеи. Такая эстетика, подчеркивающая смысл внутреннего, стала неременной ступенью в развитии нового искусствознания. Точно так же весь круг данных Ваккенродером импульсов послужил отправной точкой и для музейных работников нового типа, как, например, для Сульпица Буассере, восхищенного собирателя рейнско-бургундского и нидерландского искусства (которое в конце XVIII в. почти не было ни известно, ни тем более упорядочено), для эстетиков от А. В. Шлегеля до К. Г. Каруса (натурфилософа, также художника и искусствоведа, чья последняя книга об искусстве вышла в 1867 г. — о картинах Дрезденской галереи).

Требовался известный опыт видения — и знания искусства, чтобы такой поразительно чуткой натуре, какой был Ваккенродер, удалось склонить в *новую* сторону целый мир искусства — зрителей, художников, эстетиков, коллекционеров, историков искусства. А Ваккенродер это сделал, воздействуя на непосредственное художественное сознание, которое подхватило его идеи, поскольку они отвечали настроениям времени (почти еще не получавшим выражения в слове). Тик же вторил Ваккенродеру, и его знание и понимание искусства ничем в «лучшую» сторону от ваккенродеровского не отличалось. И только естественно, что в знаниях обоих, и Тика и Ваккенродера, было очень много пробелов. Тик, выбрав форму романа, оказался в куда более трудном положении, нежели Ваккенродер с его отдельными короткими статьями, с его фрагментарностью. Тику надо было рисовать образ эпохи, надо было воссоздавать 1520-е годы, Германию, Италию. Тик поступал так, как подсказывал ему опыт литератора: он не вдавался в детали и реалии, полагая, что нескольких названных имен художников вполне достаточно, чтобы какой-то образ

исторического прошлого был создан: анахронизмы он себе заранее простил. Перечитывая же роман теперь, мы можем видеть, что Тик назвал (за некоторым исключением) не случайные имена, но что очень многих художников, которых следовало бы назвать, он не упомянул. Не устраивает теперь, однако, не сам тиковский «набор» имен, а поразительная неконкретность упоминаний, их почти чисто декоративная функция, — за некоторым исключением.

Но декоративные упоминания имен художников — это общая черта всей литературы первой половины XIX в. Показатель социально широкой и явно не удовлетворенной тяги к подлинному искусству. Здесь движение и по линии чисто престижной, внешней, и по линии внутренней. И присвоение, и освоение! Влечение к материальному обладанию и влечение к внутреннему переживанию, которое основывается на малой толике действительно виденного, на большей доле прочитанного и услышанного, на ощущении и предчувствии такого *переживания*, какое только предстоит. Собственно говоря, понятием «переживания» покрывается все то новое, что входит в художественную мысль эпохи. В своей широте вся эта направленность на искусство живет *ассоциативным предвосхищением* единственного в мире чуда, которое откроется в будущем. Все искусство в это время — в той среде, где имена художников беспрестанно упоминают и где в этом испытывают потребность, — существует на переходе от чистого знака и социально престижной марки к реальному постижению и переживанию. И обильная беллетристика первой половины века, ее альманахи, вся ее поэзия свидетельствуют о сугубой незавершенности всего процесса. Имена художников — это функционирующие в обществе знаки особой природы; они заключают в себе и прикрывают собою целые миры неизведанного богатства, но точно так же на каждом шагу обращаются в чистую условность. «...Не является ли свидетельством того, что картины Эрмитажа были и в 1830 году достаточно знакомы относительно широким кругам, хотя бы то, что Пушкин, характеризуя старушку в "Домике в Коломне", мог сказать о ней: "Я сто раз видал точь-в-точь в картинах Рембрандта такие лица", рассчитывая, очевидно, что эти образы столь же знакомы его читателям, как и ему»<sup>76</sup>. Вот такой очевидности и нет — по крайней мере, что касается знакомства публики с Рембрандтом; сам язык поэзии, поскольку в ней упоминаются имена художников, в ту пору вовсе этого не предполагает. Ведь вот, например, как, в полнейшем соответствии с общепринятым, поступал Пушкин-лицеист в стихотворении «Монах» (1813):

Ах, отчего мне дивная природа  
Корреджио искусства не дала?..

Трудиться б стал я жаркой головою,  
Как Цициан иль пламенный Албан...



Иль краски б взял Вернета иль Пуссина...  
Но Рубенсом на свет я не родился<sup>77</sup>.

Молодой Пушкин поступал «как все», с изяществом и иронией тона. Подобной иронии или самоиронии совершенно невозможно, напротив, ждать от Тика. Между тем как (несправедливо!) имя Тика у многих ассоциируется именно с иронией, с романтической иронией. В своем романе об искусстве Тик напряженно неироничен и настороженно серьезен — тем более, что он явно ощущал зазор между своим знанием искусства, каким фактически было это знание, и необходимостью насыщать текст реалиями искусства. Это, скорее, Тику позволено было бы быть слепым, так как, наследуя Ваккенродеру, его открытию нового взгляда на искусство, он не внес сюда почти ничего своего. Отсюда и анахронизмы, на которые Тик пошел сознательно (чтобы чуть-чуть обогатить образ эпохи известными созданиями искусства), и декоративное упоминание имен, притом как очень известных, так и совершенно безвестных. В ту эпоху компромисс между знанием и незнанием искусства, между душевным тяготением к нему и конкретным неведением выражался в том, что имя каждого из больших художников начинало служить знаком определенного свойства, определенного отношения к миру: Дюрер целомудрен, Рафаэль благочестив, Корреджо чувствен. И Ваккенродер с Тиком весьма способствовали известной «стандартизации» таких характеристик.

Новое в художественной эстетике Тика по сравнению с Ваккенродером заключалось, пожалуй, лишь в одном, правда, весьма существенном моменте, — в том, как Тик под влиянием романтически целостного, углубленно внутреннего — опять же подсказанного Ваккенродером — восприятия природы, искусства начинает осмыслять пейзаж как музыку бытия, как таинственный шифр смысла, соотносить природный вид с созданием искусства, с живописным полотном как построением такого проникновенно-музыкального образа. Романтически-натурфилософский компонент косвенно затронул мысль не расположенного к философии поэта. И Тик, создавая пейзажи средствами слова, мудрствуя над ними, чутко улавливает тенденцию современной живописи — ту тенденцию к пейзажу, которая воплотилась в аллегорических пейзажах Ф. О. Рунге, в реалистически-символических К. Д. Фридриха и напоследок дала теорию натурфилософски точного пейзажа (*Erdlebenkunst* — «искусство жизни Земли»), разработанную К. Г. Карусом. Глава пятая первой книги второй части романа Тика: ночной пейзаж с паломником, идущим вверх по холму, где на вершине утверждено распятие, освещенное луною, — это прямое предвосхищение искусства Каспара Давида Фридриха, его «Теченского алтаря» 1808 г., многих других его работ. Придуманый Тиком пейзаж выражал «неземную надежду» — подобная же символика надежды пронизывает и работы Фридриха. Под влиянием Тика или без

него в немецкое искусство входит новый, по-новому осмысляемый аллегорически-риторический момент, без которого немислимо искусство Рунге и Фридриха (притом что они трактуют аллегорическое совсем по-разному). «Иероглифы» Рунге, магическая символика Фридриха, проникающая его реалистически решенные произведения, — все это придает искусству небывалую напряженность, идейное борение, но как бы притормаживает искусство в тот исторический миг, когда ему надлежит (по исторической логике развития) расставаться с риторически-аллегорическими элементами традиции.

«Все тяготеет к ландшафту», — писал Рунге в феврале 1802 г.: наступает пора, когда близки к гибели «религии, вышедшие из католицизма», «гибнут абстракции». И тут, как полагал художник, должна наступить пора расцвета пейзажной живописи, подобно тому как в эпоху «гибели католицизма» была достигнута вершина развития исторического жанра. «Еще не было художника, который выразил бы в своих пейзажах подлинное значение, который перенес бы в пейзаж аллегории и ясные прекрасные идеи. Кому не видятся духи на облаках в свете закатного солнца? Чьей душе не являются самые ясные идеи? Не возникает ли художественное творение лишь в момент, когда я ясно постигаю какую-либо связь с целым универсумом?» — так рассуждал Рунге, задумываясь о целях нового искусства<sup>78</sup>. Позднее, 23 марта 1803 г., Рунге рассказывал: «Когда я показал в Цибингене свои рисунки Тикю, он был совершенно обескуражен, молчал долго, должно быть, с час, а потом сказал, что едва ли можно иначе и яснее выразить то, что имел он в виду, когда рассуждал о новом искусстве, и вот что так вывело его из равновесия — все, что никогда не мыслил он себе как зримый облик, а лишь предчувствовал как некую общую взаимосвязь, вдруг зримо предстало перед ним, перевернув все его представления, — то, что здесь не высказана какая-либо идея, но большими цветами, фигурами и линиями зримо прочерчена взаимосвязь математики, музыки и цвета. Не могу в точности передать его отрывочных речей...»<sup>79</sup>

Мысль Тика о пейзаже как выразителе универсально-природных связей и смыслов была новой по сравнению с кругом представлений Ваккенродера. Однако это новое одновременно лишь подчеркнуло всегда существовавшее между Ваккенродером и Тиком глубокое расхождение: Ваккенродер порывает с риторикой и аллегоризмом через идею глубокого, проникновенного, интимного погружения в создание искусства; Тик же, усвоив представления Ваккенродера, вновь возвращается к своего рода риторическому аллегоризму. Правда, можно спросить: каков же этот конечный смысл произведения искусства, который уже не предназначен «для глаз» и который способен выявить для себя самозабвенный созерцатель картины, переводящий все изображенное во внутреннее видение? Чем был такой смысл для Ваккенродера? Чистым впечатлением и только?

## VII

Ваккенродер предопределил стиль романа Тика — везде, где Тик не уклонялся от своего образца. Роман Тика, в свою очередь, оказал стилистическое влияние на роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Новалис заметил о своем романе в пору работы над ним: у него «немало сходств со “Штернбальдом” — только не будет его легкости. Однако этот недостаток, быть может, не будет неблагоприятен для содержания романа» (в письме Тику от 23 февраля 1800 г.)<sup>80</sup>. Последовательный лирический тон «Офтердингена» действительно вообрал в себя стилистическую струю Ваккенродера — «Штернбальда» Тика; благодаря этому и благодаря тому, что роман Новалиса оказывал постоянное воздействие на немецкую литературу, — сначала на романтиков, так или иначе реагировавших на этот законченный стилистический образец, — и «Франц Штернбальд» обрел незримое бессмертие в немецкой литературе.

Вот как читали роман Тика. Едва ли не первым взволнованным его читателем был Рунге, который, обращаясь к другу И. Г. Бессеру, писал 3 июня 1798 г.: «Дорогой! Читал ли ты “Странствования Франца Штернбальда”, изданные Тиком? Меня ничто не захватывало так до глубины души, как эта книга, которую добрейший Тик верно по праву именует своим любимым отпрыском»<sup>81</sup>. Спустя немного времени, 29 июня, Рунге писал тому же Бессеру: «Не знаю, понравится ли тебе “Штернбальд” так, как мне. Когда я его читал, я был в таком состоянии, которое даже не берусь тебе описать, я чувствовал в себе нечто, в чем не могу дать себе отчет; я брался за все, я пробовал все, не получится ли из меня чего-либо определенного, и тут мне словно нарочно подвернулась эта книга (первая часть) — она вполне подходила моему состоянию. Больше всего мне нравится в книге письмо Альбрехта Дюрера Францу и последний разговор между ними в Лейдене, — вообще нравится Франц на его родине и в пути. Я всегда желал себе таких странствований и непременно пешком, но, дорогой, до этого далековато... Теперь я почти твердо укрепился в том, чего я хочу и что обязан делать, и, наверное, все так и получится»<sup>82</sup>.

Суждения о романе Тика раннеромантического кружка были в основном весьма позитивны, хотя иногда несколько отвлеченны. Ф. Шлегель писал в журнале «Атенеум» (1798, «Фрагмент» № 418): «...“Штернбальд” соединяет серьезность и подъем “Ловелла” с художнической религиозностью “Монаха” <Ваккенродера> и со всем тем, что в поэтических арабесках, составленных им из старинных сказок, в целом составляет самое прекрасное: богатство и легкость фантазии, чувство иронии и особенно сознательное различие и единство колорита. И здесь все ясно и прозрачно, и романтический дух, кажется, не без удовольствия фантазирует о себе самом»<sup>83</sup>. В черновиках Шлегеля осталась почти тематическая формула: «“Штернбальд” — романтический роман, импе-

но поэтому *абсолютная поэзия*»<sup>84</sup>. Ф. Шлегель писал Каролине Шлегель (29 октября 1798 г.): «Разве вы позабыли его “Народные сказки” и разве сама книга не говорит ясно, что она не претендует ни на что иное, что они — лишь сладкая музыка фантазии и для фантазии? — Он, должно быть, вовсе не знаток живописи, но у него есть глаза, он подобен своему Францу, вечно работает в мыслях над картинами и больше всего на свете любит Вазари. Разве Ариосто был основательнее осведомлен в военном искусстве?» В марте 1799 г. Фридрих Шлегель пишет своему брату Августу Вильгельму о «Штернбальде»: «Это божественная книга и мало сказать — лучшая книга Тика... Это первый романтический роман после Сервантеса, и к тому же он куда выше “Мейстера”. Стиль Тика я считаю романтическим, но только в “Штернбальде», до этого у него совсем не было стиля»<sup>85</sup>. В журнале «Европа», издававшемся Ф. Шлегелем в 1805 г., были опубликованы «Разговоры о поэзии Тика» Хельмины фон Шези, венской поэтессы. Персонажи ее «Разговоров» восхищаются романом Тика: «Такой час сердечных излияний, какой предлагает нам здесь поэт, — это вечная любовь приветствует жизнь»; «Если бы я был художником, то принял бы близко к сердцу эти взгляды и усвоил бы их своему искусству...»<sup>86</sup> Молодой Гофман в письме Гиппелю называет «Штернбальда» «истинной книгой для художников» (26 сентября 1805 г.)<sup>87</sup>.

Фридрих Шлегель, очевидно, был главным ценителем романа среди всех романтиков, и это вполне закономерно, так как именно он продолжил художественно-эстетическую линию Ваккенродера-Тика, занявшись изучением старинного искусства и, на основе несравненно большего и специального знания этого искусства (он видел все основные галереи тогдашней Европы), изложил в работах 1803—1805 гг. свои взгляды на это искусство, которые, надо сказать, отличались фундаментальностью и уже разработанностью специфически искусствоведческих приемов анализа. Именно работы Ваккенродера, Тика, Ф. Шлегеля стали программными для «назарейской» ветви немецкого романтического искусства — для тех шести венских студентов-живописцев (среди них Ф. Пфорт и Ф. Овербек), которые, будучи не удовлетворены ретроградным преподаванием в Венской академии, основали в 1809 г. «Союз св. Луки» и отправились в Рим в поисках истинного искусства, для всех немецких художников, которые примкнули к ним впоследствии, — П. Корнелиус, Й. Шнорр фон Карольсфельд, В. Шадов и многие, многие другие. Все они видели нравственно-религиозный идеал в раннем итальянском искусстве. Рафаэль и Дюрер стали для них символами итальянского и немецкого искусства — в их идеальном союзе. Многие художники, верные идеалу художественно-религиозного единства, перешли, подобно Ф. Шлегелю, в католицизм. Тиковские «Странствия Франца Штернбальда» стали, по выражению В. Зумовского, «евангелием художественного поколения 1800 года»<sup>88</sup>. Франц Пфорт, самый ранний и талантливый из

назарейцев первого призыва, все время работает над романом о художнике. Естественно, действие романа отнесено к средним векам, герой Тика — Штернбальд, герой Пфорра — Штернауэр; по-видимому, Пфорру не удавалось отвлечься от своего литературного образца<sup>89</sup>.

Назарейское искусство стало видимым направлением немецкой культуры. Оно было совершенно неприемлемо — по своим религиозно-эстетическим принципам — для Гёте, и поэтому естественно получилось так, что роман Тика оказался в центре борьбы между приверженцами романа и его художественной системы (той системы взглядов, какую можно было черпать в «Штернбальде») и Гёте, который был непримиримым врагом религиозного романтизма. В этом отношении Гёте был совершенно прям и последователен; в разговоре с Эккерманом, 22 марта 1831 г., он насчитывал даже сорок лет назарейству, однако это символическое число было в данном случае некоторым преувеличением. Гёте говорил тогда так: «Назарейство пошло от отдельных лиц и продолжается вот уже сорок лет. Учение заключалось в следующем: художник по преимуществу нуждается в благочестии и гении, чтобы сравняться с лучшими. Учение это льстило, и за него ухватились обеими руками. Ведь чтобы быть благочестивым, не надо было учиться, а собственный гений всякий унаследовал от матери. Достаточно высказать нечто такое, что льстит самомнению и удобству, и можно быть уверенным, что за тобой последуют многие из серой толпы»<sup>90</sup>.

Надо знать, что Гёте проницательно увидел назарейскую «опасность» для изобразительного искусства еще тогда, когда она почти не проявилась. В 1805 г. он писал в связи с высказываниями братьев Франца и Иоганнеса Рипенхаузен, живописцев, рисовальщиков: «Кто не заметит в их фразах неокатолическую сентиментальность, отшельнические, штернбальдовские бесчинства, от которых искусству грозит большая опасность, чем от всех требующих реальности калибанов?»<sup>91</sup> «Отшельнические, штернбальдовские бесчинства» — *klosterbrudrisierendes, sternbaldrisierendes Unwesen* — это выражение стало в устах Гёте не раз повторенным крепким проклятием<sup>92</sup>.

Знакомство Гёте с романом Тика относится к лету 1798 г., когда Тик послал Гёте, уже предупрежденному письмом А. В. Шлегеля, только что вышедшую первую часть романа. Гёте отвечал Тику с той дипломатической изысканностью, которая приобретала у него свойства индивидуального стиля, выразительного и красивого: «С другом Штернбальдом, равно как с монахом-отшельником я пребываю в согласии — касательно всеобщего, равно как в несогласии — касательно особенного... По всему тому, что я знаю о вас, вы наделены таким сознанием собственной природы, что нет ничего более желательного, чем чтобы вы наслаждались в положенном вам кругу» (середина июля 1798 г.)<sup>93</sup>. В то же время Гёте писал Шиллеру (5 сентября 1798 г.): «Прилагаю великолепного „Штернбальда“, немисливо, сколь же пуст сей изящный сосуд»<sup>94</sup>. Одна-

ко роман Тика заинтересовал или, скорее, затронул Гёте, который намеревался рецензировать его в своем журнале «Прописи». Для этой цели он приготовил подробную схему-конспект первой части романа. Такую форму Гёте считал законным приемом проникновения в суть произведений и впоследствии иногда публиковал такие свои схемы-конспекты. Обыкновенно в изданиях сочинений Гёте публикуются только заметки на полях его схемы-конспекта; однако вся она пронизана оценочными суждениями (обычно в форме назывных предложений) и заслуживает особенного внимания. Вторую часть романа Гёте получил в самом конце 1798 г.

После чтения романа у Гёте, по всей видимости, и сложилось решительное отвращение к «назарейским» тенденциям в искусстве, которое во многом питалось, очевидно, враждебной христианству настроенностью поэта, — современники любили называть его «язычником». И небезосновательно. Ведь и в том искусстве, в котором романтики находили органическое единство религии и искусства, Гёте привлекали лишь отражения античного пластического идеала. Большинство евангельских сюжетов, особенно связанных со страданиями, Гёте были совсем не по душе. В «назарейском» искусстве Гёте отталкивала в первую очередь именно приверженность к традиционно-христианским живописным темам и затем — отказ от пластической полноты и идеальности в поисках целомудренно-наивного выражения образов, примитивизация художественного языка. Антиназарейская направленность Гёте отнюдь не то самое, что его взаимоотношения с романтическими течениями в целом, с романтическими поэтами, мыслителями, натурфилософами; такие складывались весьма различно, в конкретных обстоятельствах.

Прошло довольно много времени, пока Гёте не решился прямо выступить против «назарейства», и случилось это вскоре после того, как Гёте в 1814—1815 гг. побывал на Рейне и основательно познакомился в Гейдельберге и Франкфурте с собраниями нидерландской и старонемецкой живописи. Эту живопись, отчасти спасенную от гибели в самый последний момент, только начали тогда изучать и открывать. Имена некоторых великих художников — Мемлинга, Стефана Лохнера — еще вообще не были известны. Гёте эта живопись потрясла до глубины души; об этом имеется немало свидетельств. Быть может, именно после этого, после чудесного прикосновения к искусству старины во всей его подлинности, Гёте захотелось размежеваться с ложными, как ему представлялось, тенденциями современного искусства.

В 1816 г. друг Гёте, историк искусства И. Г. Мейер, подготовил большую статью, которая вошла во второй номер журнала Гёте «Об искусстве и древности» (1817). Мейер и Гёте работали над статьей по сути дела вместе. Она вышла под громким названием «Новонемецкое религиозно-патриотическое искусство» и была полна неточностей и несправедливостей. Особенно несправедливо Гёте и Мейер поступили с покой-

ным Ф. О. Рунге и с К. Д. Фридрихом, чье искусство было проникнуто патриотическими идеями освободительных, антинаполеоновских войн. Отношение же Фридриха (как и Рунге) к религии, к религиозной тематике искусства не имело ничего общего с тенденциями назарейской живописи. Фридрих, как и Рунге, видел в современной эпохе не торжество, а глубокий кризис христианской веры, и религиозные мотивы их живописи приобретают в этой связи иной смысл. Однако в статье очень четко воспроизведен литературный генезис назарейских идей — обстоятельно говорится о Ваккенродере, Тике, А. В. Шлегеле «как приверженце архаизирующего христианско-католического художественного вкуса», Ф. Шлегеле, «наставнике в этом новом архаизирующем католически-христианствующем художественном вкусе»<sup>95</sup>. О романе Тика здесь, между прочим, сказано так: «Романтическое в характерах и событиях и их взаимосвязь, быть может, и достойны похвалы, — мы не призваны судить о произведении с этой стороны; тем же частям, которые имеют касательство к искусству, недостает — мы можем сказать об этом смело — необходимости, естественного ощущения искусства, изучение которого, видимо, никогда и не было серьезным занятием автора». Сам роман прочитан очень точно, так что авторы статьи не преувеличивали его роль в процессе становления нового «вкуса»: «Тик к тому же не был столь вдохновлен своей целью, как Ваккенродер, и потому “Штернбалд”, хотя его много читали и хотя до сих пор он не совсем вышел из моды, никогда не оказывал очень значительного влияния на вкус и мнения в искусстве, однако он в той мере благоприятствовал окрепшей и распространенной склонности к более старым мастерам, мистико-религиозным сюжетам и аллегориям, в какой примкнул к общей тенденции и, подобно другим сочинениям такого же направления, способствовал тому, что она ширилась и за пределами круга художников и любителей искусства»<sup>96</sup>.

В том же втором номере журнала «Об искусстве и древности» Гёте под заглавием «В завершение» поместил совсем короткий текст. Этот текст содержит обобщение, относящееся к истории искусства — или к философии культуры — и написан в торжествующем тоне. Гёте был уверен, что выпуск второго номера журнала приведет к переменам в художественных исканиях эпохи, послужит к посрамлению всего назарейского направления. Вот этот текст:

«Важный итог, какой преподносит нам история искусства, таков. Чем выше, чище и великолепнее поднималось изобразительное искусство на этом круге земном, тем медленнее оно падало, и, даже опускаясь, оно нередко покоилось на блестящих, сияющих ступенях. От Фидия до Адриана потребовалось целых шестьсот лет, а кто не обладает с восторгом памятником искусства времен этого императора!

От Микеланджело, сверхчеловеческого, притом насильственно преувеличивающего все человеческое, до Спрагера<sup>97</sup>, маньериста из маньеристов, потребовались неполные сто лет, чтобы от искусства натужного

величия опуститься до искусства перенапряженной карикатурности. И, однако, любители с величайшим удовольствием примут в свои собрания удачные работы Спрангера.

Напротив, от болезненного монаха-отшельника и его товарищей, внушивших странный каприз — требовать создания «замечательных произведений в совершенно новом роде, отличных от старинной манеры древности, иероглифов, подлинных эмблем, произвольно составленных из ощущений природы, картин природы, предчувствий, не прошло даже полных двадцати лет, но мы видим, что весь этот род погряз в величайшей бессмыслице»<sup>98</sup>. Далее следует — помещенное в аккуратную рамку — присланное И. Г. Шадовом из Берлина описание картины, представленной на художественную выставку 1816 г.: «Человеческая фигура в рост, покрытая зеленого цвета кожей. Из горла, от которого отсечена голова, струится кровь, в правой вытянутой руке фигура держит за волосы голову, которая, горя жаром изнутри, служит фонарем, откуда льется свет, освещающий всю фигуру»<sup>99</sup>. В наши дни такая картина никого не поразит и не приведет в смятение; тем более, если уведомить зрителя, что картина иллюстрирует конец 28-й песни дантова «Ада»<sup>100</sup>. Но вот что интересно: Ахиму фон Арниму пришлось особо защищать молодого художника Ю. Шоппе (в письме Гёте от 15 июня 1817 г.), уверяя, что тот никогда не читал Ваккенродера и ничего не слышал о нем, и напоминая Гёте о том, что «Микеланджело нарисовал целый том маргинальных рисунков к Данте и притом вовсе не был привержен болезненной религиозности»<sup>101</sup>.

Самое же неприятное для Гёте заключалось в том, что номер «Искусства и древности» не возымел желаемого успеха: как пишет комментатор (З. Зейдель), «не тысячи, а в лучшем случае десяток близких друзей открыто выступили на стороне авторов статьи»<sup>102</sup>. Гёте, естественно, продолжал придерживаться своих установившихся взглядов.

Тем временем, однако, сама культурная ситуация заметно менялась. Менялся Гёте, который при случае не считал зазорным сказать добрые, уважительные слова о таком романтическом авторе, как Тик, — таков его красивый, изящный отзыв о новелле Тика «Помолвка», относящийся к 1824 г.<sup>103</sup> Менялся Тик, который начиная с 1820-х годов писал лишь новеллы (новеллы-«разговоры»), где все романтическое переплавлялось в бидермайеровском духе. В 1834 г. Тик написал историко-культурную новеллу, действие которой относится к первым годам XIX столетия; все выдающиеся немецкие современники Тика здесь поименно названы, особенно романтики: и Гёте, и Рунге, и Новалис, и сам Тик (!) — все здесь названы и охарактеризованы! И вот оказывается, что эта романтическая эпоха не просто принадлежит в сознании Тика отдаленному прошлому, но и взгляд его на это прошлое — весьма и весьма критичный; все художественные проблемы начала века для Тика уже не существуют<sup>104</sup>. Напомним, что именно в эту эпоху бидермайера сопоставление имен Гёте



и Тика стало восприниматься совершенно естественно, тогда как раньше это было далеко не так; рецензент «Приготовительной школы эстетики» Жан-Поля писал в 1806 году: «Он, отнюдь не думая создавать книгу лишь для текущего десятилетия, тем не менее называет Каролину Пихлер рядом с Шекспиром, Тика — рядом с Гёте»<sup>105</sup>. Теперь же на Гёте часто смотрят с позиций бидермайера (в духе которого было смягчать всякую остроту и нивелировать своеобразное), и умудренный опытом натурфилософ, врач и художник Карл Густав Карус без труда соединяет Гёте и Тика в одну двойную звезду и сближает их. О Гёте и Тике высказывается и сам Гёте в разговоре с Эккерманом — 30 марта 1824 года: «Я сердечно расположен к Тику, — говорил Гёте, — и он в целом хорошо настроен ко мне»; затем Гёте рассказывает о том, как на рубеже веков братья Шлегель старались противопоставить Гёте Тика, вынужденные «делать из него больше, чем он есть». «Тик — талант высокозначительный», — приходит Гёте к примирительной формуле, типичной для его поздних лет<sup>106</sup>. Добавим к этому, что в эпоху бидермайера, и особенно после смерти Гёте, Тик в глазах многих занял освободившийся «трон» Гёте (говоря на языке той эпохи); «бедный Тик после смерти Гёте сразу же был признан в Берлине кронпринцем», — иронизировал Александр фон Гумбольдт в 1849 г.<sup>107</sup> В эпоху бидермайера, удачливую в компромиссах любого рода, умели в непредставимой степени сближать сам дух творчества Гёте и Тика — против чего, впрочем, раздавались и трезвые голоса, особенно из радикального лагеря (К. Гуцков, Т. Мундт).

Наконец, менялась и сама эпоха, — любая романтическая острота теряла смысл, начинала казаться странным преувеличением. Как говорится в комедии Эйхендорфа «Война филистерам» (1824):

А с кротостью тебе пора расстаться.  
Читаешь Гёте, «Штернбальда» и Тассо?  
Тоска по родине и прочие капризы?  
Теперь они из моды вовсе вышли...<sup>108</sup>

Вот как выглядят бидермайеровские синтезы романтизма и здравомыслия. В новелле Гофмана «Выбор невесты» (1821), вошедшей в сборник «Серапионовы братья», ювелир-волшебник наставляет молодого живописца Эдмунда: «... Надо стать солидным художником. Твои рисунки, твои эскизы выдают богатую, живую фантазию, энергичную силу выражения, смелость и уверенность подачи образов; на таком фундаменте можно возвести основательное здание. Надо оставить модные завихрения и целиком предаться серьезным занятиям. Хвалю, что ты стремишься к достоинству и простоте старонемецких живописцев, однако и здесь тебе необходимо старательно избегать подводных камней, где потерпели крушение столь многие. Чтобы противостоять расслабленности современного искусства, нужна глубокая душа, нужна душевная

сила — постигнуть подлинный дух старонемецких мастеров, проникнуть в смысл их созданий. Лишь тогда в сокровенной глубине души вспыхнет искра, лишь тогда подлинное вдохновение создаст творения, которые, чуждые слепому подражательству, будут достойны лучших времен. Теперь же молодые люди, нарисовав библейскую сцену с тощими фигурами, с вытянутыми лицами, с угловатыми неподвижными складками, с неверной перспективой, думают, что писали в духе старинных немецких возвышенных мастеров»<sup>109</sup>.

Эту тираду, написанную на газетно-романтическом жаргоне, — кто произносит ее у Гофмана? Классицист? Нет. Романтик? Да и нет. Ее произносит такой романтик, который уже успел приучиться к тому, что нужно избегать всяких крайностей и односторонностей; именно поэтому он может сохранять в уме художественную цель романтиков-«назареитцев» — раннюю, старинную (здесь — старонемецкую) живопись, но твердо следует правилу, зная (словно академик-классицист), что верно, что ложно. Он ничего не ищет и не пробует — как ранние художники-романтики; он все уже нашел. Тут романтик в бидермайеровском стиле поучает молодого романтика, который не пережил еще свою пору исканий: любимое чтение гофмановского Эдмунда — «Странствия Франца Штернбальда»: «Он и сам не прочь бы стать героем этого романа». «Ювелир полагал, — говорится по этому поводу, — что совсем молоденький художник вполне может влюбиться, но уж совсем не полезно для него, если он тотчас же станет думать о женитьбе. Именно поэтому и юный Штернбальд никак не соглашался жениться и, насколько известно, до сих пор ходит холостым»<sup>110</sup>.

Примерно в эти же годы Карл Густав Карус начал работать над своими «Письмами о пейзажной живописи», из которых 1-е, 2-е, 3-е и 5-е были уже закончены к 1822 г. Но уже в этих письмах этот универсальный ученый, которого как живописца и эстетика слишком долго сближали с К. Д. Фридрихом, излагает идею объективного пейзажа — идею, которая противоречит романтической трактовке пейзажа как символическо-аллегорического изображения. «Короче, здесь требуется, — писал Карус, — чтобы человек решительно расстался с эгоистическим соотношением всей природы с самим собою, чтобы он вбирал в себя чистое созерцание красоты, присущей мировой целостности. Только в таком духе (будет ли он жить в художнике как ясное сознание или только как темное чувство) может возникнуть настоящее пейзажное искусство. Человек... должен научиться *чувствовать так, как природа* (потому что дело не в мертвом срисовывании ее форм)...»<sup>111</sup>. И Карус особо разбирает пейзаж из романа Л. Тика о Штернбальде: «Возьмем пейзаж, какой описывает Тик в «Странствиях Штернбальда», — тут мы видим: паломник поднимается в гору из узкой долины, наверху, в лунном свете, сияет крест церкви. Мы видим, что тут выражена нравственно-христианская идея, которой мы не можем отказать в полном своем согласии; однако

чтобы подлинно похвалить картину, недостаточно разделять такое умо-настроение, недостаточно того, чтобы все было удачно и аккуратно изображено и скомпоновано, но все целое должно быть постигнуто с такой невинностью, с такой чистой природностью, чтобы, даже отвлекаясь от идеи, мы могли наслаждаться верно переданной сценой *вот этой жизни природы* и чтобы даже человек, которому совершенно чужды христианские идеи, с радостью воспринимал бы прохладу долины, затаенную ясность лунного света, истину поло́го поднимающегося в гору пути ... Однако как раз следуя подобным идеям, художник очень легко соглашается на то, чтобы отставить на второй план истину природы, и, едва успев написать, согласно правилам искусства, долины, лунное освещение и церковь, чтобы мы могли по крайней мере узнать их, как ему кажется, что он уже построил мост, по которому зритель перейдет в царство идей, но он не задумывается над тем, что он, быть может, сколотил наспех мостки из тонких реек, которые при ближайшем рассмотрении окажутся не соответствующими цели, и показал себя неумелым архитектором»<sup>112</sup>.

Совершенно очевидно, что взгляды Каруса в своем существе — не только не романтизм, но и прямое его отрицание, впрочем, такое отрицание, которое целиком зависит от отрицаемого, — это снятый, творчески преодолеваемый романтизм. Во взглядах Каруса есть много такого, что связывает его с реализмом середины XIX в. (требование совершенной конкретности изображения — «*вот эта жизнь природы*»), есть и такое, что выводит за его пределы, в последующие периоды развития искусства<sup>113</sup> (в вечный прогресс которого Карус верил, как мало кто). Но, главным образом, его связывает с нашими днями способность натурфилософа мыслить человека как органическую часть природы-космоса. Вместе с требованием передавать природу точно, конкретно и не субъективно, но изнутри природы самой, изнутри ее целостно и космически понятой жизни, раннеромантическая проблематика искусства, отраженная у Ваккенродера и Тика, переносится в глубокое прошлое. Художественные рассуждения «Франца Штернбальда» утрачивают всякую актуальность — как опасность, так и привлекательность их исчезает.

Круг замкнулся. И тем, кто теперь говорил о Тике и его романе, приходилось уже не утверждать, как в свое время Фридриху Шлегелю, и не оспаривать, как Гёте, а подводить итоги. Йозеф фон Эйхендорф, надолго переживший творческий период исконного романтизма, писал в своих поздних историко-литературных трудах (в книге «Немецкий роман XVIII века», 1851): «В «Штернбальде» все дело, собственно, было в апофеозе искусства, для которого религия должна была послужить золотым фоном, чтобы образ искусства выступал на нем более значительно и достойно. Это же можно сказать и о «Монахе — любителе искусств» Ваккенродера, где религия почти растворяется в музыке... Итак, этот католицизм романтиков был по существу лишь *эстетической* религией;

акцент делали на *форме*, которая очень скоро должна была выродиться и превратиться в манеру... Как и Клопшток, романтики очень много сделали для искусства, но были малополезны для религии, за вычетом Фридриха Шлегеля и Гёрреса, вся сила которых проявлялась не столько в области поэзии, сколько в области критики, истории и философии»<sup>114</sup>.

Другой голос раздается уже из-за границы, — потому что Австрия, Вена, и в политическом и, главное, в культурном отношении была «заграницей» для всего того, что творилось в Берлине, Веймаре и Иене. Франц Грильпарцер, великий австрийский поэт, записывает в своем дневнике (1828) о Новалисе: «Новалис — обожествление дилетантизма. Он — Франц Штернбальд, одновременно объект и субъект. Он — Вильгельм Мейстер без диплома мастера, вечный пленник годов учения»<sup>115</sup>. О Тике Грильпарцер писал так (1823): «...Всякий раз, как он нацепит себе на нос Шекспира — в качестве очков, то видит самые великолепные вещи. Оттого-то он так и вжился в этого мастера, который предоставляет ему точку опоры — так сказать, дает ему картон, чтобы тот наклеивал на него своих бумажных человечков, которые иначе не держатся на ногах. Прежде ему оказывали подобные услуги миннезингеры, католицизм, испанцы. Более всего недостает ему чувства формы — какой бы то ни было. Склонный к комическому, он мог бы стать хорошим комедиографом, если бы его нестойкий дух не вращался в сфере бесформенного как присущей ему стихии. Он не может ничего *делать* (poiein, poiētēs). Ни эпоса, ни драмы, ни романа, ни даже лирического стихотворения, где бы мысль была остро очерчена — и, словно жаворонок, взмывала бы в небеса на крыльях ритма. Остроумная эскизность — вот в чем находит свое выражение его талант. Прибавим еще недостаток внутреннего...»<sup>116</sup>

Что же остается от «Странствий Франца Штернбальда», исчерпанных уже к тому времени, когда Тик только готовил его второе издание? Остается историко-культурный и литературный документ, своеобразно освещающий свою эпоху — с ее мыслями, чувствами, тревогами.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Martens W. Die Botschaft der Tugend: Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart, 1968 (Studienausgabe, 1971).

<sup>2</sup> В самом конце века немецкий романтизм возникает на берлинской издательской почве. И. Ф. Рейхардт, по своим началам не литератор, а музыкант, выросший как публицист тоже на благоприятной берлинской земле, издает в 1797 г. журнал «Лицей изящных искусств», в 1798 г. — журнал «Германия», где впервые могли высказаться романтические мыслители. Журнал «Атенеум» братьев Шлегель тоже печатается в Берлине, обе книги В. Г. Ваккенродера тоже публикуются здесь. Людвиг Тик — это во всем произведение местных берлин-

ских условий, и ему легче было как литератору-профессионалу устроиться на берлинской «фабрике ромаков», участвуя в создании популярной печатной продукции, чем размежеваться с нею.

<sup>3</sup> Это резко отделяет все творчество Тика и, главное, его позднюю новеллистику от реализма середины XIX в. Реализм опирается на воспроизведение жизненных типов, а не на заданные условные комбинации характеров!

<sup>4</sup> Разговор (как светская беседа) не приводит в волнение глубины души (да этих глубин как бы и нет — в соответствии с тем, как понимается личность), а потому остается условным и отвлеченным — как выражение мнений, где реплики и возражения возможны лишь на некотором поверхностном уровне; диалог формален, он, собственно, состоит из цепочки монологов, некрепко спаянных.

<sup>5</sup> Теперь этот феномен бiederмайеровской беседы-«болтовни» хорошо исследован: *Neumaier H. Der Konversationsstil in der frühen Biedermeierzeit. Münster, 1974.*

<sup>6</sup> Тика связывала дружба с К. В. Ф. Зольгером, философом, одним из самых блестящих диалектических умов своего времени. В 1800—1810-е годы оба влияют друг на друга. Зольгер в своих философских сочинениях пользуется не принятым в то время жанром диалога, крайне затруднившим современникам усвоение его философского учения. В то же время Зольгер повлиял на Тика не своим сложным диалектическим учением, очевидно не доступным Тiku, но некоторыми прагматическими следствиями своей эстетики. Влияние, видимо, было двойственным: Зольгер способствовал некоторой внешней «реалистичности» тиковских новелл-диалогов (к созданию которых Тик приступил уже после безвременной смерти философа в 1819 г.) и известной «успокоенности» их тона. По Зольгеру, произведение искусства есть мощное соединение резчайших противоречий между умом и фантазией могучего художника-творца, находящегося в конечном тождестве и со сферой идеи и с бытием природы, — однако дарование Тика для подобных гигантских, по шекспировским масштабам, операций было слабо, и он ограничивается тем, что соединяет нечто близлежащее, эмпирическое. Вместе с тем зольгеровское влияние едва ли не способствовало и некоторому смысловому обеднению произведений Тика. Идея высокой гармонии как конечной цели творчества была подсказана, но вот как ее достичь?! Тик склонялся к упрощенным решениям. Замечательно, однако, уже то, что два очень далеких по образу мыслей и связанных дружбой человека работали по сути дела в одном жанре диалога, подсказанном художественными импульсами эпохи.

<sup>7</sup> Вот, пожалуй, все, что осталось у Тика от зольгеровской иронии — понятия, глубоко переосмысленного и означающего конечный итог превращения бытия в произведение искусства. Это понятие Зольгера было рассчитано на гения, который соединит в своем творении небо и землю, а не на Тика.

<sup>8</sup> *Gottsched I. Chr. Erste Gründe der gesamten Weltweisheit. 7. Aufl. Leipzig, 1762. Bd. I. S. 590 (§ 970).*

<sup>9</sup> *Ibidem. Bd. II. S. 269 (§ 523).*

<sup>10</sup> *Friesen H. Frhr. von. Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes. Wien, 1871. Bd. 2. S. 45.*

<sup>11</sup> *Ibidem; Köpke R. Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig, 1855. Bd. I.*

<sup>12</sup> *Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde. Berlin, 1783—1793.*

<sup>13</sup> См.: *Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 45—47.*

<sup>14</sup> *Friesen H. Frhr. von. Op. cit. S. 46.*

<sup>15</sup> Шекспиром Тик занимался в течение всей жизни, готовя о нем книгу, которую так и не успел довести до конца; все написанное было собрано вместе в 1920 г.: *Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck / Hrsg. von H. Lüdecke. Halle, 1920.*

<sup>16</sup> См.: Zeydel E. H. Ludwig Tieck: the German Romanticist. Princeton, 1935. P. 15. См. также новую научно-популярную биографию Тика: Paulin R. Ludwig Tieck. A literary biography. Oxford, 1985.

<sup>17</sup> Catholy E. K. Ph. Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft. Tübingen, 1962; Hubert U. Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik: Tieck, Wackenroder, Jean Paul, Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt a. M., 1971.

<sup>18</sup> Zeydel E. H. Op. cit. S. 30. В дальнейшем Тик больше писал драмы для чтения, эпические драматизованные произведения, в которых отчасти оглядывался на Шекспира, отчасти имел в виду существовавший в XVIII в. жанр «драматического романа» — который внешне подрывался как драматическое произведение (с репликами, ремарками и т. д.).

<sup>19</sup> Gundolf Ph. Ludwig Tieck // Ludwig Tieck / Hrsg. von W. Segebrecht. Darmstadt, 1976. S. 195.

<sup>20</sup> Haym R. Die Romantische Schule. 3. Aufl. Berlin, 1914. S. 88. Для другого гимназического учителя, Г. К. Ф. Зейделя, Тик закончил немецкий перевод «Жизни Цицерона» К. Миддлтона. «Тик перевел вторую половину книги. Его перевод удивительно хорош и говорит о том, что уже в 1791 г. Тик прекрасно знал английский и был изобретательным переводчиком» (Zeydel E. H. Op. cit. S. 28).

<sup>21</sup> Haym R. Op. cit. S. 29.

<sup>22</sup> Staiger E. Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik // Staiger E. Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Zürich; Freiburg i. Br., 1963. S. 175—204.

<sup>23</sup> Hemmer H. Die Anfänge Ludwig Tiecks und seiner dämonischschauerlichen Dichtung. Berlin, 1910. S. 362. См. также: Wessolek P. Ludwig Tieck. Der Weltumsegler seines Innern. Wiesbaden, 1984. S. 29. Очевидно, Геммер говорит на языке эстетики 1900-х годов (впрочем, хорошо известной по работам Томаса Манна и других современных ему писателей), однако его свидетельство показательно уже потому, что концы тривиальных романов традиционно относились к самым слабым их частям (тут писатель старался хоть как-то свести концы с концами), а Тик, как можно судить, писал не только самый конец («хвост») романов, но довольно обширную их заключительную часть.

<sup>24</sup> Hemmer H. Op. cit. S. 421; см. также: Wessolek P. Op. cit. S. 29.

<sup>25</sup> Gundolf F. Op. cit. S. 195.

<sup>26</sup> См.: Ретиф де ла Бретон Н.-Э. Сокращенный поселянин. Жизнь отца моего. М., 1972. О романе Тика см.: Архипова И. А. Особенности художественного характера в раннем творчестве Людвига Тика // Категория характера в эстетике и художественном творчестве. М., 1980. С. 16—23; Wiegand K. Tiecks «William Lovell»: Studie zur frühromantischen Antithese. Heidelberg, 1975; Jost F. Tieck: «William Lovell» et «Le paysan perversi» // Etudes germaniques. 1973. V. 28. P. 29—48.

<sup>27</sup> Tieck L. Schriften. Berlin, 1828. Bd. VII. S. 276.

<sup>28</sup> Если бы какой-нибудь сочинитель описал его жизнь, рассуждает Ловелл, «он стал бы беспрестанно оплакивать мои добрые задатки и сокрушаться об испорченности моей натуры, не подозревая о том, что она — одна и та же, что я с самого начала был таким, каков теперь, и что все было рассчитано на то, чтобы я был таким» (Ibidem. S. 219).

<sup>29</sup> Ibidem. S. 276.

<sup>30</sup> Ibidem. S. 287.

<sup>31</sup> В описании красоты Тик поразительно арханчен, и сладострастие французского XVIII в. должно наложиться на такую арханчность. Традиционно описывают уродство — детально, пристрастно, увлеченно, тогда как красота просто спит: ослепительная, несказанная красота не описывается, и такой она проходит через Средние века, Возрождение, барокко. Ко временам Тика само представление о свете сильно снижается: блеск нечаянно обнажившегося колена,

как это бывает в прозе, — это и абстрактный знак красоты и полублагопристойный эротизм.

<sup>32</sup> Трудно решить, до какой степени позволил бы искушать своего героя автор «Штернбальда». Ясно одно — в то время как Ваккенродеру соблазн рисовался как искушение совести, Тик обратил конфликт в сторону эротического. Оставаясь самим собой, он и не мог поступить иначе: все психологическое всегда было для него снятой чувственностью — не чем-то духовным, не мыслью. В разворачивании сюжета едва ли возможно видеть отступление от первоначального замысла, от идеала немецкого художника. Это могло быть только отступление от задуманного Ваккенродером, а поздний Тик, очевидно, стилизовал свой незаконченный роман в духе бесконфликтной религиозности, где патристическое чувство просто и естественно вставало в ряд положенных добродетелей, и он забывал о волновавших его в 1790-е годы душевных конфликтах.

<sup>33</sup> Роман Гейнзе дал немецкой литературе многообразные импульсы и в это же время притормозил развитие некоторых писателей. Такой «новатор-архаист» распахнул перед Тиком-фантазером мир буйной чувственности и его же погрузил в абстрактность. Между тем абстрактность была уже собственным берлинским наследием Тика, весьма опасным для судеб его творчества.

<sup>34</sup> На ее основе начинают строиться разные морально-практические системы: 1) «Какой смертный отважится прочертить линию, где должно кончиться реальному? Мы слишком доверяем нашему мозгу, сложенному из праха, если пытаемся своей нижней мерой измерить мир, не имеющий ни малейшего сходства с нашим, — быть может, устыдившись своих притязаний, наш дух падет на землю, когда снимут с него телесную оболочку» (*Tieck L. Schriften*. Berlin, 1828. Bd. VI. S. 171); 2) «Я не могу ручаться, действительно ли вещи внешнего мира таковы, какими являются они моему зрению, — однако довольно того, что сам я емь...; отрекаюсь от истины, ибо обман мне приятнее» (*Ibidem*. S. 174); 3) «Вещи ане меня пусть будут какими угодно, — передо мной проходит пестрый хаос, и я, прежде чем счастливый миг пройдет, смело погружаю в него руку, выхватывая то, что мне нравится... У всех наших мыслей и представлений — один источник, опыт. В восприятиях чувственного мира заключены и правила моего рассудка и законы морального человека, какие дает он сам себе посредством разума» и т. д. (*Ibidem*. S. 175).

<sup>35</sup> *Tieck L. Schriften*. Bd. VII. S. 228.

<sup>36</sup> *Ibidem*. S. 22, 141.

<sup>37</sup> *Ibidem*. S. 25.

<sup>38</sup> *Ibidem*. S. 224.

<sup>39</sup> В самой действительности существовало множество тайных союзов, организаций с самыми разными целями. Но еще больше их было в немецких романах и в немецком культурном сознании эпохи: вполне обычно представление о том, что могущественные тайные союзы и ордена оказывают опасное воздействие на все области жизни.

<sup>40</sup> *Abbott Scott*. «Des Maurers Wandeln // Es gleicht dem Leben». The Freemasonic Ritual Roote in Wilhelm Meisters Wanderjahren // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1984. Bd. 58. S. 262—288.

<sup>41</sup> Точнее было бы переводить не «отшельник», а «монах».

<sup>42</sup> Таким образом, проявляется обратное тому, что еще случается с нами, когда, обращаясь к творчеству писателей давних эпох, мы предполагаем в них тождественность личности и сочинения, психологическую слиянность личности и творчества, самовыражение личности.

<sup>43</sup> Показательно, что в повести «Абдалла» и в «Истории Уильяма Ловелла» поворотным моментом в развитии сюжета служит запрет отца сыну жениться.

на любимой девушке: в первом произведении запрет и проклятие приводят к тому, что сын предает себя силам ада; во втором произведении запрет (который сын не смеет и не хочет нарушить!) — это повод, чтобы предаться чувственным удовольствиям, от чего удерживал абстрактный долг.

<sup>44</sup> Tieck L., die Brüder Schlegel. Briefe / Hrsg. von E. Lohner. München, 1972. S. 142—143.

<sup>45</sup> Tieck L. Schriften. Berlin, 1846. Bd. 20. S. 459.

<sup>46</sup> Köpke R. Ludwig Tieck: Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig, 1855. Bd. 2. S. 171—172.

<sup>47</sup> Собственные имена в историко-культурном романе такого типа играют первостепенную роль, так как заменяют реальное разворачивание материала, его жизнь. Романист пользуется тем, что каждое известное имя нагружено множеством ассоциаций или окружено некоторой аурой: это живое, что есть в читательском сознании, переносится читателем в роман. Там это и в «Штернвальде».

<sup>48</sup> Вся эта ситуация, по-видимому, восходит к жанру пасторали, в которой издавна зашифрованы глубокие жизненные состояния человеческого духа.

<sup>49</sup> Wackenroder W. H., Tieck L. Phantasien über die Kunst / Hrsg. von W. Nehring. Stuttgart, 1973. S. 123.

<sup>50</sup> О Ваккенродере см. примеч. в кн.: Ваккенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. Здесь же указана избранная литература. О позднее вышедших изданиях в книгах см. обзор; Bollacher M. Wackenroder und die Kunstauauffassung der frühen Romantik. Darmstadt, 1983 (Erträge der Forschung, Bd. 202).

<sup>51</sup> В последние годы английский исследователь Р. Литтлджонс сумел навести порядок в запутанном деле о том, кто и что переадресовал в кругу Тика: Ваккенродер перевел изданную по-английски в 1795 г. «готическую историю» «Аббатство Нетлн» Ричарда Уорнера. С немецкого (1796) роман, в свою очередь, был переведен на французский (1801). В том же 1796 г. были опубликованы романы «Демократ» Гебри Джеймса Пая и «Замок Монтфорд» В. Кросби (?), перевод которых прежде тоже иногда приписывали Ваккенродеру. См.: Littlejohns R. Ludwig Tieck und drei «englische Moderomane»: Geschichte und Klärung einiger Mißverständnisse // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1980. Bd. 217. S. 32—38.

<sup>52</sup> Wackenroder W. H. Werke und Briefe / Hrsg. von F. von der Leyen. Jena, 1910. Bd. 2. S. 53.

<sup>53</sup> Friesen H. Frhr. von. Op. cit. Bd. 2. S. 138—139, 137.

<sup>54</sup> См.: Wackenroder W. H. Op. cit. S. 50.

<sup>55</sup> Ibidem. S. 46, 47.

<sup>56</sup> «Чувствующих» — empfindend, т. е. «сентиментальных»: главное слово эпохи, означающее самое ценное качество человеческой личности; «чувствование» как способность тонко-душевного восприятия — залог человечности, человеческого.

<sup>57</sup> Wackenroder W. H. Op. cit. S. 46.

<sup>58</sup> Friesen H. Frhr. von. Op. cit. Bd. 2. S. 144.

<sup>59</sup> В Предисловии к «Сердечным излияниям» — «К читателю этих строк».

<sup>60</sup> Можно думать, Тик подавлял Ваккенродера внешней активностью, энергичностью, и это помешало Ваккенродеру смело чувствовать себя самым настоящим литератором.

<sup>61</sup> Берглингер — крайне остро задуманный образ, что ясно показано в новой литературе о Ваккенродере; раньше же он просто тонул в проблематике гофмановского Крейслера.

<sup>62</sup> Friesen H. Frhr. von. Op. cit. S. 144.

<sup>63</sup> Hegel G. W. P. Jenaer Realphilosophie / Hrsg. von J. Hoffmeister. Berlin, 1969. S. 264—265.

<sup>64</sup> Tieck L. Schriften. Berlin, 1828. Bd. 10. S. 251.



<sup>66</sup> *Klage G. Idealisieren — Poetisieren. Anmerkungen zu poetologischen Begriffen und zur Lyriktheorie des jungen Tieck // Ludwig Tieck / Hrsg. von W. Segebrecht. Darmstadt, 1979. S. 443.*

<sup>68</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 372.

<sup>67</sup> См.: *Minder R. Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck (1773—1853). Paris, 1936.*

P. 42.

<sup>68</sup> *Ваккенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 55.*

<sup>69</sup> Там же. С. 74—76.

<sup>70</sup> *Hartmann-Wülker D. Eine Schrift von J. C. Lavater über Dürers «Vier Apostel» und das Dürer-Urteil des 18. Jahrhunderts // Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 1971. Bd. 25. S. 17—35; Sanford D. B. Dürer's Role in the Herzensergießungen // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1972. Vol. 30. P. 441—448.*

<sup>71</sup> *Dürer und die Nachwelt / Hrsg. von H. Lüdecke und S. Heiland. Berlin, 1955. Bes. S. 155 ff.*

<sup>72</sup> *Schlegel F. Kritische Schlegel-Ausgabe. Paderborn, 1959. Bd. 4. S. 13. По мысли Ф. О. Рунге (1802), «после Рафаэля и Микеланджело искусство сразу же опустилось» (Runge Ph. O. Hinterlassene Schriften. Hamburg, 1840. Bd. 2. S. 125).*

<sup>73</sup> *Lehr F. H. Die Blütezeit romantischer Bildkunst: Franz Pforr der Meister des Lukasbundes. Marburg, 1924. S. 269.*

<sup>74</sup> *Gundolf Ph. Op. cit. S. 210, 218, 216.*

<sup>75</sup> *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen / Hrsg. von S. Hinz. Berlin, 1968. S. 92.*

<sup>76</sup> *Левинсон-Лессинг В. Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764—1917). Л., 1985. С. 168.*

<sup>77</sup> *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 17.*

<sup>78</sup> *Runge Ph. O. Hinterlassene Schriften. Hamburg, 1840. Bd. 1. S. 7, 6.*

<sup>79</sup> *Ibidem. S. 36.*

<sup>80</sup> См.: *Tieck L. Franz Sternhalds Wanderungen / Hrsg. von A. Anger. Stuttgart, 1969. S. 522.*

<sup>81</sup> *Bange Ph. O. Op. cit. S. 9.*

<sup>82</sup> *Ibidem. S. 12.*

<sup>83</sup> *Athenäum. Berlin, 1960. Bd. 1. S. 304. См.: Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М., 1983. Т. 1. С. 312.*

<sup>84</sup> *Занисс № 1342, которую уместно привести в более близком к оригиналу виде: «Штернбальд Р. Р. именно поэтому абсолютная П.» См.: Schlegel F. Literarische Notizen 1797—1801 / Hrsg. von H. Eichner. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien, 1980. S. 144.*

<sup>85</sup> *Tieck L. Op. cit. S. 510.*

<sup>86</sup> *Ibidem. S. 523—524.*

<sup>87</sup> *E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr / Hrsg. von H. von Müller. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 213.*

<sup>88</sup> *Sumowski W. Caspar David Friedrich-Studien. Wiesbaden, 1970. S. 9.*

<sup>89</sup> См.: *Lehr F. H. Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Marburg, 1924. S. 180. В. Зумовски (Sumowski W. Op. cit. S. 41) называет еще одно подражание роману Тька — роман Теодора Шварца с острова Рюген (писателя, известного из биографии Фридриха) «Эрвин фон Штейнбах, или Дух немецкого подчества» (Гамбург, 1834).*

<sup>90</sup> *Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe / Hrsg. von R. Otto. 2. Aufl. Berlin; Weimar, 1984. S. 421.*

<sup>91</sup> *Goethe. Berliner Ausgabe. Berlin; Weimar, 1973. Bd. 19. S. 449.*

<sup>92</sup> На него прореагировал в неопубликованном при жизни тексте Й. Гёррес: враги Гёте (просветители) так запугали «гордого человека», что он «связался с ними, чтобы искоренить отшельнические, штернбальдовские бесчинства (Unfug) и т. д. (Görres J. Gesammelte Schriften. Köln, 1926. Bd. 3. S. 467; в тексте ошибочно или сокращенно — «себальдовские»).

<sup>93</sup> См.: *Tieck L. Franz Sternbalds Wanderungen / Hrsg. von A. Anger. Stuttgart, 1969. S. 505.*

- <sup>94</sup> Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe / Hrsg. von S. Seidel. Leipzig, 1984. Bd. 2. S. 141.
- <sup>96</sup> Goethe. Berliner Ausgabe. 1974. Bd. 20. S. 67, 70.
- <sup>98</sup> Ibidem. S. 67.
- <sup>97</sup> Бартоломеус Спрангер (1546—1611) — нидерландский художник и гравёр, работавший в Риме, Вене, Праге.
- <sup>98</sup> Goethe. Berliner Ausgabe. Bd. 20. S. 92.
- <sup>99</sup> Ibidem. S. 93.
- <sup>100</sup> Ibidem. S. 568.
- <sup>101</sup> Ibidem. S. 568—569.
- <sup>102</sup> Ibidem. S. 550.
- <sup>103</sup> Goethe. Berliner Ausgabe. 1970. Bd. 17. S. 630—631.
- <sup>104</sup> См. это «Летнее путешествие»: Tieck L. Schriften. Berlin, 1853. Bd. 23. S. 3—156.
- <sup>105</sup> Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. München, 1978. Bd. 13. S. 47.
- <sup>106</sup> Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe / Hrsg. von R. Otto. 2. Aufl. Berlin; Weimar, 1984. S. 93.
- <sup>107</sup> См.: Goethe-Jahrbuch. Weimar, 1985. Bd. 102. S. 25.
- <sup>108</sup> Eichendorff J. von. Werke. München, 1970. Bd. 1. S. 509.
- <sup>109</sup> Hoffmann E. T. A. Die Serapionsbrüder. Berlin; Weimar, 1978. Bd. 2. S. 47—48.
- <sup>110</sup> Ibidem. S. 57.
- <sup>111</sup> Carus C. G. Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei / Hrsg. von G. Heider. Leipzig; Weimar, 1982. S. 50.
- <sup>112</sup> Ibidem. S. 51—52.
- <sup>113</sup> Можно вспомнить работы Фрица Марка, погибшего в первую мировую войну, который, изображая природу, животных, стремился перейти на сторону природы, мыслить и творить вместе с нею.
- <sup>114</sup> Eichendorff J. von. Werke. München, 1976. Bd. 3. S. 347.
- <sup>115</sup> Grillparzer F. Sämtliche Werke / Hrsg. von P. Frank und K. Pörnbacher. München, 1964. Bd. 3. S. 788 (N 1678).
- <sup>116</sup> Ibidem. S. 790 (N 1314).

## ОБ ОДНОЙ ПОЗДНЕПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ УТОПИИ

В известные эпохи утопические сочинения возникают, а в другие их писать не принято и никто их не пишет. Можно представить себе, что это предопределяется тонким равновесием многообразных моментов. Чтобы появилась потребность и возможность писать утопическую книгу, в головах людей (в господствующих представлениях эпохи, в самих духовных предпосылках) должно установиться известное соотношение реального и идеального, динамического и статического, земного и божественного и т. д. Если роль человека в истории слишком мала или представляется таковой, едва ли возникнет стимул создавать утопию. Точно так же и тогда, когда роль человека рисуется чрезмерно значительной и активной. Если идеальное кажется слишком далеким от реальности, едва ли кто-то станет писать утопию, — но так же и в том случае, если идеал и действительность чрезмерно сближены. В последнем случае велик соблазн принять утопический образ за реальность исторического развития. Если же история совершенно неподвижна, то не будет и случая рисовать картину иного, потому что, природным или чудесным путем, это иное должно быть достигнуто, а потому предполагает изменение, возможность изменения. Но если человеку начинает казаться, что он взял в свои руки динамику истории и овладел ею, то, скорее всего, он не будет напряженно думать о картине идеальности, потому что, как ему будет казаться, это идеальное, ключ к нему, уже у него в руках — история богата для него своей реальной перспективой, и силы человека поглощены тем, что он, как ему представляется, помогает, способствует такой динамике движения вперед.

Итак, чтобы появлялись утопические картины наилучшего государства или наилучшим образом устроенного мира, необходимо, чтобы человеческое сознание допускало (как идею) изменение действительности, а способы ее изменения не были ему слишком ясны. Подчеркну, что мы все время остаемся здесь в пределах кажимости, таких иллюзий, которые сами по себе составляют наполнение истории наряду со всем иным, наряду с фактами и обстоятельствами истории, будучи тоже, в свою очередь, ее реальными фактами и обстоятельствами.

Что утопические картины появляются не просто как следствие тонких, сошедшихся вместе обстоятельств, но и как следствие своего рода трагического равновесия (между всевозможными крайностями) — не слишком статично и не слишком динамично, не слишком бесперспективно и не слишком перспективно (об истории), не слишком пассивно и не слишком активно (о человеке в истории) — все это, весь этот наделенный чертами светлой мечты трагизм доказывается тем, что, видимо,

нет ни одной рисующей наилучшее государство или наилучшее общественное устройство книги-утопии, которая не была бы в то же время опровержением таковой, не была бы антиутопией. На утопии лежит проклятие: наилучший мир есть в то же самое время жестоко-насильственное упорядочение действительности. Утопии зависят от реальности, которую хотели бы отрицать, отражают ее, привязаны к ней и с готовностью выделяют в ней, превращая в знак высшего порядка, именно самый бесчеловечно жестокий и бюрократически-административный элемент общественного и государственного строя. Идеальность не слишком далека от реальности, чтобы не отражать ее словно зеркало, и не слишком к ней близка, чтобы существующий строй не прочерчивался в отражении с той же преувеличенной четкостью и правильностью, что местность с высоты полета. Вечное проклятие тождества — тождества реального и идеального, которое здесь устанавливается снова и снова, и так на протяжении долгих столетий, разумеется, не с самой лучшей стороны рекомендует возможности человеческой мысли и человеческой фантазии.

Скажем так: утопическое — не самое лучшее. Но от него никуда не уйти. Вот ситуация рубежа XVIII—XIX вв. в Австрии и Германии: осуществление утопической мечты, как кажется, совсем близко, оно достижимо, но именно поэтому оно почти никогда и не собирается в цельный, целенаправленно создаваемый образ совершенного строя, в лучшем случае оставаясь фрагментом внутри чего-то иного. В 20-е годы XIX столетия «Педагогическая провинция» второй части гётевского «Вильгельма Мейстера»<sup>1</sup> продолжает оставаться в зависимости от духовной ситуации рубежа веков. Это не утопия, но аллегорический образ утопии, и ее задача — художественно оформить и связать утопический элемент человеческого сознания, коль скоро он неотменим и ищет выхода.

Тогда же, когда мысль делает особые усилия, чтобы придать зримые очертания импульсу утопического, рождаются произведения, не содержащие описания идеального государственного устройства, способного поразить своей ясностью, сверхчеткостью, но скорее выдающие огромное, чрезмерное напряжение самого стремления к идеальному. Картина будущего остается туманной, зато утопические черты приобретает сама борьба за утопию, за ее осуществление.



Роман офицера на австрийской службе, выходца из Швабии, Фридриха Вильгельма фон Мейерна (1759—1829) «Диа-На-Соре, или Странники» (1789—1793), более известный по второй редакции 1800 г., всегда воспринимался как роман утопический. Годы выхода в свет этого романа, как нетрудно заметить, совпали с важнейшими датами французской революции, и, конечно же, все это произведение есть создание, от начала

до конца пропитанное импульсами революционности. Его тема — освобождение народа, вот уже в течение нескольких поколений томящегося под игом иноземных завоевателей. Тема двойка — тема революции и тема вольного, самобытно развивающегося народа.

Пафосом освобождения и проникнут весь роман. Однако самое важное заключается в том, что он, этот пафос, становится внутренней стороной произведения, определяющей его неповторимое и исключительно своеобразное стилистическое качество. Стилль бесподобно соединяется с предметом, с содержанием романа, и о нем следует сказать несколько подробнее. Своей интонацией роман резко выделяется во всем позднепросветительском романном творчестве Германии и Австрии: созданный в духе страстной и пылкой риторики призывных речей и могучих диалогов, в которых почти всегда обсуждаются самые последние, кардинальные моменты мировоззрения, роман фон Мейерна предваряет и даже в чем-то объясняет знаменитый роман Фридриха Гёльдерлина «Гиперион» (1797—1799). Но в отличие от произведения великого немецкого поэта роман Мейерна практически недоступен читателям и почти не разработан в науке. Тут нет ни движения мысли, ни накопления опыта: достаточно сравнить тонкую и безусловно точную стилистическую характеристику, какую давал ему Йозеф Надлер, с непрочувствованной, маловыразительной и совсем не заинтересованной характеристикой в труде современного исследователя австрийской литературы Лесли Боди<sup>2</sup>.

Если говорить, что «Диа-На-Соре» Мейерна предваряет и объясняет «Гипериона», то это происходит точно в том смысле, в каком оды Клопштока предваряют и объясняют оды Гельдерлина (о чем в свое время прекрасно писал Макс Коммерель). Совершается лирическое преобразование тона, дикции, интонации, и чуть суховатая и рационалистичная, возвышенная трезвость обращается в свободную лирическую стихию, резко затрудненные скопления слов обретают органическую жизнь и из вечного, несколько натужного эксперимента становятся поэтической необходимостью. Примерно таково же различие между романом Мейерна и романом Гельдерлина, притом что сходств между ними не меньше, чем различий. Один — роман просветительский, с его мотивами и темами, другой — безусловно уже не просветительский, лирически овевающий все те же, однако, темы и мотивы. В полноту мысли и чувства слились те линии, которые в тексте Мейерна легче воспринять наподобие оголенных электрических проводов. Они недрогнувшей рукой проведены в одном направлении, но, содрогаясь на ветру, дают короткие замыкания, заставляющие вздрагивать. Как подняты эти провода над землей, так стиль романа стремится оторваться от окружающего земного бытия, весь перейти в свою приподнятость, в свою вдохновенность. Высоко и узко! Не колоссальная возвышенность горы, а одна ее головокружительная вершина, одна только вершина и край, вершина и пустота! Таков стиль этого романа. Отырвансь от любых деталей, от всего материального, эта

вдохновенность устремляется к самой истине и уже готова воспевать ее. Есть в романе роднящая Мейерна с Клопштоком имматериальность, искрящееся качество сухой восторженности и есть родственное тацитовское начало, заставляющее сурово, грозно громоздить слова, выбрасывать все лишнее в стремлении к поразительной невозможной неуклюжей краткости. Одновременно и впечатляющая сжатость, и многословие из опасения что-то недоговорить, кого-то недоубедить. Создание такого же внутренне убежденного порыва, что и «Гиперион», но только порыва почти без опоры, пугающе обнаженного пафоса... Уже сам стиль есть проповедь героически-мужественного, беззаветно-аскетического идеала поведения, борьбы, жизни как сражения, как боя, как вдохновенно-возвышенного накала.

Вот это вдохновенно-возвышенное и есть та категория идеальности, которая присуща роману. Мы подошли к ней со стороны стиля. Постоянство неимоверного, непостижимо высокого, благородного накала и есть то начало в человеке, что отвечает заключенной в истории истине. Благородство вдохновенно-возвышенного не допускает послаблений, и ему следовало бы быть нормальным, постоянным, естественным состоянием человека. Это приподнятое состояние, и голова человека тоже все время приподнята: он всегда выше действительности, всегда безусловно выше низких ее сторон, он живет чуть над жизнью, и это-то и есть настоящая жизнь. При всех различиях — между ними пролег акт поэтического преобразования решительно всего — как много тут общего с «Гиперионом», с безотчетной обрывистостью устремлений ввысь, с всплесками и порывами, стремящимися удержать полноту гармонии. В «Диа-На-Соре» вместо художественной гармонии — полнота убеждения, полнота если не совсем знания об истине, то по крайней мере знания о том, что она, безусловно, наличествует в мире и может направлять осознавшего ее человека.

Вдохновенно-возвышенное — то свойство утопического, которое держит в единстве все в романе: и его содержание, и его стиль. Вот идеальность, и противопоставленная реальности, и в ней же укорененная идеальность мужественно-героической борьбы не на жизнь, а на смерть, идеальность, которая должна быть присуща и отдельному человеку, и всему народу или, вернее, отдельному человеку, затем передовой группе заговорщиков и затем уже народу, ради которого устраивается заговор. Накал этот тысячекратно преломляется в тексте романа: «Будущее <...> народ должен сам даровать себе»<sup>3</sup> (5, 41); «<...> эрим должен быть народ самому себе! Быть для себя настоящим в прошлом. Великое чувственное изображение деяний былого <...> — это поражающий до мозга костей неиссякающий дух, утверждаемый народом, что чувствует свое величие перед вечной всеобъемлющей картиной времени» (5, 146).

В романе возникает как беглый и впечатляющий образ и картина утопического в буквальном смысле слова. Но сначала надо сказать о

том, что действие романа происходит в вымышленном историческом мире, который придуман автором последовательно и, насколько можно представить себе (в отличие от мнений Й. Надлера), так, чтобы не вызывать чисто внешних ассоциаций с новой историей Европы. Географически этот мир отнесен к Индии, к Гималаям. Разумеется, сквозь весь роман проходит условная «чужая» речь имен собственных, которые придуманы так, чтобы по возможности не напоминать ни чего-либо европейского (пусть бы даже оссиановского), ни чего-либо библейского, ни даже индийского. Поэтика имен имеет для этого романа громадное значение, вот как зовут братьев-заговорщиков из семьи, призванной вернуть свободу своему народу, — Тибар, Диа, Альтаи (рассказчик романа), Хамор (это непереманный для романной поэтики того времени отступник), Тергруд (выросший, не зная отца, — полководец-освободитель). И это еще не самые экзотические имена. Итак, в пространном пятитомном романе возникает утопия: «По ту сторону Уркуды в горах Халли, Ешегата и Лоры <живут альтахари>, — с трех сторон их страна окружена морем, а по ту его сторону (а это уже утопический мир второго порядка! — А. М.) живет еще не ведомый нам, но еще более возвышенный народ <...>. Никогда природа не рождала на свет более красивых людей, высоких, благородных фигурой и ростом. На лице выражение духа, очищенного свободой и воспитанием. В каждом движении сила, развитая телесными упражнениями <...>. Их поступь — поступь героев <...>. Это гордые потомки связанных узами родства племен, из которых каждый именем своим приобщен к славе предков, каждый мог рассчитывать на собственную величину и собственное продвижение вперед для занятия первых мест. Таким образом, личная честь, честь происхождения, честь государства соединены в сердце каждого <...>, неисчислима низость ума духа, что так часто встречается у тех народов, где масса черни, скрываясь во мраке бесславных имен, предается своим порокам <...>» (5, 177).

Далее описываются черты характера неведомого возвышенного народа: «<...> бодрость, веселость без распушенности, служба без подобию страстия, серьезность без скованности, приказание без униженности, тон доброты, равенства и твердости <...>».

И неожиданное продолжение: «<...> Именно потому, что они не знают низших классов, черни, этих губительных дрожжей каждого народа <...> неизбежные услуги из числа тех, что заражают грязью вырождения самую душу, оказывают рабы, которых они покупают у чужеземцев. Человек, неблагородно распоряжающийся своим именем, теряет свободу; несчастный бедняк наделяется имуществом; дети получают общественное воспитание, притом пропорционально их талантам <...>» и т. д.

Можно было бы подумать, что все это, особенно сказанное о рабстве, цитата из сочинений утопического жанра, цитата, тем более оправдан-

ная, что на выдуманную историю нетрудно было перенести представления античной героики. Эти последние, правда, в репительно новом эмоциональном и интонационном проявлении, неотделимы от этого романа. Тем не менее, если верна атрибуция Вольфганга Грима, который приписывает фон Мейерну авторство романа «Новые персидские письма Абдула Эрзерума» (1787)<sup>4</sup>, — название уже говорит все, а атрибуция кажется убедительной, — то эта тема рабства в совершенном общественном устройстве — не простая «цитата», а стилизованный поворот постоянной темы Мейерна — темы «отбросов нации» (*Hefe der Nation*). Они тянут общество вниз и ведут его к гибели. Ведь в конце концов роман «Диа-На-Соре» завершается трагически, потому что после освобождения родины страна вновь гибнет, и гибнут братья-заговорщики вследствие происков этих «отбросов» и вызванного ими нравственного падения. Вот главное: народ оказался недостоин своей свободы, — это для Мейерна самый горький вывод, очевидно, навеянный современной историей. Отсюда элегические тона героического романа, тона уже гиперпионовские, геллерлиновские. А поскольку идеал писателя — это героико-аристократическое равенство всех, то все остальное, что неспособно подняться до ровности вдохновенно-возвышенного начала, должно выпадать в осадок с неизбежностью химического процесса.

От этого сам народ у Мейерна двоится: народ — это и самое высокое начало, какое только действует в истории, и нечто обреченное, что несет с собой гибель. Отсюда речи, подоплека которых во всей немецкой романной поэтике конца XVIII в., подчеркнем — в поэтике, поскольку она отражает общую для множества романов той поры действительность. Тематика, сюжеты романов — все вращается вокруг истины как тайны и вокруг держателей этой истины (как тайны), добрых или злых. Вот типичная манера рассуждать. Один из главных героев романа, Терглуд, говорит: «Мы показали путь, они должны идти <...>. Презираю людей, которые не умеют пользоваться тем, что для них сделали, и, будучи далеки от того, чтобы плакать о них, вижу в том только лишний довод в пользу небывалых деяний, которые либо подадут пример устремления к далекой цели ради грядущего величия, либо же удержат слабых, ради которых я не тружусь, от пользования плодами наших подвигов» (5, 41).

В этих словах идеология политического заговора вообще: «Мы показали путь, они должны идти <...>». Но, кроме этого общего, есть в романе и своя конкретность. И вот эта конкретность указывает нам собственное место утопического в романе Мейерна: утопическое в нем, конечно же, не «цитата» в духе утопического жанра, не подражание утопии на нескольких страницах огромного романа, а сама утопическая идеология пути, пути к далекой цели, и сама идеология, связанная с соответствующим уразумением истины. Идеология пути — это поворот или вариант того самого героического мироощущения, какое исповедо-



вал Г. Э. Лессинг: он не видит никакой ценности в готовой истине, которая не была бы добыта трудом человечества.

Соответствующим образом и истина, как она постигается здесь, это, в сущности, тайна, которая одновременно и абсолютно убедительна и почти абсолютно скрыта от всех. Это почти вещь, которую можно потрогать руками, а одновременно то, что, невзирая на свою вещественность, отсылает к будущему, требует особого посвящения, а посвященному лишь обещает все новые, более высокие степени посвящения. Нет и не может быть никакой окончательности, и это вполне в духе Лессинга. Такое представление об истине обработано в обрядах масонства, в обрядах, которые находятся в единстве с романной поэтикой конца века. Все это хорошо известно и по «Волшебной флейте» (1791) Шиканедера — Моцарта. И в этом произведении, и в самом процессе его создания отразилось еще одно необыкновенное свойство так понимаемой истины: истина как тайна в любой миг грозит обернуться неистинной либо вследствие своей неполноты — тогда есть высшая, «настоящая» истина, либо вследствие обмана. А потому люди должны абсолютно верить в истину, но одновременно они не могут не быть смущены своей неабсолютной в ней уверенностью, и их легко сбивает с толку очередная истина, преподносимая им как «настоящая». Истина как тайна находится при этом в теснейшем союзе с мотивом заговора, заговорщической деятельностью. Это приходится не раз испытать и героям «Диа-На-Соре»: им в соответствии с природой такой истины как тайны необходимо поверять крепость веры в истину, а верующего надо подвергать испытаниям. Между тем как у верующего в истину нет, собственно, никаких критериев для того, чтобы отличать истину действительную и истину ложную (внешние свойства их, как получается, вполне одинаковы), отличать истину, которую в целях испытания именуют ложью, и отличать ложь, которую в целях испытания именуют истиной. Далеко не всегда испытания заканчиваются столь благополучно и гармонически, как в «Волшебной флейте». Герои скитаются в дебрях неразличимости истинного и ложного.

Курт Вельфель совершенно справедливо связал всю эту духовную ситуацию с политической практикой «республиканизма до республики», которая лишена возможности открытой общественной деятельности, а потому переносится в «область интимной коммуникации». «Разговор с глазу на глаз — разговор, воспитывающий и вербующий единомышленников, — становится первостепенным инструментом моральной революции, о которой идет здесь речь», — пишет К. Вельфель, весьма логично приводя по этому поводу именно заключительные слова из «Диа-На-Соре» Мейерна: «А теперь, юноши, как же много можно было бы сделать <...>. Если кто-то один только захочет, и если он убедит хотя бы двоих в возможности осуществления своих замыслов, и если затем каждый предстанет в двух лицах (буквально: удвоится. — А. М.), и число друзей его будет таким путем множиться и множиться, то можно рассчитать, до

какой же суммы согласных между собою можно дойти и для свершения чего можно собрать силы». «И дружба в конце XVIII в., и союзы, в какие вступают люди, — все это стоит под знаком республиканского умонастроения, республиканской общности, — продолжает К. Вельфель, — целый архипелаг республиканских «островов» рассыпан в то время по всей Германии. Небольшой роман Фридриха Штольберга «Остров» (1788) переводит все это в поэтический образ — на острове, расположенном по течению Дуная, юноши встречаются со своим другом-«воспитателем», вместе с ним сочиняя проект утопически-республиканского островного государства»<sup>5</sup>.

Единственное, чем следовало бы дополнить ход мысли К. Вельфеля, — это указание на субстанциальность образа истины (а вместе с нею и истории, и морали, и революции, и всего прочего), который в Германии этого времени, — что совершенно очевидно, — доминирует над любыми частностями чисто фактического хода истории, так что дело не сводится ни к одной только «моральной» революции, какую пытаются провести в жизнь, ни к одному только шиллеровскому «эстетическому воспитанию». Нет, при всей исторической конкретности веры в истину как тайну, которую и распространять, и пропагандировать можно только тайком, и которая порождает типичную романную поэтику, — ее закономерности словно по принуждению, а на самом деле по доброй воле и даже не сговариваясь между собой, воспроизводят десятки и сотни произведений, — при всем этом логика истины как тайны и логика тайного пути к ее достижению и реальному воплощению выходит далеко за рамки этой эпохи. Это все одна и та же логика заговора одиночек или незначительного меньшинства. Она в самых разнообразных исторических преломлениях прослеживается на всем протяжении XIX—XX вв. Однако сейчас нас все же интересует именно любопытная и неповторимая конкретность воплощения ее в конце XVIII в.

Расширенный и многообразно разукрапываемый обряд инициации — его на все возможные лады представляет роман того времени (в соответствии со своей странноватой и последовательной поэтикой) — имеет дело именно с истиной как тайной, а испытание символизирует собою *путь*<sup>6</sup>. Жизненный путь и вообще есть путь к истине и есть испытание. Второе название романа Мейерна гласит: «Странники», или «Путники», и тут непременно вспомнится заглавие романа Гёте — «Годы странствия Вильгельма Мейстера». Оба романа коренятся в одной и той же поэтике (при всех своих различиях), опираются на одно понимание истины как тайны и отражают в себе масонскую обрядность, собственно слитую с этой поэтикой и с таким романым миром.

И когда мы спрашиваем себя, что же по-настоящему утопично в романе Мейерна, что есть в нем от утопии, то ответить можно так: это путь «к далекой цели» (как мы вот только что слышали), путь к цели, которая определена в соответствии с пониманием истины как тайны.

Это отнюдь не противоречит тому, что цель в романе определена очень ясно — это освобождение народа и устроение его жизни на новых основаниях, тех основаниях, что соответствуют вдохновенно-возвышенному, героическому, аристократически-высокому накалу мировосприятия. Не противоречит уже потому, что эта цель есть цель заговора и находится как истина-«вещь» «в руках» заговорщиков. Не противоречит еще и потому, что, согласно такой романной поэтике, можно было провозглашать нечто абсолютно ясным и очевидным, что вовсе не мешало тому, чтобы такая ясность и очевидность вплеталась в клубок правд и обманов. Роман Мейерна — это героически-революционный и аскетический вариант такой поэтики. Вместо цели как идеальности, как состояния, как законченного состояния в романе появляется путь как высшая доблесть, как высший героизм и как собственное место утопического. Утопия — это не совершенный строй, не совершенное государство, не совершенное общество, не его картина, а это путь к цели, путь, который важнее самой цели и который должен быть идеально устроен. От людей, которые следуют этим путем, требуется беззаветная верность цели (при той безысходности, которая начинает преследовать их, поскольку сама истина бьется в путях обмана) и вдохновенно-возвышенный строй души. Общность лиц, верных истине-цели, преданных *пути* к ней и неизменно пребывающих во вдохновенно-возвышенном состоянии духа, и есть подлинное утопическое общество.

Такая утопическая динамика выступает и в гораздо более широких связях. В еще куда больших культурно-исторических масштабах внимание сместилось с цели пребывания и обладания на динамику движения, достижение цели и борьбу за обладание. Лессинг говорил, что если бы бог предложил людям истину в чистом виде, он молил бы бога оставить людям путь достижения истины. В этом исток целой фаустовской идеологии: важно стремиться, а не достигать. Стремиться — значит заблуждаться, но человек бывает оправдан именно тем, что стремился и заблуждался. Самые чудовищные деяния не весят ровным счетом ничего, потому что совершаются в стремлении (а не, скажем, в состоянии апатии): не результат важен, а процесс и в конечном счете даже не праведный путь, а «блуждания» вообще (Wandern). Это один вид связи романа с идеологией эпохи.

А вот иное. Гегель в предисловии к «Феноменологии духа» писал так: «<...> die Sache ist nicht in ihrem Zwecke erschöpft, sondern in ihrer Ausführung» — «нечто не исчерпывается своей целью, но исчерпывается своим разворачиванием, и результат — это не подлинное целое, но такое лишь вкупе с своим становлением»<sup>7</sup>. Разворачивание, выполнение, Ausführung, и есть то самое слово, которое встретилось в заключительной фразе романа «Диа-На-Соре»: чего только нельзя было бы *исполнить*, свершить... Исполнение — процесс, а не цель. Это понятие одинаково относится и к тому, как развертывается всякая вещь, любое «нечто», и к

тому, как мы все излагаем, воспроизводим мыслью, — все это едино. Сейчас не приходится говорить ни о философско-диалектических, ни о методологических импликациях таких гегелевских суждений, которые впрямую ни к какой романной поэтике не относятся. У Гегеля центр тяжести смещен с сущности на становление, с пребывания на развертывание, с цели на ее исполнение, достижение и т. д.: «<...> цель сама по себе есть неживое всеобщее, подобно тому как тенденция <тяга> — это das blosse Treiben, простое блуждание, а голый результат — мертвое тело, оставившее после себя тягу». Соблазнительно связать Treiben и Wandern, которые одинаково сочетают в себе движение и блуждание, заблуждение, движение как движение не вполне определившееся; если тяга к чему-то, к цели, то такая, которая полагается на волю волн или ветра, куда и как ее увлечет, поведет; если странствие, то такое, что путь ведомо не будет прямым — уж это во всяком случае гарантировано. На другой странице предисловия Гегель пишет так: «Бутон исчезает в распустившемся цветке, и можно было бы сказать, что первый опровергнут вторым; подобно этому плод объявляет цветок ложным бытием цветка, и истиной цветка выступает на месте цветка плод»<sup>8</sup>. Таково одно из гегелевских понятий истины — истина, воплощенная в самих вещах; здесь — в организме, который, пока растет, может опровергать и, так сказать, обличать самого себя во лжи. Истина вдруг становится неистинной, пугающим обманом на месте несомненной истины, и все это — и это движение, заместившее пребывание и цель, и эта самоопровергающаяся истина вещей — все это как широкий философский взгляд и как глубокий философский фундамент окружает и утверждает, в частности, и то, что выступит в эту эпоху как утопия — идеализация пути, становления, идеализация, заместившая картину достигнутой и вполне благоустроенной идеальности как совершенного состояния.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Vosskamp W. Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen «Wilhelm Meisters Lehrjahre» und «Wilhelm Meisters Wanderjahre» // Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie / Hrsg. W. Vosskamp. Frankfurt a. M., 1985. Bd. 3. S. 227, 249; Abbott S. «Des Maurers Wandeln / Es gleicht dem Leben»: The Freemasonic Ritual Route im «Wilhelm Meisters Wanderjahre» // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1984. Jg. 58. S. 262—288.

<sup>2</sup> Nadler J. Literaturgeschichte des Deutschen Volkes. Berlin, 1938. Bd. 2. S. 491; Bodi L. Tauwetter in Wien: Zur Prosa der österreichischen Aufklärung, 1781—1795. Frankfurt a. M., 1977. S. 320—321.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитируется (с указанием тома и страницы) следующее издание: Meyern W. F. von. Dya-Na-Sore. Wien, 1841. Насколько известно, над текстом

романа Мейерна до сих пор не проведена и самая элементарная филологическая работа. Это упущение тягостное.

<sup>4</sup> См.: *Griep W.* «Abdul Erzerums neue persische Briefe»: Ein politischer Reiseroman der Spätaufklärung und sein Verfasser // *Österreichische Literatur: Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert* / Hrsg. H. Zeman. Graz, 1979. S. 825.

<sup>5</sup> *Wölfel K.* Prophetische Erinnerung: Der klassische Republikanismus in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts als utopische Gesinnung // *Utopieforschung*. Bd. 3. S. 211—212.

<sup>6</sup> См.: *Voges M.* Aufklärung und Geheimnis: Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundsmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts. Tübingen, 1987.

<sup>7</sup> *Hegel G. W. F.* Phänomenologie des Geistes / Hrsg. J. Hoffmeister. Berlin, 1964. S. 11.

<sup>8</sup> *Ibidem*. S. 10.

## ЙОЗЕФ ГЁРРЕС. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ РОМАНТИЧЕСКОГО МЫСЛИТЕЛЯ

Две особенности свойственны немецкой литературной жизни последних веков. Первая — ее чрезвычайная распыленность на обширной территории. Вторая связана с первой — отсутствие читательской публики, которая при всех спорах и несогласиях ощущала бы свое единство. Конечно, в Германии существовали литературные центры — и постоянные, и такие, которые возникали, а затем постепенно утрачивали свое значение. Такими центрами были в XIX в., например, Мюнхен и Берлин. Весьма показательно, однако, что они не могли собрать вокруг себя все творческие силы нации. А если посмотреть на знаменитый Веймар, город Виланда, Гердера, Шиллера и Гёте, то по стечению обстоятельств он был выдвинут самой немецкой культурой на роль подлинного художественного центра, какую и исполнял в течение нескольких десятилетий, — ни экономическое, ни политическое значение этого городка с населением в три тысячи душ, одной из многочисленных немецких столиц того времени, не отводило ему, взятое само по себе, такой роли, но — только логика общекультурного развития Германии; не было почти ни одного сколько-нибудь значительного явления культуры (литературы, философии, науки), которое проходило бы мимо этого центра. Город стал настоящим центром культуры, и это при жизни Гёте становилось все очевиднее с каждым десятилетием. Благодаря универсальности интересов позднего Гёте создается поразительная картина почти безмерной всеохватности, однако все это протекало в тишине творческой деятельности и лишь реконструируется историей культуры, литературы. С другой стороны, Веймар реально стягивает к себе творческие силы, воздействует на них эстетически, в известной мере их организует — Виланд как издатель «Немецкого Меркурия» в 1773—1789 гг. (журнал выходил до 1810 г.), Шиллер как издатель «Ор» (1795—1797), Гёте как издатель «Процилей» (1798—1810) и организатор художественных выставок (1797—1805), но притом со все убывающим эффектом и со все возрастающим противодействием «публики»! Ф. Ю. Бертух, издававший в Веймаре в 1786—1827 гг., под меняющимися названиями, «Журнал роскоши и мод», широко информировавший «образованную публику» о литературных и художественных новинках, был гораздо удачливее в своем коммерческом начинании, и оно шло навстречу складывавшемуся тогда заново «среднему» культурному сознанию — не летающему высоко и отступающему перед чрезмерностью требований, какие предъявили бы ему высокое искусство и философия. Даже и «классический»

Веймар внес в немецкую культуру лишь момент центростремительности, не нарушивший ее центробежности. Следствием последней были определенное ослабление культурной динамики в больших центрах (способных, по иным показателям, действительно собирать в себе культуру) и соответственная активность удаленных от центра уголков и точек, не «притянутых» к центру. Все это определяет в глубине динамику развития немецкой литературы.

Для любого художественного создания нет ничего важнее оживленного критического процесса, в котором перебирался бы, исчерпывался или даже искажался его непосредственный смысл, между тем как в немецкой литературе весьма многие значительные создания с самого начала были сложены в архив культуры — у них была отнята *непосредственность воздействия*. Если последующие поколения и добираются до них, распознавая их духовную и художественную ценность, то многие, несомненно, остаются абстрактными единицами хранения в архиве науки.

Обычная судьба немецких литературных произведений — при своем появлении на свет не подвергаться строгой проверке. А поскольку непосредственная динамика литературной среды, воспринимающей, читающей и критически оценивающей произведение, оказывает огромное воздействие на то, какой облик приобретет в качестве науки история литературы, то неудивительно, что немецкой истории литературы всегда была присуща известная «архивность». Дело тут вовсе не в геллертерском педантизме и не в отвлеченности при порой недостаточной социальной «ангажированности» ученого, а в том корейном обстоятельстве, что историк литературы и по сей день на каждом шагу имеет дело с произведениями, которые не прошли критической обработки в самой жизни — на своем месте в истории. Опыт показывает, что такая непосредственная обработка жизненно необходима для самого же произведения — без нее произведение как бы абстрактно (как человек, у которого не было детства и который сразу родился бы примерным студентом университета), ему почти всегда будет присуща некая отвлеченная «текстовость», и можно только строить догадки, какое воздействие произведение могло бы произвести, какой социальный заряд оно в себе несет и т. д. Опыт показывает, что историк литературы, который сверх всего может быть прекрасным читателем и замечательным критиком, никак уже не справляется с функцией критика, если вынужден исправлять эту должность вдогонку времени, опоздав на 150—200 лет: он начинает «плавать» в материале, у которого не было своей жизни в истории. Такова судьба яркого создания эпохи немецкого романтизма — «Ночных бдений Бонавентуры» (1804), произведения, в ценности которого не приходится сомневаться. Это произведение, возможно принадлежащее самому Шеллингу, получало и получает в немецком литературоведении XX в. самые противоположные оценки в зависимости от имени предполагаемого автора: в суждениях историков литературы оно оказывается то

блестящим и виртуозным, то беспомощным и неловким. Замечу, что проблемы оценки и проблема ценности не только потому так остро встают в литературоведении, что эта наука не занимается безликим технологическим материалом, но главным образом потому, что сам «материал» в том виде, в каком он поступает в литературоведение (и, так сказать, в руки литературоведа), в каком он единственно доступен этой науке, есть материал заведомо оцениваемый, уже заведомо оцененный и все снова и снова оцениваемый и переоцениваемый, который уже и «в себе самом» оценивается — во взгляде своего создателя. И лишь бывают такие литературоведческие аспекты, когда (как бы временно) можно отвлекаться от этой фактической всеобщности оцениваемости-оцененности литературного явления.

В немецком же литературоведении ценность, как живой момент произведения, весьма часто подменялась престижем и престижностью — ситуацией, когда одним произведениям заранее приписана абсолютность ценности, другим — нет. Это своего рода беда традиционного литературоведения, определенная его слабость, и проистекает она от характера литературной жизни Германии последних веков.

Тут можно констатировать взаимосвязанные моменты:

- 1) недостаточную активность чтения вследствие распыленности литературной жизни и неблагоприятной пропорции между числом литературных произведений и числом читателей;
- 2) «непрооцененность» литературных произведений; им очень часто в качестве парадокса присуща «ложная первозданность», обманчивая свежесть того, к чему просто очень долго не прикасались, что не известно вдоль и поперек. «Непрооценены» и такие произведения, которые удостоены абсолютной оценки, — и отсюда понятен в немецкой культуре XX в. все снова и снова возникающий мотив борьбы с ложной «классичностью», с лицемерием престижности на месте живого постижения произведений искусства;
- 3) слабость критики, вызванная тем обстоятельством, что произведения критической мысли недостаточно читают, недостаточно оценивают, и это в качестве обратного действия не может не понизить (в среднем) уровень критики — такова критика, которую лишают непосредственных общественных стимулов;
- 4) археологическая отвлеченность литературной науки, которая из основополагающей ситуации успела извлечь и всю силу и всю слабость. Замечательный пример такого сильного-слабого — монументальный труд «Дух времени Гёте» Г. А. Корфа (1923—1954) — история литературы, которая сознательно опирается на профильтрованный состав общепризнанно «престижного», но, правда, проникает внутрь такого материала со всей тонкостью



эстетического чувства и художественного вкуса. А при таком самоограничении материалом, многократно просеянным и провеванным (даже скорее в теоретической мысли поколений, чем в широкой литературной жизни!), в немецком литературоведении есть немало исследований в малоизученных областях и уголках, но, насколько можно судить, всегда с внутренним ощущением своей дистанции от культурно-«престижного», т. е. стержневого и главного;

- 5) не преодоленная по сей день зависимость немецкого литературоведения от стабильных, тяготеющих к нормативности представлений о развитии литературы, от «престижного» материала с его выпрямленностью (вместо процесса оценивания с его диалектичностью), что предопределяет всякого рода перекосы в картине литературного развития, — здесь и приверженность кругу примерно одних и тех же явлений с довольно медленно, на протяжении десятилетий, меняющейся ориентацией и с переносом центра тяжести в изучении с одних эпох на другие и возвратом назад (все это расшатывает, правда, любой схематизм, расширяет кругозор, вводит новые имена и произведения в пределы знания и уже исключает появление изысканно-величественных трудов, снимающих сливки с литературного процесса); здесь и нежелание вводить в обиход произведения даже культурно значительные, но давно выпавшие из поля зрения и не имеющие своей «литературы вопроса»; здесь и неспособность приблизить произведения к читателю. И в этом последнем отвлеченность истории литературы как науки смыкается с узостью, немногочисленностью и пассивностью читательской публики — той, которая, непрестанно обращая произведения в источник непосредственного эстетического опыта, служила бы живым ферментом этой науки.

Трудно представить себе все непомерное богатство немецкой литературы, одновременно не задумавшись над тем, сколь многое в ней лежит без движения, как мертвый груз, и не читается никем!

И вот парадокс! Наша статья посвящена такому деятелю немецкого романтического движения, все творчество которого словно призвано было преодолеть зазор между литературой и публикой, между литературой и наукой, между публикой, критикой и культурной историей. И речь ведь не идет о человеке неизвестном, имя которого надо извлекать из тьмы забвения, — нет, Йозеф Гёррес прекрасно известен из истории немецкой культуры, о его «могучем языке» охотно пишут историки литературы, но произведения его никогда не относились к литературе «престижной» или хотя бы привычной и практически не читаются никем! Натурфилософ, критик и публицист, он в своей стихийной мощи и

образно-эмоциональной необузданности был столь ярким и живым отрицанием всей упорядоченности и расколотости немецкой общественно-литературной жизни, что, не в силах преодолеть на деле ее рутинный ход, сам же и пал жертвой ее негласно установившегося порядка. Общественная активность и непримиримая оппозиционность Гёрреса — одна из причин замалчивания его в немецкой литературе. О нем написано немало — в основном это статьи с более или менее частными темами (настоящая монография о Гёрресе не написана до сих пор), тем не менее Гёрреса не читает даже и большинство литературоведов-германистов, и приходится с удивлением признавать это за факт, наблюдая, как часто ошибаются в определении жанра и содержания сочинения Гёрреса, известного по названию решительно всем, — «Немецкие народные книги» (1807).

Гёррес — что может быть дальше от неизвестности! В 1824 г. Каспар Давид Фридрих выставил в Дрездене, в Академии художеств, свою картину «Могила Гуттена»<sup>1</sup>.

Она изображает среди руин церкви саркофаг с задумчиво склонившейся над ним фигурой человека в старонемецком платье — не сам ли художник? В 1823 г. исполнилось триста лет со дня смерти Ульриха фон Гуттена и десять лет с начала освободительных войн — эти прошедшие десять лет резко переменили немецкую действительность, наступил долгий и тяжкий период реакции, отнявший надежды, — картина Фридриха — скорбный памятник идее свободы. На торце саркофага художник написал имена и даты — «Ян 1813», «Аридт 1813», «Штейн 1813», «Гёррес 1821», «Д... 1821», «Ф. Шарнхорст» — это имена тех, кто противостоял реакции. Сама картина Фридриха — столь же мужественное выражение оппозиционных взглядов, за которые художник, не желавший уступить общей тяге к гармонической умиротворенности, расплачивался безвестностью и здоровьем. В глазах протестанта Фридриха католик Гёррес, бросивший вызов прусскому правительству, — подлинный борец за свободу. Таким он и был на деле — защитник свободы совести, защитник народа и личности от государственно-административного нивелирования, от бесцеремонно-бюрократического вмешательства в жизнь людей, в их души. Несколько относящихся к тем годам фактов: в 1819 г. Гёррес пишет сочинение «Германия и революция» и, чтобы избежать ареста, бежит из родного Кобленца в Страсбург, а отсюда в 1820 г. в Швейцарию. В том же году выходит в свет готовившийся долгие годы Гёрресовский пересказ «Шах-наме» Фирдоуси<sup>2</sup>. В 1821 г. Гёррес возвращается в Страсбург, и выходит его новое сочинение — «Европа и революция». Эта дата поставлена на скорбном монументе; по логике обстоятельств, однако, наиболее плодотворный период деятельности Гёрреса в это время завершался — он продолжался около 20 лет, оставшиеся же почти 30 лет (Гёррес умер в 1848 г.) были заняты публицистической журнальной деятельностью, не принесшей больших плодов, и созданием

капитальной работы «Христианская мистика», которая мало читалась и никем не была по заслугам оценена, поскольку для такой оценки в ту эпоху еще не сложилось необходимых предпосылок. Эти последние десятилетия — пора долгого трагического заката яркой личности.

Этот поздний период и «закрывает» от последующих поколений Гёрреса как цельное явление, как замечательного, даже блестящего писателя, творца образов и мифов, а к разобщенности немецкой литературной жизни добавилась еще и та конфессиональная стена, которая резко разделяла всю традиционную немецкую культуру. Коль скоро Гёррес был отнесен к писателям-католикам, он оказался «по ту сторону» для большей части немецких читателей и литературоведов-исследователей, а отсюда — и накапливавшаяся на протяжении XIX в. отчужденность к нему, как «чужому» автору. Этот поразительно обидный раскол, в который бюрократическая религиозность второй половины XIX в. внесла немалый вклад, к счастью, вовсе не связывает нас, и в этом случае справедливо сказать — со стороны виднее, т. е. все подлинное значение Гёрреса-писателя и критика вырисовывается тогда, когда мы забудем об этих местных, хотя далеко не случайных и во многом фундаментальных для развития культуры разногласиях. Ведь сама же эпоха романтизма, прибавим к сказанному, дает замечательные примеры преодоления любой искусственности разграничений в поисках высокой идейной общности, и это в ту пору, когда религиозное противостояние в политической сумятице времени, казалось бы, достигло крайности. Франц Баадер, «католический» философ, выступил как толкователь великого Якоба Беме, этого, по выражению Ф. Энгельса, «предвестника будущих философов», т. е. классиков немецкого идеализма, которые и мыслимы лишь в протестантской культурной традиции. Филипп Отто Рунге и Клеменс Брентано, художник и поэт, северогерманский протестант и католик, вдруг почти одновременно пишут друг другу письма — письмо Брентано уже не застало в живых безвременно скончавшегося художника. Оба письма проникнуты самым отчетливым ощущением родственности иероглифически-аллегорического языка искусства, на который направлены все их усилия. И наконец, Каспар Давид Фридрих и Йозеф Гёррес, художник и публицист, — они в сущности, очень далеки друг от друга, — однако идея свободы позволила Фридриху преодолеть разделявшую их дистанцию.

И еще один более поздний пример подобного же, пусть не столь головокружительного перелета через все различия традиции, поколения, темперамента — это образ Гёрреса, каким представился он Фридриху Геббелю, драматургу с севера Германии, образ, отмеченный терпкой свертотчетливостью несогласия и понимания. Геббель пишет в дневнике за 1846 г.: «Тот, кто заглянул бы ему в лицо, тот наверняка побужден был бы следовать за ним и в самый густой мрак... Его лицо — поле битвы, где пали мысли; всякая идея, какая со времен Революции сотря-

сала своим трезубцем океан немецкого духа, оставила на этом лице свою борозду, и эти борозды остались на лице и после того, как якобинец спрятался в обличье святого. Корчму превратили в часовню, а вывеску снять забыли; кто не знает, что внутри молятся и поют псалмы, тот по нечаянности может зайти и потребовать себе вина и кости». Далее Геббель сравнивает Гёрреса с натурфилософом Хенриком Стеффенсом (протестантом, норвежцем) и видит общее у них «в продуктивном таланте комбинирования»: «Подобные индивиды стоят перед миром и историей как перед шахматной доской и играют, не в силах творить»<sup>3</sup>.

Геббель по существу во многом прав, а резкость его слов оправдана самой личностью Гёрреса и воспроизводит подмеченные всеми главные ее черты — порывистость, взрывчатость, ничем не скрашенную угловатость и как бы бесцеремонную правдивость, выражавшую само отношение к миру — прямолинейное, несмягченное, словно без всякой дистанции и соответственно без защитного слоя. И наш соотечественник отчасти пишет о том же: «Гёррес... читая или, лучше сказать, скандируя свои лекции, похож на пифию, качающуюся на своем треножнике и оживленную не духом, а каким-то чадом истины. Отличительная черта его — воображение сильное и неправильное. Большие мысли часто мелькают, но, как герои Оссиановы, в тумане, и невесть куда бредут и откуда. Он преподает всемирную историю, готовит сочинение о родоначальии европейских народов и, кажется, убежден, что понимает даже историю русскую, в чем я сомневаюсь»<sup>4</sup>. Это — поздний Гёррес, историософские лекции которого подверг самому строгому, хотя и благожелательному разбору Гегель<sup>5</sup>, — умозрительность метода была налицо, а в глазах Гёрреса его метод гарантировал неведомо как полученную истину. Такой «комбинаторный метод» был всегда свойствен Гёрресу, как представителю натурфилософской школы, распространившему ее приемы решительно на все области бытия, а у позднего Гёрреса это комбинирование предстает как бы в оголенном виде. Мысль — пророчествование, головокружение от «чада истины» (Титов): «...проверить, как долго может качаться из стороны в сторону человек, идя с закрытыми глазами, пока не натолкнется головой на балку»<sup>6</sup>.

В отличие, однако, от тех, кто знал Гёрреса лишь в поздние его годы, Фридрих Геббель наметил и эволюцию его взглядов: «корчма» (или «кабак») и «часовня», «святой» — это плебейски-грубое утрирование Гёрресовского развития, вполне оправданное и уместное, которое для Геббеля все отразилось в физиогномическом облике позднего Гёрреса. Конечно, в этом развитии куда больше последовательности и преемственности, чем представлялось Геббелю, но в одном он точен — в молодости Гёррес и был самым настоящим «якобинцем». Теперь и нам следует обратиться к гёрресовским началам, потому что самый плодотворный период эстетической и литературно-критической деятельности Гёрреса пришелся как раз на те два десятилетия, когда его юношеский социаль-

но-радикальный пыл соединялся с разнообразным материалом научного знания и, соединяясь, переходил в зрелые формы мировоззрения — тут устанавливалось относительное равновесие эмпирии и умозрительности в гёррессовской комбинаторике, а также образа и схемы, мифа и позитивного знания в его мышлении.

Итак, молодой Гёррес был якобинцем, но еще необходимо уточнить — немецким якобинцем. Теперь о немецких якобинцах накопилась весьма обширная литература<sup>7</sup>, и иногда слишком щедрое пользование этим словом вызывает сомнения<sup>8</sup>. Между тем тип немецкого якобинца, конечно, вполне реален — это, как правило, такой человек, который безусловно разделяет идеи Французской революции, одобряет революционный террор, но обычно лишен всякой возможности принять участие в революционной практике. Разрыв между идеей и делом способствует тому, чтобы революционные импульсы накапливались в душе, — не проверенные в деле, они приобретают какую-то абсолютность (есть исключения, которые только подтверждают правило). Сугубая теоретичность немецкого якобинства, которому лишь редко предоставляется случай перейти в действие, объясняет существование его и в то время, когда французские якобинцы были уже разгромлены, — якобинская идеология продолжает тут существовать в особых формах, и именно Йозеф Гёррес представляет нам якобинца той поры, когда революция была «завершена» во Франции официальным декретом 15 декабря 1799 г. и цели ее были объявлены достигнутыми. Уроженец Кобленца на Рейне, Гёррес выступает рьяным сторонником идей революции, издает (в 1798—1799 гг.) два революционных журнала и является сторонником присоединения рейнских областей Германии к Франции: годы научили Гёрреса тому, что революционная фраза и административный порядок, введенный французскими властями, резко расходятся между собой. Однако еще свои «Афоризмы об искусстве» (1802) Гёррес датирует по французскому счету — «год X» — и, очевидно, это для него не формальность.

В эти самые годы завершения революции и утверждения власти Наполеона Гёррес переживает на опыте гибель идеала — общественно-социальных представлений, которые, казалось бы, вот-вот были готовы воплотиться в действительность! И очень важно, что он переживает гибель идеала на опыте — в превращенной во французский департамент, а по сути оккупированной немецкой области! В Гёрресе, как мало в ком, всегда был жив практик, человек дела, политик самого радикального толка — все это отразилось в его отношении к науке, к истории (где — даже во всем том, что уже ушло в прошлое! — можно, как оказалось, наводить свой порядок), отсюда в конце концов и историсофские лекции 1830 г. Видя непосредственную гибель идеала, Гёррес от идеала не отказывается, но обобщает его. Ни враги Гёрреса, ни друзья его, ни впоследствии его единомышленники из католического лагеря не забывали и не прощали Гёрресу его якобинства — и они в сущности не ошибались

в том, что якобинская жила оставалась в усложнившемся организме гёрресовской мысли. И тут дело не только в том, что Гёррес всегда был противником сложившегося порядка вещей (какими бы способами ни предлагал его изменять), и не только в тех жестях непримиримого «стояния на своем», словно перед неправым судилищем, что так ощутимо в сочинениях Гёрреса, — дело в изначально радикальной позиции, которая впоследствии либо переносится, обобщаясь, в отвлеченные сферы знания, либо заслоняется иными проблемами, либо, на худой конец, исчезает из поля зрения за мелкими вопросами и спорами или даже существенно искажается, но не позволяет усомниться в исконном демократизме Гёрреса, в том народном духе, который жил в выходце из народа, пусть бы даже выражался он столь внешне, как в резких, грубоватых манерах поведения. И сам гёрресовский романтический субъективизм, и поздняя его склонность к мистике — все это формы, в которых Гёррес скрывает свой первоначальный идеал («зашифровывает» его, если воспользоваться характерным выражением того времени), — впрочем, иной раз успешно скрывает и от самого себя! Романтическая образность (и мифотворчество) становится тогда своеобразным способом перестройки революционных идеалов молодости.

На рубеже XVIII—XIX вв. этот совершавшийся в Гёрресе процесс обобщения своего общественного идеала протекал особенно стремительно. В «Вероисповедании» (1798) читаем: «Верую, что наш век созрел для того, чтобы сменить деспотическую форму правления на более сообразную... Верую, что век введения демократической формы еще не настал и настанет не скоро. Верую, что период безвластия во всем его объеме, т. е. эпоха, когда люди не будут иметь никакой формы правления, потому что не будут нуждаться в ней, не наступит в конечное время... Верую, что представительная система сообразна с культурой нашего времени и что долг гражданина мира всеми силами препятствовать тому, чтобы государство, принявшее такую систему, либо впадало в деспотизм, либо преждевременно возвышалось до демократической формы... Верую, что с известными изменениями конституция франков является наиболее сообразной нашему веку»<sup>9</sup>.

В пору «Афоризмов об искусстве» на смену исповеданию чисто политической веры приходит нечто куда более сложное<sup>10</sup>. Гёррес убедился в «хрупкости» чистой политики, в недостижимости собственно политического идеала — убедился на опыте, который показал ему, что даже и очень близкий и как бы достижимый идеал разрушается людьми — например, их «страстями». А коль скоро так, то ни идеал, ни, с другой стороны, сами эти «страсти» не являются чем-то сторонним человеческой истории. И все разрушительное тоже входит в эту же человеческую историю, и следовательно, если задумываться об идеале, то необходимо было бы рассчитать действие всех факторов истории — и идеальных и материальных, и объективных и субъективных и т. д. А если это так,

то должна существовать и онтология идеала (как назвали бы ее мы), а тогда идеал укоренен в самом бытии, занимает в нем положенное ему место, но должна существовать и логика достижения человечеством этого идеала, и эта логика составляет содержание человеческой истории. Итак, чтобы добиться осуществления политического идеала, мало заниматься просто политикой или, скажем, только революционной, непосредственной деятельностью, но надо выработать и философию идеала и философию истории, которая оправдает и объяснит нам идеал, и нужна наука, которая раскроет перед нами весь физический и духовный мир, где собрались мы достичь идеала, и среди наук прежде всего нужна математика, которая даст нам вполне достоверное знание, даст его в руки людей, «оградит», как сказал Гёррес, «наше познание от пинков препирающихся», а тогда путь к идеалу станет путем всего человечества по заранее (научно и философски) проторенной дороге. В понятиях нашего времени Гёррес связал проблему социальной революции (достижение «идеала») с проблемой научного освоения мира. И конечно же разделяя весьма нередкую в истории иллюзию, он верил в то, что наука его времени, взятая в совокупности всех научных дисциплин, даст знание, вполне достаточное для того, чтобы точно рассчитать путь человечества к идеалу. Науки, достижения которых приведены в единство, образуют своего рода органон — органическое целое, а это органическое целое будет также и учением об органическом целом мира, бытия и его истории. Вполне естественно, что по мере своего углубления в науку Гёррес отходит от политического идеала в его непосредственности и приближается к идеалу полному, целостному и опосредованному. Идеал этот есть цель самой истории, есть сама цель истории.

В двух своих книгах — в «Афоризмах об искусстве» и в чуть более поздних «Афоризмах об органономии» (1805) — Гёррес перерабатывает колоссальный материал современной науки. Это и физика, и химия, и физиология, и психология, а в то же время история, искусствознание, эстетика. Само название «Афоризмы об искусстве» в значительной мере условно: Гёррес не только рассуждает об искусстве, но и, говоря об искусстве, он опирается на общие принципы целостного органического знания. По замыслу Гёрреса, его афоризмы об искусстве предшествуют афоризмам «об органономии, физике, психологии и антропологии» (так а развернутом заглавии книги 1802 г.); на самом же деле все конкретное предполагает и вместе с тем иллюстрирует и подтверждает общие принципы. Обе книги скорее могли бы называться «наукой об идеале» или «философией идеала», но, поскольку предварительная разработка проблемы (за которой вот-вот должно последовать и окончательное решение всех вопросов!) затянулась, Гёррес так и не исполнил этого замысла. Органическая наука, какая представлялась Гёрресу, наука универсальная, была в духе времени натурфилософией. Но в самой немецкой натур-

философии Гёррес занял особое место, и это прямо связано с социально-политической подоплекой его научных занятий.

Действительно, идеал Гёрреса социальный, и как таковой он универсален. Одно из его претворений — идея вечного мира: «Великая идея вечного мира между государствами — не оказывалась ли она всякий раз, когда пытались воплотить ее в действительность, прекрасным миражом? И, однако, нельзя отречься от этого образа, нельзя оторвать от него душу; но не менее возвышенна идея вечного мира в красоте и познании, и не может ли быть так, что в этих двух сферах, где голос страстей звучит тише, идея вечного мира способна к более скорому и полному воплощению?»<sup>11</sup> Такой идеал требует полнейшей конкретности, а между тем именно в силу своей интенсивности, как что-то жизненно-чаемое, этот гёрресовский идеал и выносится за пределы земного бытия: Вечный мир — его ждут народы, и его ждет даже сама наука, но одновременно же вечный мир уходит в математическую бесконечность... Он близок — и бесконечно далек! Как натурфилософ, Гёррес учит — и сам учится — тому, что бытие, мир, жизнь — это противоречие, борьба; устранить противоречия — значит положить конец жизни: «Стяжение и растяжение — биение пульса природы, природа сильна и крепка, пока пульс бьется; когда же наркотический покой убьет пружинящие внутри нее силы, она умирает, и в вакууме оледеневают дыхание и пульс»; «...угасая, мир погибнет, ничтожась, тогда, когда вновь установится изначальное ужасное единство, неся с собой бечный мир — вечную смерть»<sup>12</sup>.

Достигнув такой двойственности, Гёррес растворил свои прежние революционные стимулы в натурфилософской проблематике: получилось, что мир и природа — это вечное и непрестанное достижение цели, достигаемой и недостигаемой сразу; социальная революция у него укоренилась в законах самого бытия — и растаяла в них же. Наступил новый — натурфилософский и романтический — этап деятельности Гёрреса, и он оказался творчески наиболее продуктивным. Но в самом натурфилософском и романтическом образе мира продолжал жить у Гёрреса революционный момент — неразрешенная проблема революции, находившая отражение и в тех колоссальных, схваченных с какой-то небывалой высоты, объятых динамикой неумолимого движения разворотах-видениях всемирной истории, по которым прокатывается волнами неудержимая мифотворческая фантазия мыслителя, — такие взволнованные обзоры всемирной истории Гёррес давал и в «Немецких народных книгах» (1807), и в «Истории мифов азиатского мира» (1810), и в позднейших курсах лекций. Эти картины истории преследовали его, и не было в то время другого такого мыслителя, который чувствовал бы в себе столь глубокую потребность жить рядом с самыми началами и концами человеческой истории и который так бы умел сводить историю в единый, всесокрушающий поток необходимости и судьбы. Периоды ис-



тории предстают как пласты буйного органического роста, где громадными массами отложилось творчество народов.

Ф. Энгельс писал: «Застывший характер старого воззрения на природу создал почву для обобщающего и подытоживающего рассмотрения всего естествознания как единого целого: французские энциклопедисты, еще чисто механически — одно возле другого; — затем в одно и то же время Сен-Симон и немецкая натурфилософия, завершенная Гегелем»<sup>13</sup>. Гёрресовский натурфилософский синтез был по замыслу еще шире — органическое бытие мира, природы в его истории и со всей историей человечества как его часть; органическое бытие мира — культурная и социальная история — их взаимосвязь. Немецкий романтизм и выразил сознание того, что все традиционное знание тронулось с места, что не осталось ничего устойчивого, что, напротив, обнажились самые пределы природного и социального бытия и что человек — исследователь и творец — одновременно и сам мал в этом громадном и едином мире, где все вещи, явления, понятия, знания снялись со своих мест, но и силен и действен в нем, потому что только от него и зависит наведение порядка в этом новом хаосе мира. Человеческий, заново человечески упорядоченный мир должен еще только родиться из этого хаоса, должен еще только быть сотворен человеком. Даже те романтики, которые были настроены реставраторски и были бы не прочь вернуться к старорежимному порядку покоящихся в себе отношений, вынуждены восстанавливать утраченный «покой» бытия, действуя романтически-интеллектуалистично и романтически-образно, создавая яркие и небывалые картины то золотого века, то средневековья (такого, какого не существовало никогда) — картины органического мира, в котором все вещи существуют на своих положенных местах и все сливается в одну гармонию. Прямая противоположность тогдашней реальности и, главное, ее культурно-историческому переживанию-истолкованию! Подобные картины — это и утопическая наука своего рода, и поэтическое творчество, и мифология — и все это вместе. Утопическая наука как такая натурфилософская крайность, которая вполне уже сознает свою поэтическую экспериментальность и переходит в миф. А мифология — благодаря тому, что поэтическое творчество высвобождается из-под ограничений рационально организованной культуры и уже не подчиняется рациональным принципам, не служит им дополнением, не выступает как их изнанка, — становится рядом с наукой и вместе с нею, соединяясь и сливаясь с ней, участвует в упорядочении, в комбинировании всех элементов мира, заново приводимого в порядок.

В рамках натурфилософии у Гёрреса была, несомненно, сильная позиция. В качестве общих принципов бытия он выделяет то, что извлечено им из опыта политической жизни своего времени, — это *динамически-имманентный принцип исторического развития*. Гёрресовские «стяжение и растяжение», «беспрестанное противоборство», «битва»,

«раскол» — все свидетельства такого дуалистического переживания истории, какое и дало в философии противопоставление материализма и идеализма. По Гёрресу, «великий раскол проходит через все начинания людей; повсюду один и тот же антагонизм между идеалистами, исходящими из центра и следующими по всем направлениям ко всем предметам знания, и реалистами, которые стремятся к центру от всех бесчисленных точек опыта»<sup>14</sup>. «Не везде ли происходит все та же борьба абсолютного и относительного, трансцендентализма и эмпиризма, якобинства и роялизма?»<sup>15</sup>

Несмотря на то, что благодаря этому Гёррес поднимается над натурфилософией умозрительно, его принципы («борьба», «раскол») продолжают выражать, скорее, некую геометрию бытия в его развитии, чем свойства самого бытия и его движения: не бытие развивается через противоположности, а противоположности действуют в бытии как в своем материале. Все это такие силы, которым естественно предстать в персонифицированном виде, — это и происходит у Гёрреса. Вот какой любопытный переходный момент научного сознания схвачен у Гёрреса: его общие принципы почти готовы стать динамическими принципами бытия, самого его движения, — готовы стать, но не становятся, и перед нами вдруг возникают Общие Принципы. Оказывается, что научно-философская геометрия бытия и персонификация, абстракция и образ, схема и миф превосходно сочетаются между собой в этом натурфилософском и романтическом сознании, которое стоит на самой грани времен: между традиционной культурой с ее устойчивыми мифологемами, эмблематическими образами, дуализмом материального и духовного, с одной стороны, научным имманентизмом и художественным реализмом — с другой. Последний изживает неподвижность образов, их замкнутость и постоянство, как наука отвергает априоризм и стремится к «материалистическому воззрению на природу, такую, «какова она есть»»<sup>16</sup>.

Натурфилософ романтик, задержавшийся на грани исторического поворота, имеет дело с миром, меняющим свои основания, перестраивающимся; мир для него хаотичен и содержит элементы противоположных начал, даже сами умозрительность и эмпиризм возводятся у него в ранг действующих в бытии сил, превращаясь — на старый лад — в своего рода «неподвижности».

В одной из небольших статей 1804 г. — Гёррес варьирует тут романтический фрагмент Фр. Шлегеля — у него на нескольких страницах выступают Философия, Поэзия, Древность, Остроумие, Фантазия, Политика, Идеи, Понятия. Нет, это не те риторические персонификации, какие могли бы выступать и произносить речи в лукриановом диалоге или в средневековой драме и т. д., — это все те же силы исторического бытия, но только сделавшие шаг навстречу публике, чтобы обрести плоть образов и из аллегорий начать превращаться в мифологические образы, отсюда — множество аллюзий и на библейскую историю, и на античную

мифологию. Тут начинается, только начинается, складываться у Гёрреса мифология истории — а ведь речь идет не о чем ином, как о культурных процессах послереволюционных лет, о борьбе трансцендентализма и эмпиризма в философии и т. д. Все это отнюдь не в каком-либо выспреннем стиле — это совершается стилистически-многослойно, с иронией, издевкой и иногда с нарочитыми вульгаризмами, но Гёррес, совершенно очевидно, испытывает глубочайшую жизненную потребность в том, чтобы эту самую новую эпоху культуры ввести в традицию (где действуют все те же силы бытия — из его «геометрии»), и не может это делать иначе, как в форме экспериментально-мифологической. Несколькими годами позже подобный же опыт осуществляется им как бы систематически, со всей возможной для него последовательностью, со столь же импульсивно-безотчетным нагромождением образов — это «Мифология азиатского мира», работа вовсе не отвлеченная, но связывающая весь материал Азии через скандинавский Север с культурой Европы. Над Гёрресом, его мыслью и воображением, тяготеет некая насильственность образа — все должно облекаться в образную форму и представлять окончательно как миф. А между тем его фантазия «разыгрывается», лишь будучи поставлена на твердую почву научного, в сущности, знания. Соединяются именно только «геометрия бытия», застывшая перед самой гранью научного реализма, и миф. И это уникальное соединение свидетельствует, безусловно, не только об индивидуальном складе личности, но прежде всего об остро и неповторимо запечатленном этой личностью моменте культурной истории. Я бы даже сказал: тут ярко и, конечно, неповторимо-индивидуально запечатлен, зафиксирован беглый, мимолетный, переходный миг истории, на котором не останавливались другие мыслители и художники той эпохи, сразу же сворачивая либо в сторону чисто поэтической образности (подальше от метафизики, философии и науки), либо в сторону науки (столь «чуждой» образности), тяготея при этом либо к старому и традиционному, либо к новому, даже в самой поэтической образности, либо склоняясь к тому бесконечному переливу эмоциональных состояний, что открылся для искусства XIX в., либо предпочитая более устойчивые, размеренные и солидные традиционные образы.

В Гёрресе натурфилософ неотделим от поэта, и уж тем более поэт неотделим от натурфилософа, берущего бытие в его полноте, в его истории, все время держащего в уме самые края бытия.

В «Афоризмах об искусстве» Гёррес, пожалуй, впервые позволяет себе вдохновенные отлеты от краткости научно-философских формул, впервые осмеливается положиться на самостоятельность образной фантазии. Порой романтически-натурфилософской обработке подвергается просветительское знание о мире:

«В хаосе анархии, неукротимые, бушуют и безумно сталкиваются варварские страсти, инстинкт разрушения и инстинкт сохранения, вы-

рванные из своего равновесия, творят чудовищное и сокрушают гармоническое. Дикими катараками низвергается несдержанная сила и, шумя, крутясь и падая, пожирает сама себя, и все вещество, по которому несется неудержимый поток, обращает она в безвидную пену, радужно переливающуюся под лучами Солнца.

Бессчетные творения выходят из этой схватки, и всякое сложено из развалин погибшего; так вулкан громоздит каменные глыбы застывшей лавы, а следующим извержением громит их, так разрушает страсть построенное страстью.

Веками и тысячелетиями длится буйство возмущенных влечений, но наконец то тут, то там счастливым поворотом случая вдруг укрощаются бешеные силы, и дух начинает вступать в свои права.

Среди племен восстают властители...»<sup>17</sup>

В этом конспекте «естественной истории» новое — не столько в интенсивности тона, сияющего прямо передать словом энергию тысячелетних процессов! Не столько и в том, что «инстинкт разрушения» и «инстинкт сохранения» передают гёрресовский дуализм борьбы и мира. И сами образы нарушая «экономия» изложения, все еще не несут в себе романтической новизны. Самое новое — в том, что «скрадено»: это та заведомая взаимосвязанность материи и духа, природного и человеческого в единстве бытия, которая и позволяет перейти от первозданного хаоса к жизни государств, не заметив в этом процессе никаких граней: единый материально-духовный взлет. А затем Гёррес самыми яркими чертами рисует два противоположных типа «законодателя». Один исходит из «идеи», другой — из косности бытия, один спешит реализовать идеал, попирая права людей и неволя их во имя свободы<sup>18</sup>, другой держится установившегося порядка вещей и противится всякому прогрессу<sup>19</sup>.

Как и все противоположности «Афоризмов...», эти два законодателя получают свое разрешение в третьем — в «идеальном ваятеле государства». Опора такого «треугольника» власти, какой описывает Гёррес, — естественная наука, политика, поэтический образ. И поэтический образ, пока почти незаметно, начинает пускать свои корни в мир природы; если Предание — это «массив гранитных гор», то это, конечно, не просто сравнение: крепость преемственной традиции по существу подобна древнему геологическому пласту или едина с ним своей сущностью.

В упомянутой выше безымянной статье 1804 г. Гёррес весьма вольно контаминирует свои темы с мотивами сказок и мифов, — разумеется, не механически, а силой своего воображения строя образ, такой, который обычно пробуждает лишь обрывки наглядных представлений: суть гёрресовских образов, как правило, в скольжении, в их безостановочности, соответствующей тому потоку, в котором находится все бытие. Чуть более устойчив следующий образ: «Философия, деятельная, величествен-

ная, царственная дева, пока жила она между греками, головой возносясь над звездами небесными и лишь сандалиями касаясь праха земного, стала потом, когда оставил ее дух божий, старухой, одержимой недугами, сморщилась, усохла, несла ребячью чушь, ходила согнувшись, опершись на клюку, опустив голову долу, и без конца водила клюкою по песку, словно отыскивая в дерьме нечто такое, чем владела с юных лет и о чем еще осталось у нее смутное воспоминание»<sup>20</sup>. Если подумать, о чем тут идет речь, — не более не менее как обо всей истории философии от Греции до нового времени, — то можно лишь подивиться обильному разрастанию всевозможных конкретных черточек и черт образа, не сводимого ни к аллегории, ни к эмблеме, и резко диспропорционального с сугубо традиционным и нисколько не пересмотренным представлением о средневековой философии. Внимание писателя явно переключалось на иное, и если прочитать всю его статью, то можно убедиться в том, что ее «сюжет», сказочный и мифологический, лишь с трудом и условно проецируется назад — на историю философии рубежа XVIII—XIX вв., о чем намеревался говорить Гёррес. Едва ли ошибусь, если скажу, что в навязчивости гёрресовского образа есть общее с гоголевским способом создания образа: образ, начинаясь по конкретному поводу, влечет за собой цепочку конкретных деталей<sup>21</sup>, — только что Гоголь довершает начатое и строит большую композицию образов, тогда как Гёррес нарочито «непластичен» и его образы поражают своей космической обширностью и той необъятностью хаоса, из которой писатель словно извлекает лишь отдельные мелькающие черточки.

Жан-Поль, относившийся к Гёрресу весьма благожелательно, но критично, по-своему определил характер его дарования: «...от изобилия разных сил и способностей у этого духа почти повсюду, со всех сторон, выросли крылья, что затрудняет управление ими»<sup>22</sup>. О «тяжеловесном богатстве фантазии» Гёрреса, «золото которой все еще бродит в неистовых жилах», писал Жан-Поль Мархейнке 10 мая 1808 г.<sup>23</sup> Наиболее же пространно он высказался в письме самому Гёрресу от 25 мая 1805 г.: «Пустые просторы нынешней эстетики губят и поэтов, и философов вместе с ними... Ваш богатый ум люди не будут понимать правильно, пока он не будет чрезмерно самоволен в выборе тел, в какие вочеловечивается. Сюда я прежде всего отношу однообразие ямбических, а также троихических кадансов — затем взятие штурмом образов, при котором целые картины обрабатываются в краски для картин еще больших. Для чего запираете вы в ледяной пещере трансцендентности свои крылья, столь романтически-переливчатые? Почему не даете поэтическому сердцу воли, не выпускаете его на простор? Я хочу сказать — почему не предоставляете вы каждой величине ее особого места, вместо того чтобы воздвигать здание философской теории на горе Муз, строя его из этой горной породы?»<sup>24</sup> В своей «Приготовительной школе эстетики», § 51, Жан-Поль разбирает на примере из Лессинга непоследовательность об-

раза, отсутствие в нем единого основания, единого пластического предмета, какой делал бы и самый фантастический образ представимым, зримым, пластическим<sup>25</sup>, — но все это можно было бы доказательнее представить на примерах из Гёрреса. Надо только учесть, что «последовательность» образа и не входила в намерения Гёрреса и его лишённые пластического постоянства и «изваянности» образы служат воплощением самой идеи роста-метаморфозы: сам образ — образец органического роста (как из семени вырастает стебель, потом листья, цветы, плоды — все непохоже одно на другое), либо, что так нередко у Гёрреса, сжимается до молниеносности громадных исторических эпох, за которыми стоит созерцание первобытного хаоса и пустоты.

Незамедлительно отвечая Жан-Полю в сочинении «Экспозиция физиологии», Гёррес и сам имел случай разобраться в характере своей образности. «Я думал обо всем этом и считаю — то, что связало небо, не должен разделять человек, если природа дерева такова, что на нем одновременно растут и цветы и плоды, зачем же тревожить его, чтобы оно сбросило либо то, либо это и все делало в свой черед, по отдельности?.. Когда поэтические обороты просто прикрывают бедность идей и поэтическая мишура призвана подкрепить пустопожирное разглагольствование, а нищета внутреннего прячется за высокопарной декламацией, хорошо — здесь и искусство, и наука одинаково подвергаются порче, и потому, если ты так уж вспыльчив, здесь уместно ударить огнем и мечом, но если поток устремляется из самых недр человеческой природы, как ручей бежит из недр горы, так что отнюдь не жалкие насосы гонят воду наверх, если светлые игры фантазии не наносят ущерба серьезности духовных сил и исследование не утрачивает глубины от того, что душа принимает в нем участие, то науке не следует предъявлять дальнейших претензий и поэзия так же помирится с философией, как мирятся шутка и пафос в драме Шекспира или каприз и сентиментальность в романтической драме...» И далее Гёррес признавался: «Мои образы — я их не ищу нарочно, и не приговяю, к себе силой, и не украшаюсь ими наподобие румян; они приходят ко мне по доброй воле, не знаю, почему бы мне следовало гнать их прочь»<sup>26</sup>.

Гёррес был только прав, не отступаясь от написанного ему на роду. Благодаря этому он сохранил для нас, как документ эпохи, необыкновенный феномен романтической мысли, которая, загораясь от натурфилософской всеобъемлющей темы, строит свой образ и миф, но строит их лишь как «облачение» научной темы своего времени. Тут Гёррес, конечно, во всем противоположен писателю-реалисту XIX в., который исходит из конкретной и непосредственной действительности и умеет передать в слове ее плоть, сплошной континуум реального, обжитого пространства. Образная мысль писателя, создающего такую действительность, наделяется, как можно было бы сказать, вольностью, свободой многообразия. Напротив того, гёрресовские образы располагаются как бы в

пустоте хаоса, в котором — стремительно, на наших глазах — творится мир, и разворачиваются однолинейно, по канве своего сюжета и в согласии с риторическим принципом традиционной словесности. В хаотически перестраивающемся мире романтической натурфилософии образы-мифы Гёрреса сами по себе уподобляются сорвавшимся со своих мест аллегориям, достигающим самых краев развернувшегося во всей своей широте мироздания.

Можно, видимо, говорить о трех слоях образной мысли Гёрреса:

1. Натурфилософская (и историческая) тема.
2. Канва мифологического (сказочного) сюжета.
3. Риторическое «разукрашивание» изложения.

Важно только помнить, что эти «слои» совершенно неразрывны: так, Гёррес никогда не «шифрует» содержание в отдельных романтических аллегорически-иероглифических образах, как Новалис, но его тема в ее общих контурах, тема научная (в натурфилософском духе того времени), всегда прозрачна. Гёррес не бывает здесь поэтически волен и произволен, ход его мысли задается темой, и скорее можно сказать, что он любую тему способен свести к своему основному мифу о творении мира. Трудно было бы подсчитать, сколько раз он в различных вариациях рассказывает этот свой романтический миф. Обычно (и не уместно ли?) он рассказывает его в вводных частях своих работ — «Вера и знание» (1805), в трех больших рецензиях — графического цикла «Времена дня» Ф. О. Рунге (1808), «Волшебного рога мальчика» Арнима и Брентано (1809), сочинений Жан-Поля (1811). И что самое знаменательное, поздний Гёррес, утративший прежний порыв, в одной из своих последних статей (1848) вспоминая о своем издании журнала «Рейнский Меркурий» (1814—1816), вновь сбивается на новый вдохновенный вариант своего космического мифа, где, в частности, говорит о природе, как о «том сфинксе, что скрывается за звездами» и «в безмолвной тишине бесконечности» «испускает волны красноречия» — это «красноречие молчания»<sup>27</sup>.

Сведение гёрресовской мифологии к одному основному мифу — оно как бы и предусмотрено самим писателем, и осознано им: «...если дух поистине творчески и вдохновенно слагает форму, то в его сознании вы можете читать всемирную историю»; «если он слагает для вас Времена, — пишет дальше Гёррес о цикле Рунге, — то в его образе, словно в волшебном зеркальце, стоит только заглянуть поближе или поглубже, вы можете увидеть и то, как все существующее восходит на утренней заре, и то, как по прошествии дня все погружается во тьму, вы можете видеть переменчивый хоровод времен года, а можете видеть и то, как совершает свой круг, проходя ступеньками возрастов, ваша собственная жизнь... наконец, вы узрите и жизнь самого искусства и возрасты духа, откровение которого — и в искусстве, и во всем остальном»<sup>28</sup>.

Гёррес приводит в связь то, что было, разумеется, сопряжено и для романтической, и не только для романтической художественной мысли в целом, — время дня, времена года, возрасты человеческой жизни, возрасты мира, возрасты творящего духа. Таким путем картина времени дня через эти аналогические параллели прямо приводит к мифу о создании и органическом росте мира, и Гёррес переходит в своей рецензии к его изложению на основании графических листов художника, которые трактует свободно — как правдивые знаки того, что извечно совершается в самом мире: рождение — рост — смерть.

Есть в этой рецензии и иное положение, вновь подводящее к тому же мифу, — это взгляд на тайну, которая скрывается — не в природе даже, но за природой. Природный мир может быть рассмотрен благодаря этому как разворачивание тайны или, вернее, как беспрестанно продолжающееся ее отгадывание: «Заповедная чудная тайна покоится в сокровеннейшей глубине мира... Всякая земная природа, всякое растение, всякое животное — это разгадка, отвоеванная природой у тайны, и каждая разгадка совершенна, всякая удалась на славу...»

Есть и еще один путь к этой тайне — это искусство: «Так и искусство подобной же мистерией поднимается над миром чуда, с любопытством прислушивается к нему чувство — как хотелось бы ему разузнать, что такое невиданное скрывает в себе чрево, — а искусство открыто и щедро предоставляет себя любопытным азорам, и чувство торопливо озирается вокруг, все хочется ему и поверить, и узнать, и углядеть, все исследовать, но предел знания все ускользает, приходится спешить дальше, дальше, наконец, и земля заходит за горизонт, и чувство одно парит в безграничных просторах — небо и над головой и под ногами, небо, небо без конца и края, докуда простирается взор, рассеяны звезды, и если бросить взгляд в головокружительную глубь, там, словно семена посеяны, горят яркие звезды и множество голосов зовут: “Приди и исследуй нас!”»<sup>29</sup>.

Этот текст позволяет понять и то основное, чем отмечено обращение Гёрреса к натурфилософии, и насыщение ее романтическими мотивами и тенденциями: действительно, почему уже в начале века создаются «Афоризмы об искусстве» и почему они предшествуют «Афоризмам об органонии»? Видимо, в самом общем плане потому, что искусство оказывается вполне самостоятельным и верным путем к постижению истины, что оно «открыто и щедро» предоставляет себя взгляду, анализу, включает в себе «открытую тайну» (если воспользоваться гётевским выражением несколько иного значения), а потому допускает и более непосредственное постижение «загадки» мира. Помимо этого, в «Афоризмах об искусстве» искусство служит Гёрресу своеобразным мостом между традиционным алхимически-герметическим знанием, сливающимся в его мировоззрении с политическими исканиями и политической теорией<sup>30</sup>, и всем комплексом универсальной натурфилософской



науки, вбирающей в себя импульсы традиционного знания (с его динамизмом, столь существенным для новой науки). Наконец, искусство все более проникает в мировоззренческий горизонт Гёрреса как соединительное звено образности, фантазии и мифотворчества.

В этом отношении огромный интерес представляют небольшие критические статьи, которые Гёррес опубликовал в 1804—1805 гг. в мюнхенском журнале «Аврора», издававшемся директором Мюнхенской библиотеки и видным баварским политиком К. фон Аретином. Статьи эти впервые собрал Ф. Шульц<sup>31</sup>; они вновь опубликованы Г. Мюллером в Собрании сочинений Гёрреса (т. 3, 1926) и в своем большинстве в изданиях В. Шелльберга и В. Фрювальда. Статьи эти, продолжая отчасти по духу и темам проблематику первого (так называемого иенского) поколения романтиков, отличаются от рецензий Фр. и А. В. Шлегелей прежде всего универсальностью своего литературно-критического, историко-культурного и натурфилософского содержания. Далее, что еще важнее, они совершенно преодолевают шлегелевский филологизм, крепко привязавший их к риторической, «ученой» культуре прошлого. Хотя жанр статей из «Авроры» — им автор дал общее название «Сполохов» — едва ли мыслим без раннеромантических «фрагментов», Гёрресу удалось совершенно исключить субъективную полемичность и самолюбование, присущие такому жанру. Он создает, собственно, новый и едва ли повторенный жанр — вполне личного и доверительного высказывания; это эссе в миниатюре, весьма новые и свежие по своему звучанию. Такой жанр и не повторился больше в творчестве Гёрреса, и, по всей видимости, он тоже отразил преходящий момент его эволюции — момент определенного равновесия в гёрресовских занятиях наукой, искусством, мифом. В отличие от цикла «Сполохов» названные выше рецензии 1808—1811 гг. — весьма развернутые сочинения, ничуть не похожие на обычные рецензии, — это, без всякого преувеличения, рецензии-поэмы, в которых разбираемое произведение (или произведения) не только всесторонне рассмотрено, но и представлено как целый художественный мир — и более того, воссоздано как целый художественный мир, а сверх того «размещено» в том громадном натурфилософском мироздании, о котором Гёррес рассказывает свой миф: от произведения, о каком говорит Гёррес, будь то графический цикл Рунге, сборник Арнима-Брентано или все творчество Жан-Поля, протягиваются нити изначальности, сопрягающие их с первоистоками мирового бытия. Гёрресовский миф соединяет поэтический мир творчества и само бытие.

В рецензиях-эссе «Сполохов» можно наблюдать подходы к такому методу — без позднейшей всеохватности и колоссальности формы. Так, Гёррес дает замечательно-лаконичные и четкие отзывы о произведениях Гёте, Шиллера, Жан-Поля, Гёльдерлина, Клейста, Клингера и других писателей. При этом критический разбор произведений искусства весьма необычен: они являются для Гёрреса как бы элементами всеобъемлю-

щего бытия, т. е. как бы заведомо самой же жизнью, и должны судиться по законам жизни. Они и сопоставимы с миром, и сравнимы с жизнью, и Гёрресу не приходится совершать здесь «наивную» (а может быть, и не наивную) операцию проецирования художественного содержания назад, в «жизнь», равно как не приходится и разбирать здесь, при краткости формы, композицию или стиль произведений. Гёррес дает как бы итоговые, заключительные характеристики произведений и их героев — характеристики, которые предполагают целостное переживание, восприятие произведений. Вместе с тем такие характеристики построены на самом точном и внимательном прочтении текста, хотя автор и не может вдаваться в детали в таком жанре. А если литературно-теоретическое понятие «художественный мир писателя» рассматривается в наши дни как новое, то оно по существу, безусловно, не чуждо Гёрресу, который и занимается не чем иным, как художественным миром писателя. Прекрасно чувствуя специфику творчества каждого автора, Гёррес, обращаясь к Жан-Полю, замечает то, что литературоведение констатировало в XX в. В. Г. Адмони писал: «Утрируя, можно было бы сказать, что жан-полевские романы больше связаны между собой, чем внутри себя»<sup>32</sup>, — и Гёррес в своей рецензии разрушает границы между произведениями, и герои разных романов оказываются у него в единой поэтической и жизненной реальности творчества Жан-Поля (эссе «Сполохов» — это зародыш будущей колоссальной рецензии 1811 г.). Совсем иначе подходит Гёррес к творчеству Гёте, и хотя здесь главные герои тоже выстраиваются как типы и характеры в ряд для сопоставления, но границы произведений не нарушены — это все разные миры, и их даже можно расположить в соответствии со смыслом нарождающегося гёрресовского мифа: «Страдания юного Вертера» — Весна, «Торквато Тассо» — начало летнего зноя, «Герман и Доротея» — Лето идет на убыль, с «Побочной дочери» начинается Осень.

«Годы учения Вильгельма Мейстера» — этот роман Гёте знаменует у Гёрреса хмурый день лета, когда осень совсем близка: «Случаются ведь и дождливые дни, толстый слой облаков покрывает все небо, холодно, зябко, дует пронизывающий мокрый ветер, и лишь иногда разрывается сплошной покров туч, и тогда кажется, будто Солнце пьет воду, и бродят тут люди, бесшумно, бессловесно, словно кто-то давит их к земле...» Персонажи романа в восприятии Гёрреса (отзывы Новалиса о романе, тенденциозно подобранные Тиком в посмертном Собрании сочинений, повлияли тут на Гёрреса) — это глубокая и безнадежная житейская проза. Весь роман ведет на поэтический север — на север Поэзии: «...я бы и сам замерз, подобно Миньон, если бы только не удерживало меня искусство воплощения идеи и если бы не чтил я ту универсальность, что под воздействием высшего импульса предается даже и ваянию всего отвратительного»<sup>33</sup>.

Отзыв несправедливый! Но при этом — вот что важно — он основан не на произвольном вкусовом суждении, а на натурфилософской аналогии, которая хотя, с одной стороны, и дает известный простор для оценок, но, с другой, тяготеет к гёрресовскому основному мифу и вместе с тем к строгой, строжайшей закономерности природных состояний. Иными словами: в отзыве — не «погодная» ассоциация как основа для сравнения, — со всей ее случайностью, а основой служит бытийное состояние мира, одно из немногих, так сказать, капитальных. Вот почему нет в таком отзыве ничего, что бы напоминало импрессионистические критические суждения эпохи «модерна», с их изобилием тонких ассоциаций, при этом вполне произвольных! Так что, решительно не соглашаясь с оценкой романа Гёте, никак нельзя счесть ее искусственной, нарочитой, придуманной. Очень тонко и конкретно судит Гёррес о драмах Шиллера и Клейста, о переводах А. В. Шлегеля. Об одной канцоне Данте Гёррес пишет так: «...творение, в котором застыл эфир небесный, полдневный зной тягуче напитал собою душу неисповедимо глубокую, сладостная истома разлита в ней, печальные, скорбные облака бродят по краю горизонта, яркой молнией ударяет в душу боль, и низко, словно тяжелая свинцовая туча, нависает над ней боль величайшая — лик почившей возлюбленной, и теплым летним дождем сыплются с неба капли воды и освежают онемевшее, замершее сердце, и когда ударяют о землю, легче дышать, и небо вновь проясняется, светлая лазурь поэзии простерлась над душою, и в солнечных лучах красуется прекрасная пламенная лилия, что, словно буревестник, невредимой вышла из огненных дождей в своей душе»<sup>24</sup>.

Вновь бытийное состояние природы, и здесь уже более ощутимая связь с гёрресовским мифом, фрагментом которого представляется произведение Данте. Можно сказать, что тогда произведения все более будут сводиться к считанному числу «состояний» и все более будут походить друг на друга. А это будет выглядеть однообразно и узко. Но, разбирая десятки произведений в своих статьях-рецензиях, Гёррес был достаточно изобретателен, чтобы избежать такой опасности. А с другой стороны, его критический цикл 1804—1805 гг. (впрочем, вовсе не состоящий из одних рецензий) и составляет лишь короткий, притом неповторимо яркий эпизод из истории немецкой критики, литературоведения, эстетики. Не более чем эпизод! Но зато эпизод, отмеченный стремлением (я бы сказал, безудержным стремлением) связать литературу с жизнью, бытием, миром, со всем комплексом научных и философских проблем, какие только могла ставить переходная романтическая эпоха.

Гёррес в эти годы, эволюционируя, отнюдь не уходил к абстракциям — напротив, он достиг той широты, при которой в поле его зрения оказалась и судьба народа, понятая не с националистической и псевдопатриотической узостью, но на фоне всемирной истории, постигавшейся романтически-увлеченно. В 1807 г. выходят в свет «Немецкие народ-

ные книги» — произведение Гёрреса, которое значительно чаще упоминают, чем читают; именно поэтому оно заслуживает особого, подробного разбора.

### Примечания

<sup>1</sup> Купленная незадолго до смерти веймарским великим герцогом Карлом-Августом, картина была извлечена в 1919 г. из подвала веймарского «Бельведера» и с той поры входит в число лучших работ художника, приобретшего в наши дни мировую известность.

<sup>2</sup> Весьма знаменательно, что и этот пересказ, для которого Гёррес специально изучил персидский язык, стал (как и другие востоковедческие работы того времени) тогда же известен в России: см. письмо В. К. Кюхельбекера из ссылки Б. Г. Глинке от 21 декабря 1883 г. с просьбой прислать среди прочего эту книгу Гёрреса (см.: *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи.* Л., 1979. С. 713); та же просьба повторяется в письме А. С. Пушкину от 3 августа 1836 г.: «Книг пришли мне: Эсхила с комментариями, хороший словарь латинский: Тацита, Куран на английском, Саконталу на английском же, Ша-Наме на немецком (Гёрреса)» (Переписка А. С. Пушкина. М., 1982. Т. 2. С. 249). «Ша-Наме» Гёрреса находилась и в библиотеке В. А. Жуковского (см.: Библиотека В. А. Жуковского. Томск, 1981. С. 167). В целом же Гёррес был недостаточно воспринят и понят в России, и благоприятное для этого время было упущено: то же, чем занимался Гёррес в 1820—1840 гг., было слишком туманно и далеко от российской действительности. В. П. Титов (1807—1891), литератор и дипломат, дал в 1836 г. отзыв о Гёрресе-лекторе, любопытным образом органически вписывающийся в ряд довольно многочисленных, сочных и противоречивых отзывов немецких слушателей (см.: *Титов В. П.* Выписка из письма русского путешественника по Европе. Опубликовано в приложении к статье: *Сахаров В. И.* Встречи с Шеллингом (по новым материалам) ... // Писатель и жизнь. М., 1978. С. 175; отзыв о Гёрресе см. также в кн.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913. Т. 1. Ч. 1. С. 335. Статья «Дом сумасшедших и идеи об искусстве и помешательстве ума», опубликованная в журнале «Московский наблюдатель» (1835. Ч. IV. С. 5—23, 157—190) и ошибочно отнесенная к Й. Гёрресу (*Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Т. 1. Ч. 2. С. 204), принадлежит сыну Гёрреса — Гвидо.

<sup>3</sup> *Hebbel F. Werke / Hrsg. von Th. Poppe.* Berlin u. a., [1910]. Bd. 10. S. 22—23.

<sup>4</sup> *Титов В. П.* Выписка из письма. С. 175.

<sup>5</sup> Это одна из превосходных больших рецензий Гегеля, до сих пор не переведенная на русский язык. См.: *Rec. der Schrift: Ueber die Grundlage, Gliederung und Zeitenfolge der Weltgeschichte...* von J. Görres // In: *Hegel. Werke.* Berlin, 1835. Bd. 17. S. 249—279.

<sup>6</sup> *Hebbel F. Werke.* S. 22.

<sup>7</sup> См. обзор: *Stephan I.* Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789—1806). Stuttgart, 1976.

<sup>8</sup> См., например: *Kaiser G.* Über den Umgang mit Republikanern, Jakobinern und Zitate. // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 1979. Sonderheft. S. 226—242.

<sup>9</sup> *Joseph Görres. Leben für Freiheit und Recht. Auswahl / Hrsg. von H. Raab. Paderborn, 1978. S. 101—102.*

<sup>10</sup> См.: *Görres J. Aphorismen über die Kunst <...>. Koblenz, 1804. S. IX—XI.*

<sup>11</sup> *Görres J. Aphorismen über die Kunst. S. VIII—IX.*

<sup>12</sup> *Ibidem. S. III.*

<sup>13</sup> *Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1982. С. 11.*

<sup>14</sup> *Görres J. Aphorismen über die Kunst. S. VI.*

<sup>15</sup> *Ibidem. S. IV.*

<sup>16</sup> *Энгельс Ф. Диалектика природы. С. 169—170.*

<sup>17</sup> *Görres J. Aphorismen über die Kunst. S. 88—89.*

<sup>18</sup> «Человеческая природа, какую дает ему действительность, для него косна и вяла, она тянет к земле, зато он вырывает ее из состояния покоя и лени и направляет бег ее по определенным орбитам... Желая воплотить на практике найденное в теории, он жестоко губит и давит все, что встречается у него на пути; губя людей, он, ангел смерти, парит над веком в облаке господствующей Идеи» (*Görres J. Aphorismen über die Kunst. S. 90—93*).

<sup>19</sup> «Перед ним почтенная древность; все, поросшее плющом и мохом, покрывшееся ржавчиной, для него свято на все времена, все это уже стало собственно природой, и ничего этого нельзя даже касаться... Все, что ни на есть нелепое и бесполезное, если только получило оно в незапамятные времена сакцию эпохи, для него почтено, существенно... Реальные люди и человеческая натура, какую представляет в его распоряжение эпоха, — все это для него числа, которые можно складывать; в его душе не составилась идеал человеческого, и после каждого шага, который делают люди вперед, он дивится достигнутому и не устает поражаться совершенству, на какое считал людей вовсе неспособными. Смертельно ненавидит он любые новшества...» (*Ibidem. S. 94—95*).

<sup>20</sup> *Görres J. Ausgewählte Werke / Hrsg. von W. Frühwald. Freiburg, 1978. Bd. 1. S. 113.*

<sup>21</sup> С. Т. Аксаков передает эту первоначальную спонтанность образного процесса, когда рассказывает о поездке в Петербург и о ночной остановке в Торжке, где компания пожелала отведать пожарских котлет: «Предположения Гоголя были одно другого смешнее. Между прочим, он говорил с своим неподражаемым малороссийским юмором, что, верно, повар был пьян и не выспался, что его разбудили и что он с досады рвал на себе волосы, когда готовил котлеты; а может быть, он и не пьян и очень добрый человек, а был болей недавно лихорадкой, отчего у него лезли волосы, которые и падали на кушанье, когда он приготавливал его, потряхивая своими белокурыми кудрями. Мы послали для объяснения за половым, а Гоголь предупредил нас, какой ответ мы получим от полового: «Волосы-с? Какие же тут волосы-с? Откуда прийти волосам-с? Это так-с, ничего-с! Куриные перушки или пух, и проч. и проч.» (*Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 167*). Такие незатрудненно-спонтанные цепочки образов можно встретить, разумеется, и в произведениях Гоголя, где важнейшей задачей писателя была, однако, их критическая организация, отбор, просеивание.

<sup>22</sup> *Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 57.*

<sup>23</sup> *Jean-Paul. Briefe / Hrsg. von E. Berend. Berlin, 1961. Bd. 5. S. 215.*

<sup>24</sup> *Ibidem. S. 31.*

<sup>25</sup> *Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 202.*

<sup>26</sup> *Görres J. Ausgewählte Werke und Briefe / Hrsg. von W. Schellberg. Kempten; München, 1911. Bd. 1. S. 159—161.*

<sup>27</sup> *Görres J. Gesammelte Schriften. Köln, 1939. Bd. 16/II. S. 233.*

<sup>28</sup> *Görres J. Ausgewählte Werke und Briefe. Bd. 1. S. 210.*

<sup>29</sup> *Ibidem. S. 209.*

<sup>30</sup> Значение такого знания с полной справедливостью подчеркивалось в последнее время. См., например: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979; Возникновение и развитие химии с древнейших времен до XVII века. М., 1983. Гл. V—IX (написаны В. Л. Рабиновичем); Zimmermann R. Chr. Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. München, 1969—1979. Bd. 1—2; Epochen der Naturmystik: Hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt / Hrsg. von A. Faivre und R. Chr. Zimmermann. Berlin, 1979.

<sup>31</sup> Görres J. Charakteristiken und Kritiken aus den Jahren 1804 und 1805. Köln, 1900—1902.

<sup>32</sup> Адмони В. Г. Жан-Поль Рихтер // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 588.

<sup>33</sup> Görres J. Gesammelte Schriften. Köln, 1926. Bd. 3. S. 111—113.

<sup>34</sup> *Ibidem.*

## **Раздел II**

# **РУССКАЯ КУЛЬТУРА И РУССКО-НЕМЕЦКИЕ СВЯЗИ**





# НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ КАРАМЗИН В ОБЩЕНИИ С ГОМЕРОМ И КЛОПШТОКОМ

## 1

Огромное значение деятельности Николая Михайловича Карамзина как поэта, издателя и историка начинает постепенно раскрываться перед нами лишь в последнее время, и еще далеко не все о его жизни и деятельности известно нам, даже со стороны фактической.

Ясно при этом, что исторический труд второй половины жизни Н. М. Карамзина — «История государства Российского» — приобретает в наши дни новое значение, какое еще нельзя было представлять и 10 лет назад. Однако этот труд возникает в устоявшемся, даже гармоничном, и очень хорошо, очень тщательно обстроенном пространстве — в духовном пространстве особым образом постигающей себя и особым образом, вполне *сознательно* направляющей себя творческой личности литератора. Я хотел бы сказать — *великого* литератора. Однако эпитет этот в применении к Н. М. Карамзину звучит еще слишком ново и слишком свежо, в чем мы и должны отдавать себе отчет.

Действительно, стоит задуматься: едва ли Н. М. Карамзин написал какие-то запоминающиеся, или ставшие хрестоматийными, или вошедшие в обиход — пусть хотя бы и на время — стихотворения; и едва ли русская литература сильно обеднела бы, лишилась она повестей Н. М. Карамзина, включая даже и памятную «Бедную Лизу»; едва ли даже и «Письма русского путешественника» могли бы притязать на исключительную творческую высоту или, скажем, редкостную художественность. Но ведь все это, вместе с изданием журналов и альманахов, и составляет содержание первой половины жизни Карамзина. Так в чем же тогда величие Карамзина-литератора?

Оно — в открытии путей. В открытии путей для русской литературы и для всей русской культуры в целом. При этом с максимально возможным ударением на слове «открытие»: *открытие* путей. Иначе говоря: русская литература и вся русская культура после Карамзина пошла своими путями, о которых может быть и не догадывался писатель, но вот *его* дело было в том, чтобы *открыть* простор. Открыть простор значит здесь обнаружить *свободу* для поэтического творчества. А это значит создать совершенно новые, и еще небывалые, и еще никем не испытанные отношения между личностью поэта и его же собственным творчеством, осознать такие новые отношения и встать в известную позицию к своему же собственному творчеству — уметь занять и уметь утвердить ее. И вот это отношение Карамзина к своему же собственному творчеству и *значит* открытие просторов и обнаружение свободы, и *есть*

такое открытие и такое обнаружение. Поэзия — это не долг и не служба, и не обязанность, неприятная или даже «сладкая», и не работа, и не труд, а это способ вести свою жизнь — способ существования и форма жизни. Это «жить-быть», такое, при котором поэт или, скажем, литератор, погружен в свое творчество. Не поэтическое творчество занимает какое-то место в его жизни, большое или малое, большее или меньшее, а он занимает какое-то место в своем творчестве, которое все, от начала до конца, есть творчество как самопостижение и самоистолкование, как внутренняя потребность и необходимость в таком самопостижении и самоистолковании, как устроение своих внутренних отношений с таким творчеством. Все — не так, как, например, у Ломоносова, Державина или Хераскова — замечательных поэтов, которые между другими делами, какими они заняты в жизни, создают еще и поэтические тексты, причем уже по внутренней возможности и необходимости. Но не поэтическое творчество — их главное жизненное занятие, зато творчество выливается в создание текстов и как бы до конца уходит в текст, воплощаясь в нем.

Не так у Карамзина. А как у Карамзина, мы можем даже представить себе настолько, насколько знаем, как поэтически творил Пушкин. Пушкин же несомненно творил в том пространстве свободы, какое открылось *потому*, что уже жил и творил Карамзин.

Конечно, поэт оставляет после себя тексты; не будь текстов, мы и не узнали бы о нем. Не будь поэтических текстов Пушкина, мы не узнали бы о поэте Пушкине. Но эти его тексты возникают как избыток творчества, как явление внутреннего творческого избыточествования, и не потому, скажем, что внутреннее творчество — вулканически-колоссально и изливается наружу лавой. Отнюдь нет: как раз это и нарушило бы внутреннюю свободу отношения к своему творчеству. Оно возникает между прочим, и его могло бы не быть, или оно делает вид, что возникает между прочим. Поэт пишет «безделки» и говорит о своей поэзии как о создании *безделок*, и это риторическое общее место, но только пришла пора этому общему месту испробовать себя в жизни и поверить себя жизнью.

Это Карамзин, не Пушкин говорит о своих стихотворениях как о безделках — «Мои безделки», сборник 1794 года, и здесь мы встречаемся уже с различиями между двумя поэтами. Карамзину словно положено было испытывать новые возможности творчества в самом общем плане и смысле: получается так — в таком самом общем плане поэт вроде бы не испытывал ни малейшего внутреннего *принуждения* к творчеству. Побуждение — да, но не понуждение и не принуждение. Ведь всякое принуждение нарушает свободу и противоречит свободе, а общий смысл (того, что выпало на долю Карамзина и досталось ему в качестве исторической задачи в русской культуре) — в том, чтобы испытать свободу и удостовериться в ее возможности. Так это и было у Карамзина: от него мы, пожалуй, и могли бы ничего не дожидаться. Ну, скажем, он

посчитал бы поэтические безделки занятием слишком неважным для того, чтобы делать его хотя бы и между прочим. Он, к счастью, так не поступил, — но ведь написал он довольно немного. Немного — в сравнении с тем, что мог бы написать, будь только его поэтическое творчество *т р у д о м* и понимай он творчество как непрерывный и обязывающий труд.

Но ведь и Пушкин написал куда меньше, чем написал бы, осознавай он свое творчество как труд. Но тут и не пахло духом протестантской этики, — зато очень похоже, что мы наталкиваемся на само своеобразие русского творческого *т р у д а*, каким должен был он предстать, как только у русского творчества под воздействием западной культуры, ее уже творческих подсказок, *развязался язык*. Такой русский поэт, который достаточно долго оглядывался на Запад, чтобы понять, что ему и как надо делать, совершенно не напоминает ни кабинетного ученого, ни фабричного рабочего, ни крепостного крестьянина, замученного на барщине, и он вовсе не подозревает о том, что *е г о* свобода как поэта — это познанная необходимость, т. е. в его случае необходимость творить и этим исполнять свой долг, не зарывая свой талант в землю, и т. д. и т. д. — он всегда немножко Обломов, он работает, но работает *исподволь* — из-под воли, а не из-под необходимости, и *н е о б х о д и м о с т ь* творчества, какая подобает ему и какая пристала ему, — это его познанная *с в о б о д а*. Риторическим общим местам в таких условиях приходится только поспешать ему на подмогу, а ведь известно, что риторическими местами можно объяснить, доказать и оправдать все что угодно — так что *тут*, в этом карамзинском случае, им не остается ничего кроме как подтверждать русскую свободу.

И вот получается так, что в этом творчестве, в творчестве Карамзина, можно находить немало и обломовского: нет ведь силы, кроме своей же *внутренней*, которая к чему-либо тебя побуждала бы, коль скоро уж нельзя принуждать, — и можно находить немало бесцельного прекраснотворения и самолюбования; ситуация, в какой вдруг оказывается поэт, на деле чрезмерно абстрактна. У Пушкина она уже не такая, она как бы конструктивно преломилась в сознании и сдружилась с живой реальностью. Но ведь Пушкин *трудится* уже — или если не трудится, то между прочим создает свои стихи — на уже завоеванных просторах творческой свободы. И весь пушкинский круг — т. е. и Батюшков, и Баратынский — работает так, на этих завоеванных просторах. И так же работает Тютчев и весь его круг поэтов. И так же работает и Фет, который даже когда усаживает себя за переводы, объем которых весьма и весьма велик, то нисколько не похож на кабинетного труженика-филолога, наподобие очень многих западных переводчиков, и уж тем более [не] похож на многоученого профессора, хотя для того, чтобы переводить, надо накопить большие знания.

И на русских прозаиков распространяется благодать карамзинского завоевания. Первым приходит на память Иван Александрович Гончаров, автор того образа, в котором суть русского творческого труда отразилась в несколько *крайнем* запечатлении: вот ситуация литератора, который действительно ничего уже не пишет и ничего после себя не оставляет, — зато Гончаров пишет, хотя и не насилуя себя. Но даже и те русские прозаики, которым доводится насиловать себя, как Ф. М. Достоевский, который должен успевать в срок и который поэтому пишет или диктует целую ночь до утра, творят в освоенном пространстве внутренней свободы. Многие обстоятельства начинают стеснять ее, и тем не менее: даже и Достоевский пишет в последний миг, дабы соблюсти сроки, только потому, что он уже довел себя до этого последнего мига — тем своим русским ничегонеделанием, которое и *равносильно* здесь внутреннему творчеству, и а с т о я щ е м у творчеству, которое в известных условиях могло — между прочим — давать и осязательный, *текстовый* свой итог.

Различие между пишущим до утра Достоевским и пишущим до утра Бальзаком — в русской черте первого: он не хотел бы форсировать себя, свое творчество, и ему вовсе не *хочется* так работать, независимо от того, что стояло бы за такой работой: творческий восторг, удовольствие творческого труда, чувство долга или что-либо иное...

Нам надо только твердо знать, что «топос» ничегонеделания и безделок может — как качественно, так даже и количественно — не вести к какому-то иному результату, нежели топос самоотверженного и *тяжелого* труда. То и другое — феномен самопостижения и психологический феномен. Человек, который полагает, что трудится, — например, пишет <нрзб>, — «между прочим», может трудиться не меньше или даже больше закоренелого самоистязателя. Такова *реальность* самоистязания, или самопонимания, реальность, которая для любого писателя куда значимее, нежели то, как «на самом деле» обстоят дела — и протекает его творчество.

Итак, Карамзин открыл просторы творческой свободы, обнаружил и распахнул их, и вот у нас может даже складываться впечатление, что они пока еще, на первых порах, довольно пусты. Это не ошибочное впечатление: Карамзин был ведь здесь для России как бы первый, и вот почему сама его ситуация и была как бы слишком абстрактной.

И Карамзин с какой-то поразительной способностью ясновидца отдает себе отчет в огромной творческой *потенциальности* этих открытых им же просторов свободы. Вот примеры:

1)

О россы! век грядет, в который и у вас  
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.  
Исчезла ночи мгла — уже Авроры свет

В \*\*\*\* блеснит, и скоро все народы  
 На север притекут светильник возжигать,  
 Как в баснях Прометей тек к огненному Фебу,  
 Чтоб хладный, темный мир согреть и осветить<sup>1</sup>.

2)

«Мы победили Наполеона: скоро увидим свет и нашим разумом. Жаль, что я из могилы не услышу рукоплесканий Европы в честь наших Геинев Словесности»<sup>2</sup>.

Но ведь, видя потенциальность этих просторов, он не может предсказать Пушкина, Лермонтова или Тютчева или, скажем, Гончарова или, на худой конец, такую не пишущую даже и безделок поэтическую личность как Обломов.

Предсказать значило бы тут и *осуществить* такие возможности, но осуществить тут можно только лишь *свое*, и не более того. Но и этого *своего* тут, в этом случае, пожалуй, слишком много.

Величие поэта и писателя Карамзина, Карамзина-литератора, — это величие, или великость, осмысленных им просторов, в каких будет осуществляться творчество. От него словно и требовались не отдельные произведения, которые мы могли бы связывать с нашим понятием «величия», — если оно еще нам доступно, — а, так сказать, открытие *самой сути* того, в чем потом, впоследствии, и уже другими, будет создаваться великое.

Карамзину принадлежит роль такого первооткрывателя, у которого все отдельное было бы заведомо меньше и заведомо мельче открывшегося тут *ц е л о г о*. Нет сомнения в том, что мы будем читать и перечитывать «Письма русского путешественника», и нет сомнения в том, что это в каком-то смысле классическое произведение русской литературы, — если за словом «классическое» стоит еще какой-то схватываемый смысл, — однако «Письма русского путешественника» — это одновременно и *невоплощенное воплощение*. Они открывают перед нами вид на мир и на личность; та личность, которая вырисовывается перед нами в «Письмах русского путешественника», и открывает нам вид на мир, как увиден был и пережит был он ею; однако ни мир, ни личность так и не достигают здесь законченности, они все только *открываются* и все только *рисуются* перед нами, — но так это произведение и создано: в этом-то и заключен его внутренний закон, если только можно еще сказать так: в нем, в этом произведении через отдельные, редкие и случайные черты только угадывается нечто гораздо большее и более значительное и весомое. Только угадывается: вот мир, который разворачивается перед нами, и который все только разворачивается и разворачивается; вот личность, которая разворачивает перед нами увиденный ею мир, и раскрывает нам то, что бросилось ей в глаза, и показалось достойным

внимания, и своего и нашего; все мы должны видеть глазами этого человека, наблюдателя и рассказчика, и все это мы не перестаем видеть его глазами и узнавать. В этом очерк и контур — нет прочных и нет последних очертаний, только наброски. Однако таков именно и есть употребленный здесь способ улавливать большое, значительное — оно улавливается в рассказе: *благодаря* нему, *через* него и *за* ним. Все *только еще* воплощается: и воплощается, и остается недо-воплощенным и невоплощенным. Если есть внутренний закон такого произведения, то он и требует такой своей *загадки*; говоря совсем коротко, мы бы сказали: в таком произведении всегда *больше* того, что в нем есть. Это и есть невоплощенное воплощение.

Легко сказать: такой уж это жанр, путешествие. В нем мы все видим глазами путешествующего, и все видим от него, через черты и черточки, через отдельные наблюдения — *все дальнейшее* угадывается и как бы не входит в *плоть* произведения и в том [угадывается], что можно было с чистой совестью назвать *осуществленным* в нем. *Дальнейшее* входит в *плоть* лишь настолько, чтобы мы могли заметить такое *невоплощение* и такую *неосуществленность*. *Невоплощенное* и *воплощено* как именно таковое: *невоплощенное*.

Такой уж это жанр, и так он осуществился у Карамзина. На своем месте, т. е. в свой — нужный — исторический час. Этот жанр предстает в творчестве Карамзина как образец творческой потенциальности, как ее носитель; предстает как знак открывшихся просторов творческой свободы.

Вот в этом умении выбрать *нужное* в свой исторический час и состоит величие Карамзина-литератора — в умении выбрать *возможное* и *нужное* в свой исторический миг и взять это, — пожалуй, слишком отвлеченно, — на себя, именно свою, и только свою задачу, к тому же нести это как *легкое бремя*, как *легкое иго*. Вот это последнее мы никак не должны забыть добавить, потому что ведь Карамзин открывает не что-нибудь, но просторы *свободы* для всей последующей великой русской литературы XIX столетия, а просторы свободы было бы нелепо открывать с натугой, или из-под палки, или по внешнему принуждению, а не исподволь.

Вот почему, когда 23-летний Николай Михайлович Карамзин вдруг отправился в Западную Европу, словно гонимый каким-то инстинктом, то этот отъезд был и остается *великим* событием для всей русской культуры. Таким путем он обнаружил для этой культуры — не только для литературы — *подобающие ей просторы свободы*, а то, что он еще узнал на Западе, его приобретенные там знания, его встречи и беседы, — это дело важное, однако *привходящее*.

Что Карамзин считается в истории русской литературы *сентименталистом*, принадлежит до самой чистоты осваивавшейся им ситуации творчества. Карамзинский сентиментализм — весьма принципиального

свойства. От этого-то он даже приобретает некоторую отвлеченность; ведь если мы начнем задумываться над основной сутью такого сентиментализма, то окажется, что она заключается в следующем:

личность стремится — во что бы то ни стало — обрести свою *самотождественность* и удостовериться в ней, пройдя через все то, что предлагает ей окружающий мир.

Но если мы сказали так, то тогда мы обязаны заметить,

*во-первых*, что такая личность есть для себя же самой *п е р в а я* и *п о с л е д н я я* данность, которой она занята, — такая личность занята только сама собой;

*во-вторых*, что такая личность имеет дело исключительно со своими *впечатлениями*, именно с теми впечатлениями, которые дали имя самому культурно-историческому явлению и которые по-французски называются «sentiments», а по-немецки «Empfindungen». Суть таких sentiments и Empfindungen — в том, что они именуют *ц е л у ю о б л а с т ь*, в которой внешний мир *соединяется* и в которой он *разделяется* с самой сущностью личности, с самим ее *я д р о м* или же с тем, что мы можем назвать ее найденной, ее обретенной самотождественностью. Такое *ч у в с т в о* — если иметь в виду под ним sentiment и Empfindung — начинается с легкого, почти незаметного прикасания к «я» со стороны действительности.

Поэтому если мы только что сказали, что сентименталистская личность занята сама собою, то это значит: как только внешнее коснулось, задело ее, так в ней начинается процесс *р е ф л е к с и и* — ее реакции на это прикосновение, ее чувства по поводу этого прикосновения, ее саморефлексия в связи с таким «событием» прикосновения и ее самопонимание по случаю такого «события».

Все это — разворачивание того *ч у в с т в а*, которое началось с sentiment как первого прикосновения и обязано закончиться *м ы с л ь ю* о себе. Вот *д и а п а з о н* такого чувства: от первого ощущения до самоосмысления. Нет числа вариациям такого процесса. Он, этот процесс, уразумевает себя как *ч у в с т в о*.

Насколько я знаю, никто не исследовал еще, в какой мере в нашем сегодняшнем обыденном, разговорном употреблении слова «чувство» отразился и все еще жив тот сентименталистский опыт осмысления *ч у в с т в а*, понятого как соответствие sentiment и Empfindung. Для Карамзина же это *самоосмысление* личности под знаком *самоосмысляющегося чувства* в роли sentiment или Empfindung — это главный смысл его деятельности, отчего она и приобрела столь уникальное значение для всей русской культуры. Все вращается тут вокруг *чувства*; все интеллектуальные акты постигаются как проявления, движения *ч у в с т в а*; все — от слепой чувственности до смысла (sensus) все стоит под знаком чувства, все измеряется мерой чувства, которое при этом неустанно *рефлектирует* себя — отводит себя в сторону мысли и затем вновь бро-

сается в стихию чувства: полного, глубокого, проникновенного, всегда внутреннего, занятого только собою и при этом вбирающего в себя все содержания, все заботы окружающего мира.

Такой писатель, как Карамзин, — он всегда — постоянно и вечно — располагается на самой *границе* себя и мира, в этой области чувства, простирающейся от легкого ощущения до самого *смысла*. Несомненно то, что «Историю государства российского» Карамзин писал, уже прекрасно освоившись с этой таинственной и несколько рискованной областью. Незирая на все внешние признаки учености в томах «Истории», ее постоянный фундамент — внутренняя взволнованность проникновенного чувства, которое за долгие годы общения с самим собою научилось управлять собой, устанавливая свою гармонию со всем внешним и окружающим. История — в перспективе чувства, какому не приходится скрывать своей укорененности в *точке «я»*, в «точке», хорошо обжившей свою *область чувства*.

Когда сам Карамзин называет себя — так в письме И. И. Дмитриеву от 31 июля 1825 г. — «Русским Путешественником», то это взгляд на себя со стороны, уже исторический взгляд, однако вполне обоснованный, — и как Русский историк Карамзин остается *русским путешественником*, автором «Писем русского путешественника», т. е. литератором, нашедшим для русской словесности новый и — на долгое время — прочный фундамент.

Творчество же самого Карамзина — это самое первое обстраивание тех широких горизонтов, которые открыл он и которые открылись ему. Поэтому все созданное Карамзиным непременно уступает этой широте — *той широте, от которой его великая роль в русской культуре*. Он — в самом *начале* своих *начал*, а потому мы находим у него так много неразвитого, неразвернутого, и, если говорить специально о литературе, поэтологического-*первозданного*: со всей той двусмысленностью, какая может быть присуща первозданному, непосредственному или едва начатому.

## 2

В изучении «Писем русского путешественника» можно отметить три вехи, приблизившие нас к постижению этого выдающегося создания.

Вот первая — книга В. В. Сиповского «Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника» — СПб., 1899.

Вот вторая веха — книга немецкого слависта Ганса Роте «Европейское путешествие Н. М. Карамзина: Начало русского романа» — 1968 год.

Третья веха связана с выходом в свет подготовленного Юрием Мих. Лотманом и Борисом Андреевичем Успенским нового издания «Писем русского путешественника» — издания, которое знаменует целый этап в



русской текстологии, резко противореча ее чрезмерно устойчивым и давно уже пережившим себя упрощенным принципам. Это издание и связанные с ним исследования — Лотмана, Успенского, Живова — продолжают до сих пор и обещают впереди очень и очень многое.

Те исследования творчества Карамзина, какие были предприняты в последние 25—30 лет, приучили нас к новому взгляду на «Письма русского путешественника». Были оценены не только документально-автобиографические, но и художественно-творческие их стороны. Без этого углубления взгляда на это произведение в жанре путешествия не был бы мыслим и сегодняшний доклад.

Однако, при этом же углублении взгляда мыслимы некоторые нюансы и расхождения. Я думаю, что мы вправе говорить о художественнотворческой сущности «Писем» Карамзина. О художественнотворческой — напротив, я бы остерегся говорить о художественно-фикциональной их стороне. Между тем, уже книга Ганса Роте своим подзаголовком — «Начало русского романа» — указывает в этом направлении. Я даже полагаю, что в связи с «Письмами русского путешественника» можно вполне осмысленно обсуждать *начала* русского романа, но сами «Письма» — это не роман. Все, что в «Письмах» можно назвать *фикциональным*, вымышленным, — не той же природы и не того происхождения, что фикциональный элемент романа и роль *воображения*, фантазии, в них — иная, чем в романе. В этом мы можем убедиться, если только задумаемся над тем, *о чем* эти «Письма», *о чем* этот текст.

1) В е р н о, что текст этот — о путешествии в Европу, о посещении европейских столиц, городов, сел, о встречах и беседах с деятелями культуры Германии, Франции и Англии.

Эти темы составляют *все то, о чем* написаны «Письма русского путешественника».

2) Однако они не только об этом. Ближе названных тем — тема *чувства*, его анализа, самоанализа, самопостижения. Это — то самое *чувство* — с его широким диапазоном, — в н у т р и которого заведомо пребывают все впечатления автора, и составляет *первое* и самое настоящее *то, о чем* этот текст, эта книга. Всякое конструирование и переконструирование, видоизменение реальных впечатлений — то, что в «Письмах» происходит: это вовсе не о т ч е т о реальном протекании путешествия на Запад, — все это диктуется логикой (само)постижения *чувства*, которое для автора «Писем» есть первая, ближайшая и самая важная реальность.

Ю. М. Лотман пишет:

«“Письма” — литературное произведение со всеми характерными чертами художественного текста: замыслом и вымыслом, комбинацией и перестановкой реальных впечатлений в угоду идейно-художественным задачам, композицией и законами жанра, стилизацией, цензурными соображениями и т. п.»<sup>3</sup>.

Я бы подчеркнул после этих слов Лотмана *уникальность* «Писем», в которых то *общее*, что можно отнести как к «Письмам», так и к *вообще* всем литературным произведениям, возникает на своих особых путях: это о б щ е куда менее существенно для этого создания, чем внутренняя «механика» его смыслопорождения, исключительно конкретная по своему месту в историческом бытии. «Письма» — это вечно наблюдающее само себя чувство, и если чувство — это *sentiment*, то все «Письма» есть не что иное, как длинная цепочка того, что можно было бы назвать *сентиментальными жестами*, т. е. актами самообнаружения и самопостижения чувства; сюда, к этой цепочке относится и все то, что делается необходимым для реализации таких «сентиментальных жестов» — сцены, описания и т. д.

## 3

Молодой Карамзин, после возвращения своего из Симбирска в Москву, — в 1775 году — стремительно накапливал знания и опыт.

С августа 1786 г. Карамзин состоял в переписке с швейцарским богословом и нравственным писателем Иоганном Каспаром Лафатером, знаменитым во всей Европе благодаря своим «Физиогномическим фрагментам». Карамзин с какой-то непостижимой целенаправленностью находит своего адресата — человека, начавшего новый этап в постижении человеком самого себя, — и умеет заинтересовать его своими письмами. Письма Карамзина Лафатеру — это юношеские письма, настроенные на сентиментальный жест, однако и Лафатер представлял на Западе такую же культуру заявляющего о себе ч у в с т в а — чувства, притягивающего на то, чтобы составлять самую сущность человеческого в целом. Письма Карамзина написаны уверенным немецким языком<sup>4</sup>.

Так и началось путешествие Карамзина в Европу — в переписке с Лафатером, перешедшей затем в поездку в Цюрих словно на богомолье, по выражению Вальдмана, первого публикатора этих писем.

Вот с какого пассажа начинается в «Письмах русского путешественника» раздел, посвященный прибытию в Цюрих:

«С отменным удовольствием подъезжал я к Цириху; с отменным удовольствием смотрел на его приятное местоположение, на ясное небо, на веселые окрестности, на светлое, зеркальное озеро, и на красные его берега, где нежный Геспер рвал цветы для украшения пастухов и пастушек своих; где душа бессмертного Клопштока наполнялась великими идеями о священной любви к отечеству, которые после с диким величием излились в его *Германе*; где Бодмер собирал черты для картин своей Ноахиды, и питался духом времен Патриарших; где Виланд и Гёте в сладостном упоении обнимались с Музами, и мечтали для потомства; где Фридрих Штолберг, сквозь туман двадцати девяти веков, видел в

духе своем древнейшего из творцев Греческих, певца богов и Героев, седого старца Гомера, лаврами увенчанного, и песнями своими восхищающего Греческое юношество — видел, внимал, и в верном отзыве повторял песни его на языке Тевтонов, где наш Л\* бродил с любовною своею грустью, и всякой цветочик со вздохом посвящал Веймарской своей богине»<sup>5</sup>.

Это текст густой, требующий подробного реального комментария. Попробуем сделать это в самой краткой форме, начав с простого:

«Первое» 1) Геснер — это Саломон Геснер, художник, поэт, сочинитель идиллий в прозе, которые в XVIII веке необычайно высоко ценились и в Швейцарии, и в Германии и особенно во Франции. Карамзин перевел в 1783 году «Деревянную ногу» Геснера.

2) Бессмертный Клопшток — это еще куда более знаменитый в Германии поэт, автор поэмы «Мессия» (или «Мессиада»), над которой он работал около четверти века (с 1748 г. по 1773 г.) и которую задумал еще на гимназической скамье.

В приведенном выше отрывке Карамзин разнородные обстоятельства представлял себе во внутренней взаимосвязи, которая может быть не очевидной читателю: начало «Мессии» произвело такое колоссальное впечатление во всем немецкоязычном мире, что один из самых выдающихся представителей эстетики возвышенного, Иоганн Якоб Водмер (1698—1783), пригласил Клопштока к себе в Цюрих — с июля 1750 по февраль 1751 года Клопшток жил здесь, хотя при этом он и разочаровал своего покровителя, поскольку, как вскоре выяснилось, своим жизнерадостным нравом нимало не отвечал образу серафического юноши-поэта не от мира сего, образу, какой сложился у сурово-пуританского Водмера при чтении первых песен его поэмы.

Особая тонкость, какую проявляет Карамзин в своих кратких упоминаниях поэтов, заключается в том, что он пропускает самое известное, что можно было бы сообщить о них, а за счет этого называет что-то иное, что оказывается важным в другом отношении, а именно: для того *внутреннего плана* рассуждения *наедине с собою*, какое не прерывается у Карамзина.

И вот мы видим: Клопшток назван не как автор поэмы «Мессия», а как патристический поэт, поглощенный мыслью о немецкой и о всей германской древности. Поскольку для Карамзина это важно, то нам еще придется вернуться к этому. «Идеи священной любви к отечеству, которые после с диким величием излились в его *Германе*» — этим высказыванием Клопшток назван и как автор о д, большая часть которых посвящена древнегерманской истории, для которой едва ли не единственным свидетелем был Тацит с его сочинением о Германии, и назван как автор трех драм о германском полководце Арминии-Германе, трех драм, называемых у Клопштока «бардитами» — «Битва Германа» (1769), «Герман и князь» (1784), «Смерть Германа» (1787). *Бардит* — это жанр, отвеча-

ющий древним певцам-бардам, а потому и современным поэтам, стремившимся воскресить на патриотической основе поэзию бардов, — это и Клопшток, и шотландский поэт Джеймс Макферсон (1736—1796), издавший в 60-е годы 18 века (в 1762 и — полностью — в 1765 г.) «Поэмы Оссиана», выданные им за прозаические переводы созданий древнего поэта.

Швейцария воспринималась тогда как носительница патриотических чувств, и так в связи с нею Карамзину было уместно указать на это направление деятельности большого немецкого поэта. Между тем имя Клопштока выступает тут вместе с именем Бодмера, и Карамзин, нарочно не назвавший на этом месте эпическую поэму Клопштока, вместо этого считает нужным назвать ту эпическую поэму о Ное, которую неутомимый цюрихский деятель Бодмер начал писать под впечатлением могучего клопштоковского начинания и в виде некоторой дружеской конкуренции с ним. Полное и окончательное издание «Ноахиды» вышло в свет лишь в 1781 г. Эту поэму Бодмера постигла та же несчастливая судьба, что и все прочие его поэтические замыслы, — в то время как «Мессия» Клопштока была для тогдашних читателей *вместе и в д о х н о в л я ю щ и м*, и крайне у т о м и т е л ь н ы м чтением, откуда и известная эпиграмма Лессинга: «Нам бы хотелось, чтобы нас поменьше хвалили и побольше читали», — «Ноахиду» не читал вовсе никто.

Однако, Карамзин полагал, что ему стоит назвать поэму Бодмера, и вот отчего это могло быть для него важным: «Мессию» Клопшток с самого начала уверенно и убежденно сочинял г е к з а м е т р о м, тем самым вводя в обиход м е т р древнего эпоса. Последствия этого для немецкой, и не только немецкой культуры были колоссальны: новоосваиваемый поэтический размер так и сопровождает немецкую культуру на пути к неоаллинизму с кульминацией на самом рубеже XVIII—XIX вв., в тот момент, когда Гёте пишет свою поэму «Герман и Доротея» не каким-нибудь другим размером, но гексаметром, и когда никто из настоящих немецких поэтов и не представлял себе для поэмы эпического склада возможности какого-либо иного размера.

Вообще говоря, существует как бы два вида европейского классицизма, и их очень удобно различать: один классицизм не видит ни для эпоса, ни для трагедии иного размера помимо александрийского стиха, другой же для трагедии избирает 5-стопный нерифмованный ямб, опять же ориентируясь на древнегреческую трагедию и пытаясь найти эквивалент ее основному метру, ямбическому триметру, а для эпоса — г е к с а м е т р. Итак, есть два вида классицизма — классицизм александрийского стиха и классицизм гексаметрический.

А вместе с гексаметром в нашем поле зрения возникает еще даже и не названный Гомер. Гомер возникает, стоит только Клопштоку обратиться к гексаметру. Бодмер его здесь продолжил, и хотя гексаметр Клопштока и гексаметр Бодмера не очень напоминает тот гексаметр,

которым в 80-е и 90-е годы переводил Гомера Иоанн Генрих Фосс, — этот последний дает уже как бы зрелый и *перетруженный* немецкий гексаметр на месте раннего и несколько наивного, т. е. интуитивного, клопштоковского, однако и Клопшток, и Бодмер выбирают этот размер вполне сознательно и вполне ответственно. И, заметим, раньше, чем немецкие переводчики Гомера.

3) Третье, что еще нуждается в пояснении в приведенном отрывке, — это имя Виланда. Кристоф Мартин Виланд (1733—1813) — это после Клопштока в начале 50-х годов следующий подопечный Бодмера; совсем еще молодой, Виланд в Цюрихе (с октября 1752 по 1754 г.) успел написать немало произведений в возвышенном «серафическом» стиле, далеком от его последующего творчества; поэма «Природа вещей» была издана им, едва исполнилось ему 19 лет, и была все же написана александрийским стихом; и вновь выбор не случаен — Виланд со всей своей эстетической утонченностью и впоследствии стоит в стороне от «гексаметрического» классицизма-эллинизма Роса, Гёте и Гумбольдта, от «пиндарического» классицизма Гельдерлина, и все это в свою очередь оказывается в стороне от него, как малопонятное ему и малодоступное ему.

Виланд «обнимался с Музами» в Цюрихе — ничего более конкретного о нем Карамзин не сообщает, равно как и о Гёте, который посетил Цюрих летом 1775 года и вынес еще живые впечатления от Бодмера, патриарха немецких поэтов.

Виланд и Гёте даже по времени своего пребывания в Цюрихе очень далеки друг от друга, и если Карамзин соблаговолит сказать о них одно и то же и объединить их в одном предложении, то давайте сами судить, насколько *выразительны* его слова — о том, что они «обнимались с Музами» — или же как не выразительны.

4) Ч е т в е р т о е. Тем конкретнее и с очень острым ощущением *специфики* того дела, о каком он тут говорит, высказывается Карамзин о графе Фридрихе Леопольде Штольберге (1750—1819), который вместе со своим братом Кристианом, тоже поэтом, и с Гёт е побывал тут в 1775 году. Вновь *внутренняя* связь, на какую нет в тексте Карамзина никакого *внешнего* указания. И сверх того в н о в ь некоторое сознательное умолчание. Карамзин пишет, — прочитаем еще раз, —

«Фридрих Штольберг, сквозь туман девяти веков, видел в духе своем древнейшего из творцов Греческих, певца богов и Героев, седого старца Гомера, лаврами увенчанного <и т. д.>».

5) Пятое. Осталось еще пояснить последнее, — сказанное о писателе Л<sup>\*\*\*</sup>. Сама эта зашифровка имени Ленца есть если и не сентиментальный жест в его вполне выявленном виде, то намерение его произвести. Ленц — это несчастный немецкий поэт, друг молодости Гёте, который в самый первый период пребывания Гёте в Веймаре не сумел сойтись с

веймарским светским обществом, рассорился с Гёте и затем, после блужданий, в состоянии близком к помешательству, прибыл в Москву, провел здесь некоторое время, еще мог работать, переводить, но здесь же и умер при неизвестных обстоятельствах. Карамзин же в своих словах о нем удовлетворялся тем, что, не называя имен Торквато Тассо уподобил ему Ленца. Судьба Тассо при дворе герцогов д'Эсте в Ферраре — это своего рода культурная мифологема, которая легла в основу и гётевской стихотворной трагедии. Если же Карамзин не называет имя Ленца прямо, а тут не было ни малейшего повода что-либо умалчивать (\*), то происходит это лишь для того, чтобы подчеркнуть волнующую загадочность судьбы поэта. Не знавшего о Ленце читателя Карамзина это упоминание должно было озадачить и обеспокоить, знавшему же еще раз напомнить в стилистической приподнятости обстоятельства жизни поэта. А жизнь поэта обретает ореол.

И сейчас, прежде чем идти дальше, необходимо коротко сказать о том, как строит Карамзин тот отрывок, который мы сейчас читаем. Он строит его по принципу *sapienti sat*, — т. е. каждый поймет в нем столько, сколько сможет. А сможет — по мере своей осведомленности в западной культуре. Что мы сейчас можем анализировать этот отрывок, — не наша личная заслуга, но и — добавим — не заслуга Карамзина. Ведь он вовсе не намерен делать то, что можно было бы назвать — информировать нас о литературе, как чувствует она себя в Цюрихе. Он не «информирует» читателя, а задевает его, стремясь пробудить в нем эмоциональную заинтересованность тем, что там, в Цюрихе, происходит. Это и больше, и меньше «информации». Больше — поскольку все, что может служить тут «сведением», уже доставляется нам из внутренне обжитого духовного пространства, окрашенного индивидуальным чувством и указывающего на недостижимую для читателя полноту литературной и духовной жизни. Карамзин решительно ни о чем не «информирует», ибо какая же информация в том, чтобы сказать, что Виланд и Гёте «обнимались с Музами», — тем более, что занимались они этим совсем в разные десятилетия? Поэтому то, что дает Карамзин своим читателям, — это куда меньше и хуже любой «информации». Духовное пространство, из которого он обращается к читателям, — это прежде всего его собственный внутренний мир, в котором все значимо лишь по мере личного интереса. Сейчас и только сейчас, т. е. в наши дни, мы получаем возможность проникать внутрь этого индивидуального и эгоцентрически построенного мира и можем пытаться следовать логике такого отрывка, как приведенный. Тут и выясняется, что Гомер — это главная внутренняя логическая нить отрывка, тогда как в начале и в конце отрывка называются имена, которые нельзя было связать с этой темой. Вернее, эта тема даже — Гомер и гексаметр. Сейчас мы увидим, что, говоря о графе Штольберге, Карамзин внезапно приоткрывает перед нами свою способность глубоко сживаться с творческими импульсами иной, чужой для него поэзии, — а

такие импульсы вовсе не лежат на поверхности. От такого путешественника, который отговаривался бы совсем общими фразами, — вроде того, что «Виланд и Гёте обнимаются с Музами», — подобные глубины были бы навеки скрыты. Однако у Карамзина такие фразы лишь оттеняют *заветное*.

Итак, Карамзин не «информирует», а он способен задеть и заразить своим интересом. Неверно видеть в нем такого писателя, который сознательно с в я з ы в а е т культуры русскую и западную, строит между ними мосты и сознательно же стремится их опосредовать, ознакомить друг с другом. Для такого путешественника любые сентиментальные жесты были бы лишь помехой. Если Карамзину и удастся опосредовать и связать культуры, то в силу полноты осуществления его намерения, которое было *иным*. В чисто п р а к т и ч е с к о м же смысле именно эта полнота как раз осложняла «культурный взаимообмен» — и перечеркивала всю пресность и бедность такого стереотипа наших дней. Так, побывав в Берлине, Карамзин оставил нам подробную запись своей беседы с Карлом Филиппом Морицом, с писателем, все значение которого Карамзин ясно видел и понимал. Тем более, что Мориц, как мало кто, был полон внимания к скрытым движениям человеческой души, однако в совсем ином плане, нежели Лафатер. Однако написанные о Морице страницы в «Письмах русского путешественника» и остались до сих пор одинокими в русской литературе о Морице, — такой не существует. Наверное, Карамзин и з а д е л читателей своим рассказом о Морице, однако задел не настолько, чтобы пробудить в них постоянный интерес к Морицу. Вообще говоря, Карамзин задевает, однако так, чтобы одновременно уводить сказанное вглубь *своего*, словно как бы «объективный» рассказ с тайнами своего сердца; так что нередко таинственность и зашифрованность рассказа в восприятии читателя перебивает все доступное в нем и берет верх над доступным. Говоря иначе, рассказ Карамзина, его повествование слишком с а м о д о с т а т о ч н о — это б о л ь ш е общение со своим внутренним миром, нежели с чем-то иным. А п о э т о м у и читатель общается с этим внутренним миром и з т и м общением удовлетворяется.

Так, как мы разбираем один лишь отрывок из «Писем русского путешественника», безусловно идет вразрез с намерениями его автора. Карамзин же ждет примерно следующего, — что его текст будет прочитан с благоговейным трепетным вниманием к п р и х о т л и в о д в и ж у щ е м у с я ч у в с т в у, к *внимательному сочувствованию*, или, в е р н е е, к тому, как разнообразно это чувство себя выговаривает и всегда умеет выговорить. Взятый нами отрывок включает в себя самые разные формы, в каких проявляет и схватывает себя такое *самонаблюдающееся* чувство. В этих немногих предложениях есть и самые поверхностные, общие жесты-движения чувства, есть места, где мысль Карамзина обнаруживает свою способность к теорети-

ческой глубине, однако и это для него само собой разумеется, именно так — как само собой разумеющееся — читателям и преподносится, так что уже только от каждого из читателей зависит, заметит ли он эту глубину или все высказывания будет читать в одном ключе — как одинаковые жесты-движения. Обычно же читатели склоняются, как известно, к быстрому чтению, где все перепады, переходы и переливы самопостигающего чувства остаются попросту незамеченными.

Три вопроса:

- 1) в чем тут острое ощущение *специфики* того, о чем идет речь?
- 2) в чем внутренняя связь?
- 3) в чем умолчание?

Ответ на п е р в ы й вопрос: Бодмер и его единомышленники были сторонниками эстетики в и д е н и я, — то, что поэт о п и с ы в а е т — а он в своей поэзии всегда что-то о п и с ы в а е т — он про-видит, преодолевая временное и пространственное удаление, он все это про-видит и видит как бы *сверхъясно*, с поразительной и ирреальной отчетливостью, и притом как бы *во сне наяву*; все таинственно предстает пред ним без зова из глубины времен, *сквозь туман*. Такое видение, когда поэту словно сами собою являются видения, а он их верно описывает, по-гречески называлось *ἐνάρχεια*, а потому и эстетику творчества, какой держался Бодмер и его последователи и единомышленники, в том числе и Клоппшток, можно назвать эстетикой *энаргийной*. Несомненно, у Карамзина сложилось о ее сути самое ясное — пусть даже и только интуитивное — представление. Это даже удивительно.

О т в е т н а в т о р о й в о п р о с: когда Карамзин думает и пишет о Штольберге, он продолжает думать о Бодмере и о Гомере. В 1778 г. Фридрих Леопольд фон Штольберг опубликовал свой перевод «Илиады» Гомера, — разумеется, гексаметрами. В том же самом году свой перевод Гомера, — и «Илиады», и «Одиссеи», — издал сам Бодмер, — и, разумеется, тоже гексаметрами. Однако, перевод Бодмера был некоторыми воспринят как своего рода курьез: как и все его поэтические создания, а Карамзин в своем отрывке уже наперед исполнил свой долг памяти перед Бодмером, тактично упомянув его монументальное создание. Судьба же перевода «Илиады», выполненного графом Штольбергом, была в немецкой культуре более замысловата, и она как-то отражена у Карамзина; надо еще посмотреть, как именно. Перевод Штольберга был достаточно при всей первоизданной неопытности его стиха, — Штольберг пишет размером, который следовало бы называть не дактилическим, а хорейским гекзаметром, и его скачущий и срывающийся хорей никак не соответствует гомеровым спондеям, — удачен, но именно в эти годы к Гомеру приступил со всей филологической основательностью и северо-германской упрямой терпеливостью Иоганн Генрих Фосс (1751—1826), поэт того же круга, что и граф Штольберг, и Штольберг не стал продолжать свой перевод Гомера, а приступил к Эсхилу. Фосс выпустил в 1781 г.



«Одиссею» в 1-й редакции, в 1793 г. «Илиаду» — и во 2-й редакции — «Одиссею», и этот перевод стал основным немецким переводом Гомера до наших дней. О с н о в н о й не значит самый лучший; это значит только, что он был достаточно удачным, а притом с а м ы м с в о е - в р е м е н н ы м: та самая немецкая культура, которая породила в своих недрах потребность во 2-м, «гексаметрическом» классицизме, у з н а л а с е б я в фоссовском переводе Гомера; перевод этот стал знамением своего времени — подобно тому как на иных культурных основаниях пришелся ко времени и сделался классическим и единственным русский перевод «Илиады», осуществленный Николаем Ивановичем Гнедичем, обессмертившим себя поэтом, в остальном весьма средним. Против немецкого перевода Фосса можно выставить такое же множество возражений, что против русских переводов из Гомера Гнедича и Жуковского, — в отношении «Илиады» Василия Андреевича Жуковского это уже с большим удовольствием исполнил Андрей Николаевич Егунов.

Однако перевод Фосса живет, а перевод Штольберга забыт и обычному, простому читателю недоступен, потому что ему никто его не предлагает.

И вот ответ на третий вопрос: о чем Карамзин умалчивает. Он молчит о переводе Фосса. Правда, Фосс не имел касательства к Цюриху. Однако Карамзин и повсюду молчит о фоссовском Гомере, и это несмотря на пространно описанную Карамзиным беседу свою с Г е р - д е р о м в Веймаре, где речь особо шла о переводах с греческого.

#### 4

Нам сто́ит прочесть сейчас относящиеся сюда части этой беседы, как воспроизводит ее Карамзин, а также разобраться с тем комментарием, какой давал ей в 1964 г. Андрей Николаевич Егунов.

Итак, что же писал Карамзин о своем разговоре с Гердером?

В ответ на вопрос, кого из немецких поэтов предпочитает всем другим: «Сей вопрос привел меня в затруднение. Клопштока, отвечал я запинаясь, почитаю самым *выспренним* [в первых изданиях: возвышеннейшим. — А. М.] из Певцов Германских. «И справедливо, сказал Гердер: только его читают менее, нежели других, и я знаю многих, которые в Мессиаде на десятой песни остановились с тем, чтоб уже никогда не приниматься за эту славную поэму». — Он хвалил Виланда, а особливо Гёте — и велел маленькому своему сыну принести новое издание его сочинений, читал мне с живостью [в первых изданиях: с чувством. — А. М.] некоторые из его прекрасных мелких стихотворений. Особенно нравится ему маленькая пьеса, под именем *Meine Göttin*, которая так начинается:

Welcher Unsterblichen  
Soll der höchste Preis seyn?  
Mit niemand streit'ich,  
Aber ich geb' ihn  
Der ewig beweglichen,  
Immer neuen  
Seltsamsten Tochter Jovis  
Seinem Schosskinde,  
Der Phantasie<sup>8</sup>, и проч.

«Это совершенно по-Гречески, сказал он — и какой язык! какая чистота! какая легкость!» — Гердер, Гёте и подобные им, присвоившие себе дух древних Греков, умели и язык свой сблизить с Греческим и сделать его самым богатым и для Поэзия удобнейшим языком; и потому ни Французы, ни Англичане не имеют таких хороших переводов с Греческого, каким обогатили ныне Немцы свою Литтературу. Гомер у них Гомер: та же неискусственная, благородная простота в языке, которая была душою древних времен, когда Царевны ходили по воду и Цари знали счет своим баранам»<sup>7</sup>.

Для нас в этом отрывке самое важное, наверное, то, что в нем приведены в связь уже отмеченные нами основные темы Карамзина — Клопшток; поэмы Гомера; греческое в новой культуре, — они действительно среди *основных тем*, над какими размышляет в молодости Карамзин. А греческий элемент в гётевском стихотворении 1780 г. для нас далеко не так очевиден сейчас, как для двух собеседников летом 1789 г., и нам, по-видимому, следует направлять все свое внимание на обнаружение подобных зависимостей и на обострение к ним нашего слуха, — он очень **п о о с т ы л** к ним.

А теперь, чтобы поточнее понять отрывок беседы с Гердером, обратимся к Андрею Николаевичу Егунову, который в своем прочтении его допускает сразу несколько несправедливостей в отношении Карамзина, а, следовательно, и читает его неточно. Потому он и поможет нам прочитать его **т о ч н е е**. Вот что писал Егунов:

«Когда стал появляться фоссовский перевод Гомера, Штольберг благородно отстранился, уступив Фоссу дело переводу Гомера. Ко времени беседы Карамзина с Гердером (1789 г.) Фосс выпустил только перевод Одиссеи (1781 г.), Илиада была им переведена позднее — в 1793 году. Похвала Гердера относится, конечно, именно к Одиссее в переводе Фосса. Это видно и из записи Карамзина — упоминание о царицах, «ходивших по воду», представляет собою искажение эпизода, как Навзикая со служанками стирает одежду своего отца-царя и братьев в устье реки (VI песнь Одиссеи). Такое искажение показывает, что Карамзин плохо знал тогда Гомера: никакая «царица» у Гомера не ходит по воду. (Гектор предвидит такой тяжкий жребий для Андромахи, если она попадет в рабство после падения Трои» (однако см. Одиссея 10, 105, 110!! — А. М.)<sup>8</sup>.

Вот первое, что можно заметить себе: вовсе ниоткуда не следует, будто похвала переводов Гомера относится к переводу Фосса. Карамзин не выдает это ни единым словом; мы не знаем, кого хвалил Гердер, и если даже он похвалил Фосса, то на Карамзина — плохо ли, хорошо ли это, — похвала не произвела должного впечатления. К тому же, Фосс в «Письмах русского путешественника» упоминается единожды и в таком контексте, где Карамзин не выражает своего отношения к словам собеседника.

А собеседником в тот раз — 5 июля 1789 г. в Берлине — был берлинский поэт Карл Вильгельм Рамлер (1725—1798), «немецкий Го-  
раций» — на известное время, — считавшийся большим мастером стиха. Но ко 2-му «гексаметрическому» классицизму он и не относился, и не обнаруживал в себе ни малейшего тяготения, что и вытекает из его соображения в беседе с Карамзиным:

«Еще при жизни Геснеровой начал он перекладывать в стихи его Идиллии. <...> Искусные Критики не довольны трудом его. Легкость и простота Геснерова языка, говорят они, пропадает в экзаметрах. К тому же в Идиллиях Швейцарского Теокрита есть какая-то гармония, которая не уступает гармонии стихов. Но Рамлер думает, и мне сказал, что Геснеровы Идиллии были единственно потому несовершенны, что Автор писал их не экзаметрами. <...> Рамлер восстает против Греческих мифологических имен, которые Граф Штолберг, Фос и другие удерживали в своих переводах. Мы уже привыкли к Латинским, говорит он: начто переучивать нас без всякой нужды?»<sup>9</sup>.

Это соображение — для 1789 г. в немецкой культуре почти уже *отсталая* поэтическая позиция, а сама ситуация времени — переломная: по отношению к именованию греческих богов, — должно ли оно оставаться традиционно-риторически-латинским или же должно быть адекватным, а притом и филологически-точным.

Карамзин передает соображение Рамлера, не выказывая к нему своего отношения, и за это получил порицание от Егунова.

«Из этой записи видно, что Карамзин знал Рамлера, но не Гомера; иначе бы Карамзин должен был высказать свое мнение о том, подходят ли к поэзии Гомера латинские имена, тем более что Рамлер был представителем противоположного Карамзину литературного направления. Клопшток, в глазах Карамзина, едва ли не выше Гомера: «Певец Мессиады, которому сам Гомер отдал бы лавровый венец свой»<sup>10</sup>.

Порицание уместное постольку, поскольку приоткрывает *нерешительность* Карамзина — отсутствие реакции с его стороны по всей *вероятности* означает, что вопрос этот об именовании богов, поэтологически чрезвычайно острый, мало волнует его. (От риторики — к конкретности языка культуры.)

Но ведь это отсутствие реакции означает еще и иное: в то время, когда Карамзин выслушивает и записывает это соображение Рамлера, он либо не читал перевода Фосса, либо же этот перевод, последовательно (как, впрочем, и штольберговский) воспроизводящий гомеровские имена собственные и уже одним этим, вероятно, поражающий воображение немецких читателей, воспитанных на римско-латинской условной риторике, — либо же этот перевод вовсе не произвел на него ожидаемого впечатления. Одно из двух.

Но отсюда вытекает еще и следующее: если даже Гердер и хвалил Карамзину фоссовский перевод «Одиссеи», то все, что говорится в записи беседы с Гердером об «Одиссее», все же вовсе не относится к этому переводу: ведь примеры, какие приводит Карамзин из «Одиссеи», возникают в тексте «Писем русского путешественника» не ранее, чем через 14 лет после беседы — о царевнах, которые ходят по воду. Станным образом Андрей Николаевич Егунов, упрекая Карамзина в незнании Гомера, сам забывает, что гомеровские царевны так-таки ходят по воду, пусть и не все: девица с кувшином в руке, какая встретила спутникам Одиссея в злосчастной стране лестригонов (10, 105, 110), была все же дочерью царя, пусть даже и царя-людоеда. Карамзин в какой-то мере знал Гомера, но к 1803 г. мог читать «Одиссею» в самых разных переводах — немецких, французских, наконец в русском прозаическом переводе 1788 г. В пользу чтения Фосса не говорит ровным счетом ничего, а некоторые обстоятельства говорят против него (о них — несколько позднее).

Однако нерешительности Карамзина в отношении именования греческих богов соответствует и более общая в его случае нерешительность, — так сказать, нерешительность культурно-исторического плана. И эта нерешительность — не только Карамзин, но только Карамзин так и не сумел преодолеть ее.

Дело в том, что когда мы представляем себе 2-ую половину 18 века, то нам кажется, например, что наше *со-размерение* поэтических величин Гомера и Клопштока было ровно так же очевидно и для людей той эпохи. Правда, большинство из нас никогда не читало Клопштока, а позанимствовало свое суждение о нем из историко-литературной традиции. Для нас Клопшток скучен и нечитаем, и он бесконечно меньше Гомера и едва ли сопоставим с Гомером или с Вергилием. — Далее, зная о том, как вся эпоха устремляется в сторону Гомера, к гомеровской подлинности, зная о том, что в конце века Гёте почитал бы за честь слыть одним из «гомеридов», мы думаем, что таково было и общее расположение всей второй половины века.

Но это далеко не так! И не приходится искать пример более выразительный нежели следующий. 18 января 1774 г. Фридрих Леопольд фон Штольберг пишет Фоссу, — как замечательно, что мы остаемся всё в своем кругу! — «Признаюсь, я думаю, что Гомер превосходит Клопштока в возвышенном, Клопшток же Гомера — в прекрасном. Никто не жалу-

ется на темноту Гомера, но многие — на темноту Клопштока. Я не думаю, что в «Мессии» Клопштока есть какие-либо темные места, но не мог ли бы он быть порою попроще?»<sup>11</sup>.

Вот такая достойная всяческого уважения робость проявлена тут Штольбергом! Эпоха заморожена Гомером, но она же заморожена Клопштоком, — да еще как! — и может случиться так, — для нас перспектива немыслимая! — что Гомер только приоткрывается через Клопштока, и приоткрывается *под сенью* Клопштока, уже хорошо усвоенного и принятого очень близко к сердцу!

А не было ли это так для Карамзина! Это мы сейчас проверим.

Что Карамзин в юности был *з а в о р о ж е н* Клопштоком, не подлежит никакому сомнению. Был ли он так же заморожен Гомером? Скорее, следует сказать, что он положил свой глаз на Гомера, уже зная — из разных *источников*, — каково значение Гомера в европейской культуре.

Клопшток же вызывает у Карамзина разнообразные проявления сентиментального жеста, — а ведь в этом-то все и дело! В самом крайнем, но и самом показательном случае Клопшток — и так не только у Карамзина! — он *удостаивается* той редкой чести, чтобы весь глубоко воспринятый *с м ы с л* его творчества собирался в его *и м я*: имя поэта как знак и держатель смысла всего его творчества!

Вот примеры из произведений Карамзина:

1) в стихотворении 1787 г. «Поэзия» читаем:

Так старец, отходя в блаженнейшую жизнь,  
В восторге произнес: *о Клопшток несравненный!*  
Еще великий муж собою красит мир —  
Еще великий дух земли сей не оставил.  
Но нет! Он в небесах уже давно живет —  
Здесь тень мы зрим сего священного поэта<sup>12</sup>.

2) «<...> эфирную радость — радость, какую могут только чувствовать великие души — воспел Клопшток в прекрасной оде своей Züricher-See, которая осталась вечным памятником пребывания его в здешних местах — пребывания, лаврами и миртами увенчанного. Г. Тоблер — говоря о том, как уважен был здесь певец Мессиады — сказывал мне между прочим, что однажды из Кантона Гларуса пришли в Цюрих две молодые пастушки, единственно затем, чтобы видеть Клопштока. Одна из них взяла его за руку и сказала: Ach! wenn ich in der Clarissa lese und im Messias, so bin ich ausser mir! (*ах! читая Клариссу и Мессиаду, я вне себя бываю!*) Друзья мои! вообразите, что в эту райскую минуту чувствовало сердце Песнопевца! — »<sup>13</sup>.

Конечно, это пастушки *ч т о н а д о* — они одновременно пришли из кантона Гларус и проистекли из жанра *идиллии* и каким-то чудом оба истока сложились вместе: *ж и з н е н н о е* и *л и т е р а - т у р н о е* тут совершенно не различимы!

Эти примеры отсылают нас в два конца.

Сначала к роману в стихах Пушкина и к опере Чайковского:

Ах, Ричардсон! Ах, Ричардсон!

Клопшток и не вошел бы в я м б и не подошел бы туда по своей инструментовке и внутренней форме, не раз осмеянной, — в одной из сказок Клеменса Брентано выступает школьный учитель Клопшток.

Затем к роману Гёте «Страдания юного Вертера». И этот пример тоже хорошо известен, но на нем придется остановиться поподробнее. Вот отрывок из романа — в переводе, намеренно близком к оригиналу, а потому нарочно неуклюжем:

«Мы подошли к окну, в стороне гроыхало, и великолепный дождь пробегал порывами по земле, и самое освежительное благоухание поднималось к нам во всей полноте теплого воздуха. Она же стояла, опираясь на локоть, и взгляд ее пронизывал местность, она смотрела на небо и на меня, я видел, что глаза ее наполнились слезами, она положила свою руку на мою и оказала: «Клопшток!» Я погрузился в поток чувств, что излился на меня, как только она произнесла это слово. Я не мог вынести этого, склонился к ее руке и поцеловал ее, проливая блаженнейшие слезы. И вновь взглянул на ее глаза — Благородный! <...>»<sup>14</sup>.

Существуют 2 редакции этого романа Гёте — 1774 и 1787 года. Карамзин, кстати говоря, должен был читать это произведение — и по-немецки и по-русски, коль скоро 1-й русский перевод появился уже в 1781 г.<sup>15</sup> Во 2-й редакции Гёте внес в текст следующее дополнение:

«<...> сказала: «Клопшток!» Я тотчас же вспомнил великолепную оду, какая была у нее в мыслях, и погрузился <...>»<sup>16</sup>, — и комментаторы романа установили, что Гёте имел в виду одну из самых известных од Клопштока — «Die Frühlingsfeier» (1759 года). Эта ода — в подражание древним — написана свободным метром, как разумел его поэт, и это один из поэтических образцов для позднейшей гимнической лирики самого Гёте.

Вот этот отрывок:

Ach! schon rauscht, schon rauscht  
Himmel und Erde vom gnädigen Regen!  
Nun ist — wie dürstet sie! — die Erd erquickt  
Und der Himmel der Segensfüll entlastet!  
Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter,  
In stillem sanftem Säuseln  
Kommt Jehova,  
Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!<sup>17</sup>

И он же — вновь в неуклюже-дословном переводе:

«Ах, уже шумит, уже шумит небо и земля благодатным дождем! Ныне — как алкала она — освежена земля, и небо освободилось от бремени благословенной полноты. Се Иегова грядет — не в буре, но в тихом кротком дуновении грядет он и под ним склоняется дуга мира».

В тексте Клопштока — отражение нескольких библейских мест, и самое главное из них — поразительно-глубокое место из 3 Кн. Царств (19, 11—12):

«И вот, Господь пройдет, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение; но не в землетрясении Господь; / после землетрясения огонь; но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, (и там Господь)».

Теперь нам остается лишь убедиться в том, что отрывок из романа Гёте сам по себе есть разворачивание клопштоковских представлений, что Гёте — если подходить со стороны риторики и холодно — упражняется в клопштоковском стиле, «клопштокизируя», или, если смотреть на дело подороже, преисполнился клопштоковских чувств и клопштоковских восторгов.

Вот — почти неожиданно — возвращается и библейское место в непередаваемом по-русски образе того, как ветер кроткими и тихими порывами падает на землю: *der Regen säuselte auf das Land*, — в этом смелом словоупотреблении глагола запечатлено божественное, благословляющее действие: этот дождь благословляет землю, страну (*das Land*).

Есть в тексте и множество иных клопштоковских элементов — это и двукратное, без всяких поисков замены, употребление слова «*herrlich*» — *великолепен* дождь, и *великолепна* ода Клопштока; это и употребление превосходной степени прилагательных — благоухание «самое освежительное», слезы — «самые блаженные», и эти эпитеты весьма по-клопштоковски стремятся превзойти самих себя; это и скорее неожиданное, величественное, могучее и требующее эпической художественности действие, — когда взор Шарлотты «пронизывает» всю местность — *ihr Blick durchdrang die Gegend*; это и все сентиментальное, начиная со слез на глазах, — замечу, что не только люди и литературные персонажи сентиментальной литературы 18 в. часто плачут, но не стыдятся и не скрывают своих слез и герои Гомера, так что клопштоковски-сентиментальное вполне соединяется и сливается тут с *гомеровским*; это сентиментальное употребление слова «чувство», *Empfindungen*, которое означает сразу целый комплекс рефлексий — подобно тому как восклицание «Клопшток» значит сразу же целую неисчерпаемую бездну эмоционально воспринятых и глубоко-проникновенно пережитых смыслов. Все это «сентиментальное» и заканчивается этим восклицанием — в нем все невыразимое, все то невыразимое, что в конце концов отказывается разворачиваться в текст и прежде всего хранит в себе свою драгоценную полноту смысла и не желает хотя бы в малом поступаться ею! Весь окружающий текст должен признать всю тщету своих усилий выразить этот смысл перед лицом его очевидной полноты! Увы! для нас теперь она восполнима, скорее, лишь теоретически. Мы, слыша восклицание «Клопшток!» — доносящееся из романа Гёте, — в лучшем случае знаем, но не со-пережи-

ваем. Точно так же, слыша восклицание «Ах, Ричардсон!», мы в лучшем случае сочувствуем, плохо зная, *чему*. Гётевское дополнение, сделанное для 2-ой редакции романа, намекает нам на то, что внутренне воспроизводимая полнота этого восклицания довольно быстро улетучивалась и уже могла потребовать некоторых подпорок — в виде не чего-либо иного, но просто-напросто с с ы л к и на определенный текст, который, однако, в 1787 году мог еще считаться известным всякому культурному читателю.

Вот то культурное *п о л е*, на котором и для Карамзина оказывается воспроизводимым восклицание «Клопшток!»

Ему бы не пришло на ум воскликнуть — «О Гомер!» — точно так же, как он не мог бы подобно Вертеру ходить с томиком Гомера в кармане, чтобы при удобном случае раскрывать его и читать в одиночестве. Зная состояние немецкого образования в 18 веке, мы можем, скорее, подумать о том, что такой свободно читающий Гомера молодой человек — скорее желаемая, воображаемая, нежели реальная личность. Однако, это *ж е л а е м о е*, что вложено у Гёте в образ Вертера, как раз и отражает положение Гомера в культуре 2-й половины XVIII века, всеми силами стремящейся к нему. Клопшток — это нечто уже освоенное (или считающееся таковым), Гомер же — это то, чего жаждет душа и что только еще предстоит осваивать во всей предполагаемой *п о л н о т е* *е г о* *с м ы с л а*.

Не будет, видимо, неточностью полагать, что Гомера Карамзин знал еще весьма недостаточно, а притом греческий поэт выдвинулся на самый первый план его интересов, что, далее, Карамзин довольно *хорошо* — или скажем так: в *достаточной* мере освоил Клопштока; наконец — что Гомер виделся ему *через* Клопштока, виделся ему стоящим — в исторической перспективе — *з а* Клопштоком. Сопшемся еще раз на пример Штольберга — ведь и ему, переводчику Гомера, Гомер представлял опосредованный Клопштоком и как художественная величина, вполне сопоставимая с Клопштоком, и наоборот!

Нет только сомнения в одном — в том, что Карамзин вступил уже в юности в поэтическое общение и с Гомером, и с Клопштоком. И тут вырисовывается весьма своеобразная связь, в какой эти поэты находились в сознании русского литератора.

Тут припомним вновь беседу его с Гердером в Веймаре.

То, что рассказал Карамзину Гердер, казалось бы зависело по преимуществу от *Гердера*. Однако едва ли случайно этот их разговор подхватывает связь, наметившуюся в поэтических исканиях Карамзина еще до путешествия в Европу, в его первый московский период. Вот эта связь трех или даже четырех, *м. б. и пяти звеньев* или *теж*:

- 1) гексаметр
- 2) Гомер
- 3) лирика



4) поэзия и поэт

5) патриотизм

Эти звенья приведены в хитроумную особенную связь, так что, например, Карамзин задумывается о гексаметре и о Гомере, но с тем, однако, чтобы эту свою мысль перенести в *лирик*у, перенести на свои пробы лирического творчества и соединить с мыслью о сути поэзии, как преломилась она в *клопштоковском* представлении о поэте как барде.

То, что мы видим впоследствии во фрагментарных текстах «Писем русского путешественника», — а эти тексты всегда *отрывочны и кратки* (и так понимается и сам *жанр* путешествия), — это *продолжение* этих же уже пришедших во взаимосвязь тем, их разворачивание, и разговор с Гердером от 20 июля, как записан он Карамзиным, продолжает их разворачивать, хотя бы прежде всего в плане греческих отражений в немецкой поэзии. А эта взаимосвязь — карамзинская, она не вполне непереносимая; можно ведь думать о Гомере или о переводах из Гомера и совсем не иметь в виду т. н. «бардическую поэзию»! Карамзин писал И. И. Дмитриеву 2 июля 1788 г.:

«Естьли же ты и сам вздумаешь воспеть великие подвиги свои и всего воинства нашего, то пожалуй пой дактилями и хорейми, Греческими Гексаметрами, а не ямбическими шестистопными стихами, которые для Героических поэм неудобны и весьма утомительны. Будь нашим Гомером, а не Вольтером. Два дактиля и хорей, два дактиля и хорей. Например:

Трубы в походе гремели крики по воздуху мчались»<sup>18</sup>.

Контекст письма юмористический, а итог — серьезный. Карамзин пробует сочинить строку русского гексаметра, аккуратно выписывая над каждым слогом своего стиха знаки долготы и краткости, — долготы и краткости, которым в русском стихе соответствуют *ударные и безударные* слоги. Античный гексаметр называется дактилическим; краткие слоги дактиля могут заменяться долгим слогом, — получаются спондеи. В русском гексаметре дактилям и спондеям соответствуют дактили и замещающие их хорей.

Стих, сочиненный Карамзиным, вполне соответствует правилам построения русского гексаметрического стиха, а сочиненный им стих вполне мыслим в ряду других. Сам же по себе этот отдельный стих тем не менее малоудачен и этим выдает в поэте лишь самые начальные знания о стихе. Однако Карамзин почему-то решил, что в русском гексаметре непременно должны чередоваться два дактиля и хорей. По этой причине он помещает свои хорей на такие нетипичные для гексаметра места, что стих аккуратно разделяется на два полустипа совершенно одинакового строения, — нет ни малейшего основания записывать их в одну строку: эти два стиха усеченного 3-стопного дактиля; вместо эпического стиха гексаметра Карамзину слышалось что-то песенное.

Как поэта, Карамзина вовсе и не влекло ни к гексаметру, ни к греческим строфическим метрам, — это очевидно; его восхищенность Клопштоком отнюдь не повела ни к подражанию его метрическим штудиям, ни к какому-либо воспроизведению греческих форм, ни к какой-либо «эллинизации» своей поэзии.

В том году — 1788-м — Карамзин занялся греческим языком. В «Письмах русского путешественника» эти занятия засвидетельствованы более чем скромной сноской в записи за 22 июня 1789 г.:

«Автор начинал тогда учиться Греческому языку; но после уже не имел времени думать об нем»<sup>19</sup>.

И тем не менее эти занятия оставили свои следы уже в ранних поэтических опытах Карамзина. 17 ноября 1788 г. Карамзин пишет следующее стихотворение в письме Дмитриеву, в письме, по обычаю сентименталистов составленному из прозы и стихов. Я думаю, что это стихотворение следует отнести к числу весьма удачных. Вот оно:

Ивану Ивановичу

«Многие Барды, лиру настроя,  
«Смело играют, поют;  
«Звуки их лиры, гласы их песней,  
«Мчатся по рощам, шумят.  
«Многие Барды, тоны возвыся,  
«Страшные битвы поют;  
«В звуках их песней слышны удары,  
«Стон пораженных и смерть.  
«Многие Барды, тоны унизя,  
«Сельскую радость поют —  
«Нравы невинных, кротких пастушек,  
«Вздохи, утехы любви.  
«Многие Барды в пьяном восторге  
«Нам воспевают вино,  
«Всех призывая им утоляти  
«Скуку, заботы, печаль.  
«Все ли их песни трогают сердце,  
«Душу приводят в восторг?  
«Все ли Гомеры, Томсоны, Клейсты?  
«Где Анакреон другой?  
«Мало осталось Бардов великих». —  
Так воспевая, вздохнул;  
Слезы из сердца тихо катятся,  
Лира валится из рук.  
Быстры Зефиры, с Невских пределов,  
Быстро несутся ко мне —  
Веют — вливают сладкия песни,  
Нежные песни в мой слух...  
Я восхищаюсь! — в радости сердца  
Громко взываю, пою:

«Древние Барды дух свой влияли  
В нового Барда Невы!»<sup>20</sup>

Большая часть стихотворения — это прямая речь, заключенная в кавычки. Кончается прямая речь словами: «Мало осталось бардов великих»; далее начинается авторская речь: «Так воспевая, вздохнул...» Кто вздохнул, вовсе не сказано: фраза обходится без подлежащего и, даже если это некоторая небрежность, то вполне отвечающая сентименталистскому тону стихотворения. Ясно, что поэт один из современных Бардов, местонахождение которого даже определено, коль скоро он достижим для тех, «быстрых Зефиров», что доносятся «с Невских пределов». Этот современный бард дает вначале что-то вроде общей классификации поэтов вообще по высоте их тона и темам — выделяются эпика, поющие о битвах высоким тоном, авторы идиллий, пишущие средним стилем, — «тон унизя», под конец анакреонтики, воспевающие вино. Разделив поэтов по тонам и темам, наш бард подхватывает сентиментально-риторический топос об упадке поэзии:

«Все ли Гомеры, Томсоны, Клейсты?  
Где Анакреон другой?  
Мало осталось Бардов великих...»

В печатном издании 1794 г. первая из этих заключительных строк монолога чуть меняется: автор «Времен года» Джеймс Томсон уступает место швейцарцу Геснеру, а имя Гомера предстает в форме, воспринимавшейся как более архаическая и торжественная:

Все ли Омиры, Геснеры, Клейсты...<sup>21</sup>

Клейст — это Эвальд фон Клейст, главный в те десятилетия поэт, автор поэмы «Весна» и офицер Семилетней войны.

Мало великих поэтов — и нашему поэту не остается ничего иного, как по исхоженным тропам свернуть все на своего друга — поэта Ивана Ивановича Дмитриева — ему во славу.

Поэты в стихотворении Карамзина именуются бардами. А этим Карамзин заявляет о своей принадлежности к о с с и а н о - к л о п ш т о к о в с к о й линии самоистолкования поэзии. Но где Клопшток — или где Оссиан — тут же вблизи оказывается для Карамзина и Гомер. В том же 1788 г. он в одном из прозаических отрывков восклицает: «О дабы мечты мои уподобились некогда мечтам Омировым и Оссиановым <...>»<sup>22</sup>.

Но уже и в самом письме от 17 ноября 1788 г. эта связь выявлена — причем даже более содержательно. Вот как продолжается письмо — когда заканчивается стихотворение:

«Так бедный московский стихотворец, учащийся ныне разбирать по складам греческих поэтов, осмеливается греческим стихосложением

воспевать хвалу своему другу! — Как радуюсь, естли подлинно я подал тебе повод спеть такую хорошую песню! Высокая гармония да будет всегда душею песней твоих! — »<sup>23</sup>.

Выходит, что Карамзин воспринимает стих своего произведения как греческий. Это удивительно, так как ничего греческого здесь найти вроде бы и нельзя: стихотворение написано нерифмованными четверостишиями из неравносложных стихов, причем нечетные и четные стихи строятся совершенно одинаково; между тем как четные стихи — это усеченный 3-стопный дактиль, нечетные соединяют дактиль с хореем: 2-я и 4-я стопа 4-стопного стиха — это хорей. Получается то же самое, что произошло с сочиненной Карамзиным строкою гексаметра: каждая четная строка распадается на 2 полустихия усеченного дактиля, которые и следовало бы записывать как отдельные стихи. Тогда вместо четверостиший стихотворение было бы изложено шестистишиями — вполне употребительная в поэзии форма. Вновь запись стихотворения выдает лишь самые первоначальные познания Карамзина в метрике, что вовсе не противоречит, однако, тому, чтобы у него записи не был свой сложный генезис. У Карамзина могла быть своя логика в восприятии получившегося у него размера: вполне вероятно, что нечетные строки представлялись ему таким же сочетанием дактилей и спондеев, что и в его т. н. гексаметрической строке. Легко представить себе, что если пробовать читать стихи, следуя такому предполагаемому пониманию их устроенности, то сам интонационный строй их меняется. Таким образом, как можно предположить, стих этого стихотворения — каким осознавал его автор — возник из попыток читать стихотворения греческих поэтов (но кого именно?) в то же время с учетом всех рефлексов такой поэзии в созданиях новых поэтов, т. е. прежде всего все того же Клопштока, виртуозного в воспроизведении античных строфических форм и неутомимого в изобретении новых строфических построений с всевозможными вариациями метра.

Такой генезис у стиха и графики этого стихотворения Карамзина. Можно указать на четыре момента, которые могли казаться автору греческими по своему происхождению:

1) это — дактиль, очень редкий для русской поэзии XVIII в. размер<sup>24</sup>, в восприятии которого у Карамзина явным образом сыграл свою роль гексаметр, — скажем так: гексаметр гомеровско-клопштоковский;

2) это, далее, то, что представлялось поэту как сочетание дактилей и хореев; это в его творчестве, по всей видимости, вновь возникло на основе опыта — или попыток — освоения гексаметра;

3) это нерифмованность стиха, что действительно достаточно ново и для Карамзина немыслимо без античных поэтов и опять же Клопштока;

4) наконец, это строфика стихотворения, причем Карамзин, видимо, предполагал — вполне ошибочно и в виде недоразумения, — что строит

метрические строфы из 4 стихов, между тем, разумеется, ни один сведущий в стихосложении поэт не принял бы повтор двух одинаково построенных двустихий за строфу; таких строф нет и у Клопштока.

Этих четырех элементов в стихотворении все же вполне достаточно для того, чтобы мы могли рассмотреть тут влияние чтения — или разбора по складам — греческих поэтов, а еще больше — Клопштока.

И вновь Карамзин создал вместо античной формы нечто *п е с е н н о е*, интуитивно уступая требованиям своего поэтического слуха, выученного на иных естественных и традиционных для русской поэзии образцах.

Можно сказать, что Карамзин не пошел далеко в своем изучении метрики, однако верно будет сказать и так: некоторые из ранних поэтических опытов Карамзина возникают в общении с Гомером и Клопштоком, на основании некоторого рефлекса гексаметра в его творчестве. Иногда ведь творчество развивается в силу *недоразумений*, а история чтения — чтобы не сказать: рецепции — и Гомера, и Клопштока в XVIII в. и позднее и основывается ведь в конце концов на том, что в них постоянно что-то *недопонимают*. Недопонимание — это и есть недоразумение. И понимание зиждется на недоразумениях — на вечно заново творящемся недоразумении, и творческое общение — на творческом недоразумении.

## 5

У нас есть возможность еще и с другой стороны посмотреть на общение Карамзина с Гомером и Клопштоком.

Карамзин пишет стихотворение «Поэзия», которое он датирует 1787 годом, — это весьма вдохновенный по замыслу обзор поэзии, именно того, что было близко молодому Карамзину в истории поэзии. Разумеется, не история поэзии и не перечень известных Карамзину поэтов, хотя, правда, несколько имен проникло сюда из учебников, перечисляющих поэтов признанных жанров. Карамзин называет почти только близких себе поэтов, — значит, за исключением тех, какие случайно попали сюда из учебника, — и это особо оговаривает:

«Сочинитель говорит только о тех поэтах, которые наиболее трогали и занимали его душу в то время, как сия пиеса была сочиняема»<sup>26</sup>.

Русских поэтов он вовсе не называет, в чем его легко извинить, — ведь это стихотворение о славном *б у д у щ е м* русской поэзии, а ей необходимо усвоить весь опыт поэзии прошлого: *с в о е ж е* у нее всегда *п р и* себе.

Согласно Карамзину можно насчитать *т р и* исторических начала поэзии в седой древности — это 1) библейская поэзия; 2) древняя поэзия греков; 3) поэзия древних бардов.

Имена, какие перечисляет Карамзин, нетрудно перечислить, — их совсем немного. Вот их список:

Царь Давид — Орфей — Омир / Гомер — Софокл и Еврипид как трагики (первого — Эсхила — Карамзин не называет) — Бион, Теокрит и Мосх(ос): авторы идиллий — Вергилий и Овидий (о Горации речи нет) — Оссиан — Шекспир — Мильтон — Йонг, т. е. Юнг, автор «Ночных мыслей», какими зачитывались в середине XVIII века — Томсон — Геснер — Клопшток.

Впрочем, из библейских писателей Карамзин имеет в виду, однако, не одного только царя Давида, но, видимо, и Моисея и кого-то из пророков. Уподобление же ветхозаветного Моисея древнему барду и знаменательно, и смело. С этим своим уподоблением Карамзин вполне следует Гердеру и англо-немецкой тенденции, с середины XVIII века, усматривать в книгах Ветхого Завета поэтическую сторону или даже видеть в них эпос.

Если же оставить сейчас в стороне тех, кого Карамзин не называет по имени, то можно подвести общий итог.

Итак, по общему счету: один древний псалмопевец; один мифический греческий поэт; 6 греческих поэтов, из которых двое проникли сюда из риторики и едва ли что значили для Карамзина, два римских поэта, один предполагаемый шотландский бард, четыре английских поэта, один швейцарский, один немецкий.

Для своего стихотворения Карамзин выбрал эпиграф из Клопштока; он-то и позволит нам возможно заглянуть в то, как читает Клопштока русский поэт.

Вот этот эпиграф

Die Lieder der Göttlichen Harfenspieler  
schallen mit Macht, wie beseelend.  
Klopstock<sup>26</sup>

Перевести это можно так: «Песни божественных арфистов мощно гремят, словно одушевляя. Клопшток». «Schallen» — это «erschallen», с очень характерным для языка Клопштока откидыванием, где можно, глагольных префиксов, отчего действию смело возвращается интенсивность и энергичность<sup>27</sup>. Этот же эпиграф мог бы стоять и перед стихотворением, обращенным к Ивану Ивановичу Дмитриеву. Я думаю, что круг образных ассоциаций, которые рождает строка эпиграфа, до сих достаточно известен: арфа — это условное наименование того струнного инструмента, какой подобает п е в ц у, а певец — это высокое именование поэта; вспомним прекрасный портрет Пушкина кисти Тропинина. Итак, мощно гремят, или звучат, песни певцов: это божественные певцы; ангельским хорам, поющим в небесах, тоже подобают арфы. Та сфера, в какой поселяет поэт своих певцов, — это священная область неба. Карамзину только этого и надо: поэты, перечисленные в стихотворении

«Поэзия», уподобляются священным песнопевцам, — от царя Давида, псалмопевца, и до Клопштока, от Гомера и до Клопштока, от Оссиана и до Клопштока.

Отсюда, заметим, сразу же ясно, как нагружена в восприятии Карамзина фигура Клопштока. Ведь к нему стекаются т р и могучих поэтических потока — библейский, античный и германский, или народно-патриотический, каким он должен был преломиться, обобщаясь, в глазах русского поэта. Клопшток буквально собирает к себе и в себе все накопленное мировой поэзией, собирает все известные ее аспекты. Он и священный поэт, он и поэт классический в духе античности, и особенно эллинизма, и поэт-бард, народно-патриотический. Величие Клопштока — уже в том, что он в свою эпоху мог с в о е й п о э з и е й создать такой свой образ. Поэтому, если даже теперь нас и не очень тянет его читать, нельзя забывать о реальном могуществе этой поэзии, проявленном ею и исчерпанном на протяжении нескольких десятилетий XVIII века.

При таком вполне осознанном Карамзиным колоссальном значении Клопштока в его уразумении поэзии нам следует как-то отнестись к тому обстоятельству, что Карамзин никогда не задумывался ни над тем, чтобы вступить с Клопштоком в переписку, ни над тем, чтобы посетить его во время поездки в Западную Европу. Верно, что путь Карамзина пролегал далеко от Гамбурга, от северной стороны. Однако, Карамзин нашел же время и для посещения Лондона. Однако, и переписываясь, и путешествуя, Карамзин выбирает себе собеседников, как-то считаясь с их соразмерностью себе, и наоборот. В Веймаре Карамзин упрямо и надоедливо навязывает себя Кристофу Мартину Виланду, предлагая ему один за другим сентименталистские жесты, словно выбираемые из уже сложившегося их репертуара, — ему удается преодолеть нежелание Виланда знакомиться со случайным визитером. Между тем с Гёте Карамзин не искал контакта и не сожалел о том, что не беседовал с ним.

«Вчера ввечеру, идучи мимо того дома, где живет Гёте, видел я его смотрящего в окно, — остановился и рассматривал его с минуту: важное Греческое лицо! Ныне заходил к нему; но мне сказали, что он рано уехал в Ену»<sup>28</sup>.

В Клопштоке Карамзин ощущал силу, превышающую доступный ему уровень сентиментального общения, т. е. общения, подразумевающего *взаимное умиление чувством*. «Певец Мессиады, которому сам Гомер отдал бы лавровый венец свой» — как сказано у Карамзина.

Клопшток в сравнении с Карамзиным — это культура возвышенного в сравнении с культурой чувства. И первая — возвышенное в постижении Клопштока, само собой разумеется, основывалось на культуре чувства; однако клопштоковское постижение как чувства, так и возвышенного, как возвышенного, так и чувства, стремилось к почти сухой и почти уже безобразной выпренности — к чистой раскаленности чувства и воображения. Все это самым прямым образом соотносится с по-

этикой Клопштока и в конечном итоге оказывается не под силу Карамзину. Все это имело последствия для дальнейшего развития Карамзина как литератора.

В первом издании «Послания к женщинам» (1796) имелась такая сноска: «<...> великий Клопшток, которого я никогда не видал и не беспокоил письмами, уверяет меня в своей благосклонности, и хочет, чтобы я непременно прислал к нему все мои безделки. Признаюсь в слабости: это меня очень обрадовало»<sup>29</sup>. В письме Карамзина И. И. Дмитриеву от 4 июня 1796 г. упоминается то же известие об интересе Клопштока к Карамзину:

«Третьего дня получил я из Швейцарии письмо, которое обрадовало и огорчило меня. Пишут ко мне, что старик Клопшток любит меня и желает иметь в своей библиотеке все мои *безделки*: это приятно. Но Лафатер гаснет, как догорающая свечка и не встает уже с постели: это меня очень тронуло»<sup>30</sup>.

На чем основано такое известие, трудно себе даже и представить. Оно, скорее, маловероятно.

Но вернемся к поэтической цитате из Клопштока. Так, как приводит Карамзин эти стихи, не вполне ясен даже их размер, — между тем это гекзаметр: конец одного и начало другого стиха. Это стихи 237 и 238 1-й песни «Мессиады» (счет по первому изданию).

Вот как читаются они в поэме Клопштока:

<...> Die Lieder der Göttlichen Harfenspieler  
Schallen mit Macht, wie beseelend, darein.<...><sup>31</sup>

Карамзин убрал последнее слово и поставил вместо запятой точку.

А что же значат слова Клопштока без убранного последнего слова:

Песни божественных арфистов гремят могуче, словно одушевляя — и врываются с ю да, т. е. в уже какое-то происходящее, довершающееся действие. — Все это нам, я думаю, небезынтересно уже просто потому, что мы можем с уверенностью утверждать, что уж по крайней мере до стиха 237 песни 1-й поэмы Клопштока Карамзин дочитал. Поэтому и нам следует разобраться с тем, что, о чем писал тут Клопшток. И вот мы видим, что его поэтическая манера — брахилогическая; он тяготеет к предельной краткости и густоте выражения; по-русски же едва ли мыслимо с той же краткостью передать то, что продумано по-немецки и в одном глаголе с наречием соединяет *двойное*:

1) то, что арфы звучат — гремят или гудят;

2) то, что их звучание — гул, звон, бряцание — входит или даже врывается во что-то иное.

«Божественные арфисты» у Клопштока — это, в отличие от карамзинского применения двух его стихов, *буквально* то, что он имеет в виду. Это исполнители небесных хоров. Действие происходит на небесах. Ка-



рамзин все это для своих поэтических нужд просто свел на землю — переместил в историю поэзии.

Попробуем читать поэму Клопштока, разворачивая ее кругами от этих стихов, для нас составляющих самый центр интереса:

Итак, действие происходит на небесах, и поэт описывает небесную музыку:

«В средостении собравшихся Солнц возносится небо, — круглое, неизмеримое, прообраз миров, полнота всей зримой красоты, что, подобно быстрым ручьям, изливается по нему [или: вокруг него] чрез бесконечное пространство, подражая [высшей красоте]. [1 изд.: Так и вращается небо, под Вечным, вокруг себя самого [или: своей оси]]. И, пока оно, движется, от него, на крыльях ветров, высоко вверх и вдаль, к берегам Солнц, расходятся, звуча, сферические гармонии. А в них врываються, словно одушевляя их, песни божественных арфистов. Такое согласное звучание [Tönen] проводит мимо бессмертного слушателя не одно возвышенное славословие. И как услаждается радостный его взор [sich ... ergötzet], так его божественный слух находил удовольствие [vergnügte] в этом высоком звучании [или: гуле; Getöne]»<sup>32</sup>.

По Клопштоку, есть гармония сфер, слышная для населяющих небо духов. И вот в эту гармонию самого м и р а входит, или вывается, музыка, исполняемая на небесах божественными арфистами, — имеются в виду, конечно, певцы, которые сопровождают свое исполнение еще и инструментальными звучаниями. Музыка как бы объективная, звучащая сама по себе, именно поэтому *одушевляется* той музыкой, что идет, очевидно, от полноты восхищенного чувства. Совокупное же звучание, по Клопштоку, г а р м о н и ч н о. Однако, такую гармонию он передает не этим греческим словом и не его немецкими эквивалентами, а более сильным и неожиданным образом, — он называет это «vereinbarte<s> Tönen», т. е. такое звучание, которое, *во-первых*, сходится в единство, но которое, *во-вторых*, как бы согласовано: о нем д в е участвующие в музицировании стороны как бы договорились и условились между собою. Правда, арфистам вовсе не надо было ни о чем улаживать с вращающимися и притом звучащими мирами, — да, наверное, это невозможно было бы даже и в мире такой поэмы, — но вот этим словом Клопшток замечательно находчиво передал о д у ш е в л е н н о с т ь всей звучащей музыки. Идет ли она от законов мироздания или от полноты чувства, все целое складывается в образ *единодушия*. Вся музыка звучит е д и н о д у ш н о. Это гармония к а к единодушие! Вот какой поэтический образ создает Клопшток, о котором можно, однако, заметить и то, что он имеет и голо-логический оттенок, т. е. он слишком быстро проходит перед читателем, нуждается в своем рефлексивном раскрытии, и таким своим утверждением мы, должно быть, невольно попадаем в *больное место* всей поэтики Клопштока, а это больное место располагается, к сожалению, в самом ее с р е д о т о ч и и. Образы Клопштока смелы и — при

этом — слишком мимолетны и рефлексивны. *Сейчас* это важно установить хотя бы для того, чтобы знать, как образовывалось общение между Клопштоком и Карамзиным — читателем и поэтом, и чтобы знать, почему Карамзин мог последовать за немецким поэтом только до какого-то места и *с л е д о в а т ь*, идти за ним лишь какое-то время. Я бы сказал и так: поэтические молнии и громы Клопштока чрезмерно аккуратно упакованы и размещены в коробочках, на удивление миниатюрных, — *das vereinbarte Tönen*, — единодушно-согласованное звучание, — это ведь очень *б о л ь ш а я* поэтическая находка, и вот, вместо того чтобы разразиться перед нами грозой, она ждет, что мы начнем ее аккуратно раскупоривать и излагать свои наблюдения и впечатления на бумаге. Как, впрочем, и поступали многие немецкие литераторы, — можно же допустить, что для некоторых литературных созданий самой подходящей и адекватной формой чтения было бы изложение своих восторгов *по их поводу* в виде *с в о и х* текстов!..

Итак, картина мировой гармонии вместе с со-звучающей с нею музыкой *д у ш*: населяющие небеса *духи* вносят сюда вполне человеческие настроения и вполне сентиментальные — в духе XVIII в., стало быть, *сентименталистские* чувства!

На русский язык очень нелегко переводить немецкие тексты, где речь идет о *з в у ч а н и и*. По-немецки очень много слов, говорящих о звучании: это *tönen, schallen, klingen, lauten* и соответствующие глаголам *ton, schall, klang, laut*. В отрывке из «Мессиады» тоже есть свои оттенки, которые трудно передать и над которыми стоит задуматься, так как они свидетельствуют нам о том, что же думал Клопшток о музыке и как он ее себе представлял.

«*Dies vereinbarte Tönen*» — это и совокупное *з в у ч а н и е*, звучание вполне одушевленное и «членораздельное», что вытекает здесь и з описания, но и с иным оттенком. *Tönen* схватывает *ц е л о е* совокупного звучания через оттенок *непрерывности* и *гула, гудения*. В этом *Tönen* есть и непрерывность, и гул. Еще *б о л ь ш е* подчеркиваются эти оттенки словами *dies hohe Getöne* — это непрестанное, непрерывное *г у д е н и е*. Слово «*schallen*» уже включает в себе оттенки: «*schallen*» хорошо передает слово «раздаваться», — источник звучания как бы остается необозначенным, растворяется в общем *и т о г о в о м* гуле, а звуки, отражаясь, сливаются и сплетаются друг с другом, и возникает общее звучание, как бы *без-личное*, которое, как в этом случае, может наделяться мощью. Это тоже как бы «объективное» звучание — несмотря на свою «одушевленность», и это тоже подразумевалось у Клопштока: песнопения божественных хоров и музицирование небесных арфистов — это ведь в отличие от вполне человеческой земной музыки есть в его разумении нечто такое, что, пусть и не раздается непрерывно, не допускает рядом с собой ничего иного, — это *в с е т е ж е в е ч н ы е* и *н е у т о м и м ы е* славословия — гимн — в XX, заключительной песни

Клопшток дает исполнить на небесах нечто подобное громадной оратории, *неустанно* варьирующей все *одни* и те же чувства восхищения, восторга, ликования. Один за другим выступают л и к у ю щ и е л и к и. — Выходит, что и одушевленным песнопениям свойственна своя «объективность» — они звучат сами по себе в т о м смысле, что *не устанут* от себя и *никогда* не бывают другими.

И сам Клопшток как рисователь подобных сцен совершенно *не утомим* и приглашает своих читателей к такому *однообразию* — вечно восхищенных чувств.

Зато э ф ф е к т песнопений Клопшток понимает вполне в духе эстетики своего времени: это получение у д о в о л ь с т в и я. Удовольствие — это Ergötzen и Vergnügen, Sich Ergötzen, и Sich Vergnügen. Первое слово давно бесследно ушло из языка, но Гёте еще постоянно им пользовался, второе же слово осталось, но не в окраске, присущей ему в XVIII веке. В *общем* плане это прямое соответствие риторическому, древнему delectatio, но в XVIII веке в это delectatio вносится эмоционально-психологический момент: откуда бы нишло эстетическое впечатление и каким бы масштабным оно не было, все равно ему суждено лишь одно — *проникнуть* в мир отдельной личности, войти в тело и душу вот такого-то человека и получить *в нем неуловимо индивидуальный* отклик. Ответ на всякое искусство *раздается т о л ь к о* в этом замкнутом мире или мирке отдельного человека. У Клопштока же «божественный слушатель» музыки миров обязан *получать* от нее у д о в о л ь с т в и е именно так и именно в том смысле, как и в каком смысле получал удовольствие от искусства любой немецкий бюргер 2-й половины XVIII века. Er ergötzt sich и vergnügt sich — получает удовольствие — как любой читатель или слушатель этого времени и *ни чем* от них не отличается! Его «удовольствие» даже заключает в себе и всю скромность этого эстетического акта восприятия, какая подсказывается немецким Vergnügen. Тот, кто получает т а к понятие удовольствия, *во-первых, довольствуется* тем, что ему дают, а, во-вторых, вводит то, что ему предлагают, в свой *внутренний* мир, и в нем безраздельно владеет им как *своей* собственностью, *своим* сокровищем.

Надо думать, что для Клопштока, рисующего космические картины, вот такое своеобразие *нового* в его время эстетического отношения к искусству еще не было понятно, не было прозрачно, — в противном случае ему не осталось бы ничего иного, как освободить своего б о ж е с т в е н н о г о с л у ш а т е л я от *слишком уж* человеческих способов воспринимать искусство и наслаждаться им.

Однако, пойдем дальше. Сказанное сейчас о м у з ы к е, как выступает она в маленьком отрывке из «Мессии», имеет продолжение. Космические сцены Клопштока не проходят даром для его постижения музыки — он имеет смелость думать о музыке *смело*, в своем воззрении на музыку *забегая в неопределенную даль будущего*.

Вот что писал Клопшток о музыке в статье 1773 г.:

«У нас не имеется еще музыкальных ритмов к таким строфам, какие прочитает нам Сельмер. Положение ритма в нашей музыке все еще чрезмерно уподобляется пропорциям архитектуры; и возможно прежде чем какой-нибудь великий композитор сделает его похожим на живописные группы (или: на группы, какие мы знаем из живописи)»<sup>33</sup>.

Смелость этих слов пропорциональна, как можно думать, их неопределенности. Однако это не лишает эти слова их определения, — о них стоит поразмыслить, и первое, что нам надо было бы сделать по ходу такого размышления, — это разделить элементы музыкального произведения на:

- а) конструктивно-смысловые и
- б) фоновно-пространственные.

Вслед за этим надо было бы поискать в истории музыки, начиная с современной Клопштоку, соответствий такому разделению. Наверное, они отыщутся. Второго рода элементы, т. е. те, которые названы сейчас фоновно-пространственными, были бы призваны к тому, чтобы, не неся по преимуществу своего смысла, создавать те контуры целого, в рамках которого элементы первого рода, — т. е. конструктивно-смысловые — могли бы заявлять о себе подобно группам в живописном произведении. У Клопштока, видимо, предполагается, что такие группы хотя и создают смысловую композицию целого, достигают этого не столь прямо, как элементы архитектурного целого. Музыкальная архитектоника должна была бы, по его мысли, — если я верно понимаю, — создаваться более косвенными и более тонкими средствами, и вот, вероятно, получается так, что оттенки гула и гудения здесь вполне к стати.

«Мораль» клопштоковского рассуждения такова: музыка не должна выговаривать свой смысл, — то, о чем она, — слишком прямо, не должна удовлетворяться лишь таким выговариванием и должна предоставить место и всему тому, что, вбирая в себя задуманную музыкой суть, смысл, образует то, совокупное звучание, которое шире, чем какой-то определенный, членораздельный смысл.

Все это задумано Клопштоком наперед — и, по сути дела, втихомолку от музыки и музыкантов. Правда, Клопшток жил в одном городе с Ф. Э. Бахом, — его-то и следует иметь в виду первым, пытаюсь связать суждения Клопштока с музыкальной реальностью.

Теперь же нам надо вообразить себе, что мы перенеслись в русский XVIII в. и вместе с читателями клопштоковского эпоса глубоко поражены тем, что читаем в нем. То, чем мы поражены, идет в самых разных направлениях. Так это несомненно было и для Карамзина. Его в его первые писательские годы мы застаем, однако, в таком положении, когда отчасти эта его пораженность новым уже переработана им и введена

им в круг своих представлений. Ведь, к примеру, если Карамзин способен назвать ветхозаветного Моисея, как автора «Пятикнижия», *бардом*, то это значит, что для Карамзина уже переработаны те западные влияния — или даже внушения, — которые, возможно, все еще чужды читателям его стихотворения о поэзии.

В эпосе Клопштока читателя, выросшего в православной традиции с ее смирением и немногословием, не могла не поражать в о л ь н о с т ь обращения с библейской первоосновой — с текстами Ветхого и Нового Заветов. Эта вольность поражает и до сих пор, и она же соединяется с п о э т и к о й этого эпоса, который весь пропитан гомеровским — представлениями гомеровских поэм, начиная от отдельных слов и самого метра и кончая перенятием множества отдельных исключительно важных черт.

Уже в кратком отрывке из «Мессии» нам встретила одна такая черта: Бог получает удовольствие от музыки — подобно тому как греческие боги получают удовольствие от дыма жертвоприношений и питаются им, — если верить ироничу Гермесу в его принольной беседе с нимфой Калипсо (Od. 5, 99—102):

«Зевс велел мне идти сюда, хотя я и не хотел, да и кто по доброй воле станет пересекать такие безбрежные пространства воды, — ведь тут даже нет поблизости ни одного населенного смертными города, где бы приносили богам жертвы и особые гекатомбы».

## 6

Клопшток был слишком тяжел для Карамзина, а это значит — и для его разума *саморефлектирующего* чувства. Клопшток — ведь уже сентименталист; и он тоже решительно все ставит на основание *чувства* как Empfindung. Такое чувство глубоко, проникновенно — и, главное, всегда *полно собою*. Оно переполнено своей полнотой.

Но Карамзин — это сентименталист в *среднем* стиле, а Клопшток — «самый выпрепный» поэт, если воспользоваться отзывом о нем Карамзина. Карамзин — сентименталист в среднем роде, а были сентименталисты как бы в низком сентименталистском тоне, для которых сентиментализм Карамзина, — именно то, как обращается он с чувством и как пишет то, что называет своими «безделками», — оказался бы слишком тяжеловесен, слишком соединен с реальными жизненными, общими политическими, историческими заботами. Немецкие Poetische Tändeleien могли быть значительно ниже и бездельнее и карамзинских «безделок». Когда в 1760-е годы немецкие поэты Иоганн Георг Якоби, Глейм и другие вступают между собою в дружескую переписку, мешающую стихи с прозой, как еще и в самых первых письмах Карамзина Дмитриеву, то это совсем «первозданный» сентиментализм, — он только что внезапно открыл себя и довольствуется совсем малым. В сравнении с их темами

карамзинская озабоченность гексаметром, при всех его просчетах, была бы верхом неуместного ученого педантизма.

А Карамзина притягивают к себе Гомер и Клопшток.

Сначала Карамзин сталкивается с проблемой передачи античного гексаметра на русском языке и не справляется с нею. Пример немецких переводов из Гомера, которые уже в 1778 г. — Бодмер и Фридрих Леопольд Штольберг — дают образцы перевода гексаметрами, не помогают ни Карамзину в его исканиях, ни другим русским поэтам. Только в 1813 г. граф Сергей Семенович Уваров со всей настойчивостью рекомендует для гомеровских переводов гексаметр и только в 1820-е годы Н. И. Гнедич дает гексаметрический перевод «Илиады».

Когда же в 1795 г. Карамзин дает свой перевод отрывка из «Илиады» — «Гектор и Андромаха», то оказывается, что он *обращен назад*, к культуре а л е к с а н д р и й с к о г о стиха. Об этом переводе достаточно сказано у А. Н. Егунова. Разумеется, *переводом* это можно назвать лишь в понимании позднего XVIII в. — это *переложение* гомеровского рассказа с некоторым вниманием к последовательности гомеровского текста, который к такому переводчику, как Карамзин, поступает уже в переведенном виде.

Что можно иметь против поэзии карамзинских «Гектора и Андромахи»? Ничего. Они лишь свидетельствуют о том, что самый существенный — заполненный напряженными размышлениями о важнейших темах в их *взаимосвязи* — этап общения Карамзина с Гомером и Клопштоком *уже позади*.

Карамзин вернулся к своей простоте и среди всех испытанных им влияний и поданных ему реплик — обрел себя.

## Примечания

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. Поэзия [1787] // Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.: Л.: Сов. писатель, 1966. С. 63.

<sup>2</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву / Издали Я. Грот и П. Пекарский. СПб., 1866. С. 183. № 171. 30.6.1814.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. С. 32.

<sup>4</sup> См. отзыв Вальдмана (Переписка Карамзина с Лафатером / Сообщена Ф. Вальдманом, пригот. к печати Я. Гротом. СПб., 1893. С. IV—V).

<sup>5</sup> Карамзин Ю. М. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, В. А. Успенский. Л.: Наука, 1984. С. 106. <52> [10 августа 1789 г.].

- <sup>6</sup> Какую бессмертную  
Венчать предпочтительно  
Пред всеми богинями  
Олимпа надзвездного?  
Не спорю с питомцами  
Разборчивой мудрости,  
Учеными строгими;  
Но свежей гирляндой  
Венчаю веселую,  
Крылатую, милую,  
Всегда разовидную,  
Всегда животворную,  
Любимицу Зевсову,  
Богиню — Фантазию  
(нем.; пер. В. А. Жуковского)  
(примеч. Н. М. Карамзина)

<sup>7</sup> Там же. С. 72—73. <33> 20 июля.

<sup>8</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л.: Наука, 1964. С. 119.

<sup>9</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 44. <18> 5 июля.

<sup>10</sup> Егунов А. Н. Указ. соч. С. 120.

<sup>11</sup> Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Briefe / Hrsg. von J. Behrens. Neumünster, 1966 (Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 5). S. 25.

<sup>12</sup> Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 63.

<sup>13</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 118. <57> Цюрих.

<sup>14</sup> Goethe. Berliner Ausgabe. Bd. 9. 1961. S. 27.

<sup>15</sup> См.: Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л., 1986. С. 35.

<sup>16</sup> Goethe. Op. cit. S. 143.

<sup>17</sup> Zit. nach: Goethe. Op. cit. S. 643.

<sup>18</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 10. № 7.

<sup>19</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 27. <10> Данциг.

<sup>20</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 12—13. № 10.

<sup>21</sup> Ср.: Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 64.

<sup>22</sup> Левин В. Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца 18 — начала 19 вв. М., 1964.

<sup>23</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 13. Ср.: «Письма русского путешественника», 22 июня из Данцига (см. примеч. 14).

<sup>24</sup> См. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха / М.: Наука, 1984. С. 65—67.

<sup>25</sup> Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 61.

<sup>26</sup> Там же. С. 58.

<sup>27</sup> В цит. изд. перевод неточен. В издании же А. Я. Кучерова перевод очень удачен: «Песни божественных арфистов звучат с силой одухотворяющей» (Карамзин Н. М.; Дмитриев И. И. Избранные стихотворения. Л., 1953. С. 59).

<sup>28</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 77. <34> 21 июля.

<sup>29</sup> Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 392.

<sup>30</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 67. № 61.

<sup>31</sup> Klopstock, Friedrich Gottlieb. Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung: Werke. Bd. IV/1. Der Messias / Hrsg. von Elisabeth Höpker-Herberg. Berlin; New-York, 1974. S. 7.

<sup>32</sup> Ibidem.; стихи 231—241. Здесь и далее при цитировании этих стихов использованы варианты прижизненных изданий и автографов, данные в томе IV/4 (Berlin; New-York, 1984. S. 46—49.)

<sup>33</sup> Меннингхаус. 1989. С. 37.

NIKOLAJ MICHALOVIČ KARAMSIN UND DIE DEUTSCHEN DICHTER  
DER AUFKLÄRUNGSZEIT ODER: KARAMSINS SECHS NEBENSÄTZE  
ALS EINE SENTIMENTAL-RHETORISCHE SKIZZE ZUR GESCHICHTE  
DER DEUTSCHEN LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS

[НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ КАРАМЗИН  
И НЕМЕЦКИЕ ПОЭТЫ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ  
ИЛИ ШЕСТЬ ПРИДАТОЧНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ КАРАМЗИНА  
КАК СЕНТИМЕНТАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЙ НАБРОСОК  
К ИСТОРИИ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА]

Резюме на русском языке

Вместе с Николаем Михайловичем Карамзиным (1766—1826) мы переносимся в позднее русское, и более того — европейское Просвещение. При этом вскоре после 1800 года жизнь и творчество Карамзина претерпевают глубочайшие перемены: в первой половине своей жизни Карамзин был по преимуществу поэтом, издателем, беллетристом, во вторую половину своей творческой жизни он прежде всего историк и поэт; как официальный историограф, он в это время почти завершает свою «Историю государства Российского» в 12 томах — книгу, которую в настоящее время заново открывает для себя русское сознание истории. Однако, вторая половина творческой жизни Карамзина немыслима без первой, а первая знаменует собою огромные достижения всей русской культуры: величие Карамзина — не в его текстах, но в его открытии, в его завоевании для всей русской культуры внутреннего пространства свободы, в каком совершается творчество.

Это великое и еще недооцениваемое открытие совершалось в контакте с западной культурой. Уже в августе 1786 года Карамзин начал обмениваться письмами с Иоганном Каспаром Лафатером, а в марте 1789 года он отправляется в свое европейское путешествие, едва ли не главной целью которого было посещение Лафатера в Цюрихе. В 1790-е годы публикуются, сначала в виде частичных публикаций, «Письма русского путешественника» Карамзина, полностью изданные в шести томах в 1797—1801 годах и в немецком переводе Иоганна Рихтера (1764—1829) в Лейпциге в 1799—1802 годах.

В изучении «Писем русского путешественника» можно выделить три этапа, связанных всякий раз с выдающимися исследовательскими достижениями — книгой В. В. Сиповского «Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника»» (1899), книгой Ганса Роте «Европейское путешествие Н. М. Карамзина» (1968), наконец с превосходным изданием «Писем» под редакцией Ю. М. Лотмана и В. А. Успенского (1984), к которому примыкает целый ряд исследований Ю. М. Лотмана,



Б. А. Успенского и В. М. Живова. О «Письмах русского путешественника», естественно, не сказано последнего слова, история же изучения этого литературного памятника необходима в первую очередь для самоанализа и самоосмысления нашего сегодняшнего взгляда на Карамзина: можно представить себе такой подход к его «Письмам», при котором в их центре оказывается то, что в настоящем докладе названо сентиментально-риторическим жестом, какой фиксирует саморефлектирующееся чувство — то, что прежде всего занимает автора «Писем» и что входит в известное противоречие с «информативностью», которой иногда ждут от этого текста и которая, как задача, на деле отходит в нем на второй план (сопоставление «Писем» Карамзина с «Лабиринтом», 1792, одновременно путешествовавшего по Европе Йенса Баггезена продемонстрировало бы, очевидно, поразительную «неинформативность» «Писем»).

Анализируемый в докладе пассаж «Писем», посвященный прибытию в Цюрих, показывает, как именно Карамзин не столько приоткрывает, сколько скрывает свой подчеркнуто личный, внутренний сюжет, в который мы сейчас можем до известной степени проникать, но который в тексте Карамзина обставляется и зашифровывается разного рода сентиментально-риторическими жестами, как чрезвычайно выразительными и содержательными, так и нарочито формульными. В одном только периоде (в его шести придаточных предложениях) Карамзин называет семь немецких писателей — Гесснера, Клопштока, Бодмера, Виланда, Гёте, Фридриха Леопольда Штольберга и Ленца («нашего Л»), которые находятся в разных отношениях к внутреннему сюжету всего пассажа. Этот внутренний сюжет связан с очень серьезной и важной попыткой молодого Карамзина приблизиться к Гомеру и к греческой культуре, воспроизводя при этом на свой лад общее устремление всей европейской, однако по преимуществу немецкой культуры этого времени к Греции и Гомеру; вследствие этого главным персонажем всего анализируемого пассажа (шести придаточных периода) оказывается Гомер, и в связи с выполненным графом Штольбергом переводом «Илиады» (1778) Карамзину удается передать самую суть той эстетики, которая была вновь, с усилением известных тенденций, сформулирована в XVIII веке Бодмером и Брейтингером и в докладе получает наименование «энаргийной эстетики» или «эстетики энаргейн». Та тонкость и глубина, с которой формулировал Карамзин (на самом узком пространстве текста) эту эстетику, говорит о подлинной степени его осведомленности относительно истории и внутренних мотивов развития западной литературы XVIII века — его осведомленность весьма велика, его знания точны и дифференцированы; при этом, как и многие его современники в Германии и Швейцарии, он может подойти к Гомеру только через Клопштока, чье творчество производит на него колоссальное впечатление, означая не более не менее, как соединение трех линий поэтического развития всей Европы — греческой, библейской и северной «бардовской». Гомер выра-

совывается для него через Клопштока и благодаря ему — точно так это было и у графа Ф. Л. Штольберга.

Как показывает анализ, немецкий перевод Иоганна Рихтера, Карамзиным прочитанный и одобренный, передает только самую поверхность текста, не замечая ничего из того, что приоткрывает перед нами внутренний сюжет пассажа, и не «споткнувшись» ни об один из ведущих вглубь намеков. Тем не менее этот перевод можно считать вполне благопристойным, и автор «Писем», видимо, отнюдь не заинтересованный в раскрытии внутренних пружин своего повествования, склонен был принимать перевод таким, каким он был.

## «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» И ИСТОРИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ФОРМЫ

В науке о литературе самое трудное для исследования — это все внутреннее. Оно же и самое нужное. Но что такое здесь внутреннее? Это, видимо, то, что в наименьшей степени материально воплощается, то, что скрывается в глубине воплощенного, то, что «сидит» там, в глубине, в неясной глубине. Однако, самое внутреннее — это в некотором отношении и есть самое воплощенное. Самое воплощенное, коль скоро уж всякое создание даже и самого духовного искусства как-то реализовано и введено в окружающую нас действительность, достигаемую для нас и осязаемую. Но это самое воплощенное и вместе с тем самое внутреннее — это самое важное, поскольку лежит в основании всего создаваемого. В то время как наука о литературе охотно разбирается во всякого рода внешних обстоятельствах, во всякого рода отдельных факторах, которые воздействуют на литературное творчество, в то время как она с удовольствием раскрывает, например, социологические взаимосвязи, определяющие характер литературы, порой абсолютизируя подобные отдельные факторы, — то собственно внутреннее, что лежит в основании творчества, есть всегда и везде безусловный итог взаимодействия всех, каковы бы они ни были, какой бы природой ни отличались и из какого бы истока ни происходили, факторов. Создавая произведение, писатель держит в уме образ своего произведения; он может быть более или менее отчетливым и ясным и может дорабатываться и обретать конкретность по мере создания произведения. Этот образ — направляющее начало произведения. Однако и он не есть самое внутреннее в нем. Потому что более внутреннее и первоосновное — это, видимо, некоторое поле, в пределах которого может возникать сам образ произведения. Это некоторое поле возможностей, в пределах которого определяется или, лучше сказать, предопределяется, *как что* будет задумываться создаваемое произведение.

Прежде замысла конкретного произведения, прежде того, что в сознании писателя и поэта возникнет образ того, что он намерен создать, в нем определено, и определено всеми факторами, взаимодействующими в истории, то *что*, в качестве какого, в пределах возможного для своего исторического места и времени, будет возникать замысел, или образ, конкретного художественного создания. Самое внутреннее в произведении — это предпосылаемое ему осмысление того *что*, какое создает писатель и поэт. Конкретный замысел возникает на почве такого *что*, и различия в осмыслении этого *что* почти бескрайне велики, коль скоро нам нетрудно сообразить, что столь привычное для нас понятие «произведения» чуждо большей части культурной истории, вполне вероятно, что мы, объяв-

ляя себя теоретиками литературы, можем с полным основанием переносить наше понятие «произведения» на вообще все, что когда-либо возникало в истории литературы, от древности до наших дней, но этот перенос все-таки не освобождает нас от хитрого вопроса, с которым обращается к нам упрямая история литературы: как *что* мыслится поэтическое создание в свою эпоху? Удобства теоретического обобщения понятия «произведение», позволяющие нам решительно все подводить под его широту, оборачиваются своей неудобной стороной, быть может, с тем преимуществом, что мы точнее узнаем, что еще осталось нам разузнать.

Итак, самое внутреннее в произведении литературы — это то, как именно, как *какое что*, оно осмысляется. Лишь на основании такого *что*, в поле предоставляемых им возможностей, возникает писательский замысел — пра-мысль произведения, его прообраз и его все уточняющийся по мере проработки образ. Писательский замысел вбирает в себя это *что*, однако затем начинает казаться, если мы смотрим на произведение со стороны, что такое *что* глубоко зарыто *внутри* произведения. Раскопать его не просто, однако оно все равно есть в произведении. То, что наиболее воплощено, — *что* — начинается до произведения, но оно определяет самые возможности творческого замысла, из которых писательский замысел производит некоторый отбор. Легко допустить, что чаще всего это совершается вполне бессознательно, так что поэту и писателю не приходится ни теоретизировать, ни в какой бы то ни было мере отдавать себе отчет в своем *осмыслении* того, *что* они создают, того, *какое* именно «что» они создают, на поле каких именно возможностей они трудятся. Однако, повторим, самое внутреннее — это и самое важное: самое важное, потому что именно здесь, на этом самом внутреннем уровне, и предreshается облик того, что потом создастся; всякое конкретное создание — это решение вопроса о том, *какое* именно *что* возможно и мыслимо в конкретных условиях историко-культурного времени и места. Всякое *что* — как именно мыслится, как осмысляется литературное создание, «произведение», как привычно именуем его мы, — лежит не только в очерченном поле своих возможностей, но оно лежит и в направлении своей *конкретной осуществимости*. *Что* не абстрактно, но конкретно; оно неотрывно от своего осуществления, которое оно предreshает.

На основе известного осмысления литературного *что* возникает, естественно, и лермонтовский «Герой нашего времени»; он возникает и он (в некотором чуть более специальном значении) строится на основе того, что в заглавии нашей статьи — из осторожности и для несколько большей предварительной внятности — названо «формой». Я должен разъяснить, в меру своих умений, почему здесь избрано такое слово и как именно надо его понимать. И только одна оговорка требуется тут наперед: «форма» безусловно не разумеется здесь в противоположении

«содержанию» (один из наиболее распространенных и самых банальных способов мыслить «форму»). Зато тем более необходима иная оговорка — статья заключает в себе лишь подходы к теме, подходы, начинающиеся издали, после чего о «Герое нашего времени» Лермонтова сообщается чрезвычайно мало. Однако, после всех отдаленных подходов и исторических разгонов, это малое ставится в определенное историческое движение, идущее широким потоком веков. Зато — и это даже обретается в некоем кажущемся противоречии с широтой исторического потока — «Герой нашего времени» приходится на этот поток в *ключевой* и при этом на удивление краткосрочный поворотный момент в истории не только русской, но и всей европейской литературы. Обыкновенно культурная история на столь глубоких уровнях не поворачивается столь стремительно, как то случилось в годы, когда создавал свое произведение М. Ю. Лермонтов, и наоборот, вся жизнь и вся творческая деятельность русского поэта словно нарочно были устроены таким образом, чтобы создание его шедевра пришлось именно на этот ключевой поворотный момент всей европейской литературной, культурной истории. Как всегда и бывает в таких случаях (когда возникают шедевры), вся мировая история и творчество поэта, а также и его жизненная судьба обретаются в наивозможной гармонии между собой. И, далее, как это и бывает очень часто в подобных случаях, когда вершатся глубинные дела культуры, в ее недрах — бурно, на ее поверхности — все куда спокойнее, даже безмятежнее. Остается пуститься в путь приготовлений, чтобы попытаться определить *состояние* литературы в краткосрочную пору лермонтовской зрелости.

## I

Обычно считается, и с полным основанием, что греческие понятия *эйдоса*, *идеи*, *морфэ*, переходя в иные языки, в иные культурные условия, утрачивают свой первоначально вложенный в них смысл, радикально видоизменяют его и, следовательно, переосмысляются; будучи переведенными на иной язык, они начинают означать иное. Даже будучи заимствованы в иной язык, они начинают означать иное и приобретают иной смысл. Так произошло с греческим словом *idéa*, когда оно перешло в латынь — как *idea*. Всякое такое понятие есть единство смысла и слова; когда греческая «идея» была пересажена в латынь, внутри слова совершились резкие сдвиги: внутренняя форма его стала тяготеть к тому, чтобы закрыться внутри себя, а форма «внешняя» — к тому, чтобы осмысляться как чистая марка некоторого смысла, какой будто бы гарантированно несет в себе это слово, кроме этого *idea* в латинском языке помещается в совсем иное языковое целое, в иную среду осмысления, и она оторвана от своих соседей, от однокоренных с нею слов, и т. д.

Чужеродная среда греческой «идеи» была, естественно, и весьма плодотворной — по-своему, на свой лад, так что, например, в XVIII в. французская *idée* не означает ровным счетом ничего, кроме вообще некоторых представлений во всей их неопределенности, и претерпевает еще ряд внутренних изменений, закономерных для той эпохи, так что она и психологизируется по мере того, как осмыслялось все психологическое в тот век, а сверх того заявляет о своей склонности проникать в обиходный язык, где сильно стирается и изнашивается — вновь по вложенному в это слово закону его бытия. Еще авторы «Немецкой идеологии» в 1840-е годы вполне правомерно трактуют слово «идеология», т. е. французское *idéologie*, как неопределенное движение неопределенных представлений, по этой причине мало связанных с движением самой действительности, как фантастический процесс в головах людей, которые не ведают, что творят.

Греческая же интуиция эйдоса и идеи, греческое постижение эйдоса и идеи как «вида» и как бы пластической завершенности всего, что мыслится в своей сущности, тогда утрачивается — постольку, постольку никто и не подозревает о таком, но мыслит в этом слове совсем иное.

Это одна сторона существования слова, и она в общем и целом ясна. Но есть и другая, которая связана с тем, что некоторые глубоко задуманные языком слова и смыслы посылают себя в безвестность своей судьбы, отправляются на чужбину и не спеша ждут своего существенно-го постижения невзирая ни на какую запутанность и через нее. Они живут вопреки происходящим с ними недоразумениям и твердо держатся своего, они помнят о себе и о своем, дожидаясь часа своей гораздо более полной осуществленности. Так дождалась своего часа и «идея», если только полагать, что наше представление о том, чем была «идея» для греческого сознания, отличается большей полнотой в сравнении с пониманием «идеи» как вообще некоторого неопределенного представления о вещах, какое вообще бывает у людей. Порой же подобным словам удается дожидаться незаметного и никем не замечаемого, как бы бокового и косвенного *нового* своего существенного уразумения.

Смыслы, переименовываясь, сцепляются в цепочку непрерывного семантического перехода, — таковы эйдос, и морфэ, и форма в своей исторической жизни. Они все приобщены друг к другу, и судьба каждого из них взаимодействует с общей для всех них судьбой. Немецкое слово *Gestalt* в XVIII в. передает каждое из них. И такой перевод весьма знаменателен: *Gestalt* — это и пластический склад некоторого целого, и сложность, и устроенность, непременно обретающие целостность, и принцип структурности, где подчеркивается одновременно и целостность и замкнутость такой формы и ее конструктивность и архитектурность: слово как бы переливается внутри себя, и в нем усматривается то, скорее, одно, то, скорее, другое, а это значит в конце концов, что слово, помня

себя, разумеет («про себя»!) то, из чего люди, осмысляющие его, умеют вычитать лишь часть — то неразъятую в себе, слитную целостность, то построенность, сложенность, то внутреннюю упорядоченность того же, той же «формы». Немецкое слово Gestalt обязано означать все, чем ни нагружают его, начиная с «эйдоса», переводом которого оно выступает, как свидетельствует «Философский словарь» И. Г. Вальха (1726), и кончая, скажем, гештальтпсихологией XX столетия. Но слово осторожно и уверенно ведет себя через человеческую историю, никак не забывая иметь в виду цельность задуманного своего смысла; так, на немецкий Gestalt возлагается еще и роль греческого «эйдоса» и возлагается свой собственный многомерный смысл; лишь позднее оказывается, как много вынесло на себе слово и как оно хранило себя среди множества мнений (и как бы в пику им).

Плотин в трактате «О прекрасном» (I, VI, 3) различает, говоря о доме, дом внешний и дом внутренний: строитель дома согласует внешний дом, дом извне, τὴν ἔξω οἰκίαν, с внутренней идеей дома, τῷ ἔνδον οἰκίᾳς εἶδει; когда дом строится, то *внутренний эйдос* его почленяется: делится на части, согласуясь с внешним вещественным объемом; сам же внутренний эйдос в своей цельности ни на какие части не делится, хотя его неделимость несет в себе множественность.

В этом известном месте из Плотина заключено то понятие, которому суждено было вновь прозвучать в Европе в XVII и в XVIII вв. и оказать огромное влияние на ее мысль. Кембриджские неоплатоники стали задумываться над этим внутренним эйдосом, получившим у них наименование *внутренней формы* (the inward form), и Шефтсбери в первом десятилетии XVIII в. употребляет это понятие «внутренней формы», излагая в диалоге «Моралисты» платиновскую идею заранее задаваемой в замысле красоты — именно *внутренней формы*. Тут при всех переосмыслениях, привнесениях и утратах нечто до крайности существенное сохраняется, и вместе с тем было чрезвычайно важно и то, что платиновский эйдос передавался словом «форма» — латинским и уже как бы интернациональным. По-английски это the inward form, по-немецки die innere Form. Что английское form — не то, что эйдос, не требует пояснений, но и немецкое Form — не то же, что Gestalt; внутренняя форма самого слова «форма» скрыта, и оно достаточно формально. Оно и функционирует в новых языках достаточно формально — до того, что соглашается пониматься в смысле некоторой «оформленности», совершенно чуждой самому «бесформенному» содержанию, некоторого вторичного придания формы чему-то такому, что существует и само по себе, как содержание некоторого сосуда для наливаемой в него жидкости, не умеющей «держаться» форму.

Воздействие Шефтсбери на культуру было несколько замедленным и весьма существенным, оно и было словно рассчитано на это. В 1775 г. у Гёте впервые встречаются слова «внутренняя форма». Сквозь Шефтс-

бери, как внимательного передатчика платонической традиции, тут довольно ясно прочитывается платоновское мышление эйдоса как такого внутреннего замысла, который художник осуществляет, — и вынужденно, в каком-либо веществе. Такая внутренняя форма — с греческим эйдосом, выглядывающим из нее, — прочитывается как принцип или начало прекрасной, совершенной *пластической стройности*, обретшей *завершенный облик*. В конце XVIII в. для такой прекрасной пластической стройности, какая зримо соответствует внутренней форме как замыслу художника, было найдено еще и другое слово, заново осмысленное, — слово «органическое». Усваивать же понятие «внутренней формы» было для конца XVIII в. как нельзя кстати: органическое есть *живая цельность*, которая подразумевает и неразрывную взаимосвязь, слитность частей, и их продуманную, упорядоченную и целесообразную (без цели вне себя) почлененность, членораздельность.

## II

Осмысление произведения искусства как пластического облика, как замкнутого в себе зримого облика, как смысла, который стал зримостью и весь, без остатка, перешел в нее, было делом мыслителей от Винкельмана до Гёте. Вместе с этими мыслителями, умственный взор которых был прямо нацелен на это осознание скульптурной изваянности смысла, вся европейская культура осваивала такую *замкнутую в себе органическую цельность* как *идеальную меру* художественного творчества. Осваивала, даже и не подозревая о том, — поскольку, перейдя через фазу такого осмысления, европейская культура стала заметно иной в своих художественных проявлениях. Умственная работа по осмыслению художественного произведения как завершенной в себе органической вольности, таким образом, не прошла даром, хотя и совершалась горсткой людей. Остальные могли в худшем случае обойти стороной эту напряженную работу избранных умов, а, обойдя, и обойдя «успешно», они впоследствии попали в положение художников, которые создают *явно* неорганическую «форму», не помня, и не зная, и не догадываясь о целом как «организме», между тем как некоторые из художников создают форму неорганическую, хорошо памятуя о том, какой была или должна была быть форма органическая. Это последнее, кажется, неплохо показывает, сколь тонки тут различия, если уж на поверхности различные линии движения могут (как это действительно и происходило) до неразличимости совпадать; однако эксплицитное знание эпохи о себе всегда далеко отстает от всего того, что прорефлектировано и познано ею «про себя», и таким-то именно образом даже и чуждая всякой органической пластичности и пластической органики европейская литература восприняла импульсы своей же внутренней тенденции к пластике и, за исключе-



нием каких-нибудь мыслительных задворков ее, прорефлектировала в себе ее опыт, т. е. буквально восприняла, так или иначе, упавшие на нее лучи этого опыта. И это как раз очень важно для нашего материала, как и для всех тех литературных созданий, которые возникают либо вскоре после той неоклассической эстетики от Винкельмана до смерти Канта (1804) и Шиллера (1805), что формулировала представление о пластической законченности произведения искусства, либо все еще продолжают внутренне рефлексировать исходящие от нее импульсы — воспринимать, прорабатывать или отрицать их. Именно в таком положении находится по отношению к этой эстетике и Лермонтов с его прозаическим шедевром, и тут не следует думать, что он запаздывает с такой своей реакцией на нее, — о несколько парадоксальной сути такой реакции нам еще только предстоит сказать, — он отнюдь не запаздывает, но его шедевр приходится прямо на некоторую последнюю грань, за которой реакция такого рода становится анахронистической и, как уже говорилось, по своему смыслу совпадает с резким поворотом в глубинах европейской литературы, с поворотом огромным по своим масштабам.

Итак, «внутренняя форма» направлена на органическую цельность создания искусства, само создание уподобляется живому организму, однако было бы ошибочно думать, что после этого литературные произведения начинают напоминать изваянные объемы классической греческой скульптуры, на какую опиралась мысль теоретиков-неоклассиков. Всякий историк литературы знает, что это не так. Более того, было бы даже затруднительно привести образцы таких литературных произведений, которые воплощали бы в себе подобное стремление. С этим связан некоторый парадокс. Как только эстетика замкнутого пластического, органического творения искусства была эксплицитно осознана и теоретически сформулирована, так из-под пера ее же поборников, в первую очередь Гёте, стали выходить создания, отмеченные сугубой необозримостью, непластичной бескрайностью и даже некоторой хаотической несобранностью целого. Как будто нарочно произведения рвут свои границы и выходят за свои пределы. Мысль о «внутренней форме» опосредуется новой, по-новому постигнутой и испытываемой субъективностью. Платиновский образ строителя, который сначала создает в уме внутренний эйдос здания, а затем строит его в материале, оказался тут как нельзя кстати и был, разумеется, понят с такими коннотациями, каких не мог и предвидеть позднеантичный философ.

Этот новый субъективизм, однако, не просто пользуется понятием внутренней формы как орудием самоутверждения; он, этот субъективизм, лучше сказать, *есть* это орудие — такое, какое сложилось после, условно говоря, двух тысячелетий мышления всего взаимосвязанного ряда эйдоса, идеи, морфа, формы и т. д.

Для Гёте как представителя своего времени, дающего интеллектуальный максимум в осмыслении того, как мыслится, как может мыслиться

в эту эпоху художественная форма и целое, — в осмыслении осмысления, как весьма к месту сказал бы современный Гёте теоретик-романтик, — для Гёте внутренняя форма означала, что строящий здание произведения искусства художник есть *владелец* своей внутренней формы. Он ее порождает, он вкладывает себя в нее, он властвует над нею. Что художник второй бог, было известно с древности; представление это было возобновлено в XVI в. Скалигером. Однако, если этот второй бог прежде ходил «под Богом», или, как сказано у Шефтсбери, «под Юпитером» и, стало быть, его замысел соотнобразовывался с общим планом мироздания, то теперь такой второй бог предоставлен сам себе, он именно потому и правит в своем произведении как захочет. Как бы художник и писатель ни обуздывал свою гениальность, как бы ни умерял он себя, — а именно так и поступает Гёте, — все определяется этим новым всеобщим установлением, этим «уединением» художника в качестве держателя своей внутренней формы. Всякое здание, какое ни построит архитектор, будет относиться к числу построек и, конечно, всякое произведение, какое ни создаст литератор, будет относиться к литературе, и в этом отношении он и не останется наедине со своим замыслом, однако в остальном он вправе творить на собственный вкус и лад, не страшась никакой приемной комиссии.

Таково *состояние* литературы, вот только что ощутившей на себе воздействие скульптурно-архитектурной формы-облика. Это состояние, которое, можно сказать, самым изумительным образом приводит к распаду органической формы, если только ей была присуща известная незамысловатая естественность и простота — простота самотождественности. Как только органическая форма целого была в явном виде усвоена как некоторый идеальный постулат, так писатели, словно биологи-экспериментаторы с почти неограниченными возможностями, стали выводить невиданные породы животных с шестью ногами и о трех головах — вместо гармоничного человеческого тела фантастические создания почти восточной фантазии.

К такому рас-стройству органической формы прибавляется разделение целого как бы надвое, т. е. образуется два различных целых, для каждого из которых вроде бы есть своя мера. Так это произошло прежде всего в немецкой литературе рубежа веков.

Как же образуется подобная двойственность? Например, так, что получившееся произведение в любом случае считается и признается целым, некоторой органической цельностью, а широкое эстетическое сознание обычно вполне соглашается с тем, чтобы всякое произведение, всякое построенное кем-либо здание считать и даже воспринимать как органическую целостность, как не просто формальное, но именно *живое* целое. Тут намечается подлинно масштабная эстетическая революция, которая наконец и осуществилась и теперь уже принадлежит прошлому. В этой революции утверждается *презумпция цельности*, и когда те-

оретики искусства XX в. рассуждают о *non finito*, о незаконченности разных произведений искусства, то они руководствуются при этом не чем иным, как глубоко усвоенной презумпцией цельности, целиком и полностью исходят только из нее, и лишь затем теоретически конструируют как бы принципиально незаконченные формы. Такая общеэстетическая презумпция цельности полностью овладела и нашим сознанием, и без нее, помимо нее, было бы невозможно, немислимо и все современное искусство.

Однако, именно эта презумпция цельности не исключает того, что все построенное внутри заведомого *целого*, — а оно непременно должно оказаться таковым, потому что так постановляет эстетическое сознание и теория тут ничего не решает, — что все построенное *внутри* заведомого целого образует еще и то, что *на самом деле* получилось и сложилось. Итак, есть целое, которое заведомо притязает на свою цельность, однако такая цельность включает в себе еще и органику того, что реально сложится в произведении, сложится как результат, и у этого результата тоже будет своя мера цельности, достигнутой или же не достигнутой. Итак, есть одно целое — то, на которое переносятся все позитивные свойства органического целого, и есть то, что вкладывается как бы *внутри* этого заведомого целого — как нечто иное и в прямом противоречии с тем, как мыслилась раньше внутренняя форма, даже с тем, как мыслится она тут же. И тем не менее здесь действует и здесь живет не что иное, как именно мышление все той же внутренней формы, мышление ее в условиях новой творческой субъективности.

И немецкие писатели стали разрабатывать такие жанры, или, лучше сказать, формы произведений, которые были призваны выявить двойственность формы. В 1804 г. Жан-Поль замечательно написал о романе, что в нем *болтаются* все мыслимые формы; это замечательно тем, что тут строится нужный и точный образ: роман означает здесь целое, которое стало оболочкой, целое, обособившееся в качестве оболочки — и это самое важное! — как *знака* внутренней формы в ее выявлении (это одна сторона бывшего эйдоса — как нечленимого, как неделимой на части цельности), а вложенные в оболочку целого формы суть знаки оторвавшихся от цельности частей, частей, которые в своем обособлении тоже означают некие цельности; между целым и его обособляющимися частями, даже между всем целым и частями в их совокупности остается зазор, благодаря чему формы и болтаются в целом. Одновременно же романтические писатели осмысляют роман так, что он начинает реализовывать вложенную в него потенцию целого: он действительно может вмещать в себя все, т. е. не только все самое разное, но и вообще все, так что в идеале осмысляемый так роман стал бы новой Библией, которая при этом все дополнялась и дополнялась бы, — Библией, т. е. книгой из книг или же абсолютной книгой для себя. Такая книга не была только бесплодной раннеромантической мечтой, отнюдь нет, поскольку в поко-

лении Бальзака начинают осуществляться небывало сложные и объемные построения, которые, как сама «Человеческая комедия», должны своей широтой и многообразием вобрать в себя, хотя бы символически, всю полноту современной жизни. Однако, объем этого бальзаковского замысла еще значительно превзойден шведским писателем К. Й. Л. Алмквистом (1793—1866), который все свое творчество строит как единое целое, включающее в себя тексты самых разных жанров, собственно художественные, философские, эссеистические и т. д.

Одновременно же в европейских литературах, не только в немецкой, складывается представление о такой книге, которая была бы внешним выявлением целого, как око теперь осмысляется. Книга как материальный носитель того смысла, какой помещается внутрь нее, призвана продемонстрировать оболочку, скрывающую в себе разнообразие форм и жанров. Жанр альманаха и жанр ежегодно издаваемых карманных книжек и кипсеков — это одна такая форма книги, собирающей внутрь себя все самое разное. Нередко авторские книги делаются по такому же принципу, пусть то будут, например, «Опыты в стихах и прозе» Батюшкова, «Арабески» Гоголя или «Западно-восточный диван» Гёте. За 70—80 лет, отсчитывая от 1770-х годов, когда в Германии вырвалась наружу эстетика гениального, затем обузданная и гармонизованная немецкой неоклассикой, совершилось большое развитие, в котором было заключено продолжающееся осмысление эйдоса и внутреннего эйдоса.

Произведения, которые создаются в это время, обнажают свою внутреннюю составленность, механичность. Помещенные, упакованные в оболочку с зазором, они могут быть и совершенно развинчены внутри, и хорошо свинчены; они могут, упорядочиваясь, распадаться; составляя связь, они могут обретать бессвязность; распадаясь же и даже совершенно «дичая», являть картину хорошо слаженного механизма в футляре, на долю которого выпало быть знаком живой органической цельности.

Кульминацией таких совместных противоречий в жанре романа, мыслящегося как абсолютная форма, может считаться ранний роман Ахима фон Арнима «Откровения Ариэля» (1802). Он по своему составу напоминает альманах того времени, и внутрь него попадает и нечто напоминающее эпические формы и нечто подобное драме; тут же, как особая прослойка, публикуются и лирические стихотворения, собранные в серии или циклы, а разным частям романа предпосылаются в должном количестве предисловия как важный, структурирующий целое момент — момент четкого деления целого на части. Современные исследователи, даже и те, кто вполне осведомлен о сугубой свободе романной формы, отказываются признавать это создание Арнима романом, между тем как в нем, при всей его художественной сомнительности, — необходимое звено в истории того, как мыслился роман. Подобным же образом создаются и многие иные произведения, где рядом с лирическими и беллетристическими частями могут находиться и ученые тек-

сты. Между романом, альманахом и журнальной тетрадью может существовать плавный переход, поскольку и номера журналов (как, например, даже и пушкинского «Современника») могут составляться по тому же принципу. Все это виды книги, выявляющей внутреннюю устроенность целого. Жанровые обозначения разделяют такие книги сильнее, нежели их внутренний состав. Книга есть нечто отдельное для себя и, как предмет, есть нечто целое, и эта ее материальность репрезентирует целостность того, что помещено в нее, целостность того смысла, какой должен раскрыться в ней.

Если, однако, вывести некоторую общую закономерность в движении жанров в эпоху, начавшуюся в 1770-е годы, то можно обнаружить развитие в сторону *единообразия*. От чисто лирических альманахов переходят сначала к тем, что соединяют и свеживают жанры, а от них к альманахам, состоящим из одной прозы, от чисто прозаических — к таким, которые содержат только новеллы. Среди них встречаются и такие, которые содержат новеллы или рассказы только одного автора, и таковые вроде бы ничем не отличались от авторских сборников рассказов. Ничем — если только не принимать в расчет выставленного напоказ *зазора* между формой книги как футляром, с одной стороны, и составом, который заявляет о себе как о «механическом», с другой. Зазор этот может становиться совсем формальным, и однако видно, что для сознания он еще не исчез; это побуждает соответствующим образом упаковывать даже и то, что могло бы быть «просто» авторским сборником рассказов.

Однако, произведению как выявляемой внешне книге разнообразного состава, механистичность которого выставлена напоказ и лезет в глаза, нередко свойственно как раз и иное, противоположное всему механическому, а именно всегда требуемая здесь «музыкальность», т. е., здесь, тонкое, эстетически пронизательное соуравновешивание смыслов разного, смыслов разнообразных форм. И эта требуемая здесь по сути музыкальность нарастает или же должна по крайней мере нарастать, пока создаваемый тип книги начинает постепенно фокусироваться на повествовании, на последовательном изложении сюжета. Внутри книги тогда создается *тонкая конфигурация* соуравновешиваемых смыслов частей, которая преодолевает механичность состава как простого набора разного, «музыкальность» ощущения формы зиждется на новоосвоенном психологическом чувстве с его трепетными нюансами и неустойчивостью, — то, что самым резким образом отличает эти книги начала XIX в. от барочных книг-конгломератов с их заведомо пестрым составом. А это значит, что внутри книги как *знака* внутренней формы складываются свои *особые воплощения внутренних форм*, притом воплощения совсем иной природы — у них, в каждом из них по отдельности, уже нет зазора между оболочкой и «вложением», а они, каждое по отдельности, сосредоточиваются на повествовании. Исчезает вместе с тем

и та «иерархия» вложений, которая приводит автора к вынужденному и не вполне прозрачному решению, когда он обязан, например, выступать как *пересказчик рассказанного* ему другим *со слов третьего* («Повести Белкина»!). Произведение, начинающее ощущать свою новую сущность и более уверенно поднимающее голову среди множества механических препон — зримых устоев замысловатой формы целого — начинает выступать как *повествование* в наипервейшем смысле, как история и рассказ, т. е. произведение в своей новообретенной сущности определяется тем, что оно *есть* повествование, тогда же оно начинает забывать и за ненадобностью отбрасывать прежние треволения, сопряженные с интенсивнейшим осознанием и выявлением себя как формы-эйдоса и — если только это слово возможно понять позитивно, не без иронии, — *оплощается*. Любые каркасы, выстроенные ради того, чтобы показать себя в своем истинном существе, упраздняются, они сделались ненужными, старой рухлядью, вследствие чего, в частности, в Германии почти все создания писателей-романтиков в известный момент забывают быстро и твердо и почти до самого наступления нового XX столетия. Выбравшись из-под нагромождений воплощенного осмысления формы, повествование только покоряется задаче самого рассказа: вдруг обнаруживается, что взбуйствовавший субъективизм охотно отступает перед самим *содержанием* как бы в чистом виде, перед содержанием жизни, что, отметим не без иронии, весьма потворствует банальному разложению целого на «форму» и «содержание», и это после всех мыслительных ухищрений предшествующей эпохи! Произведение дает прозвучать голосу «самой» действительности, о которой ведется повествование, а эта действительность словно бы *каждый* раз должна сама строить свою форму для себя. Художник же далек от того, чтобы преувеличивать свою роль и, внезапно забывая о своей роли второго бога, он тоже пасует перед самоскладывающейся в его произведении действительностью с ее собственным весом, — его роль скромная, он должен обеспечить повествование неким минимумом технических навыков, где ничто техническое не должно выпирать или особо приковывать к себе внимание, отвлекать его от самой сути. Действительность сама рассказывает о себе, и до поры до времени — пока не наступит какое-то сопротивление изнутри — она склонна все более вытеснять автора-повествователя.

### III

В том, как выпрастывается незатрудненное, уверенное в себе повествование из-под обломков «формы», что стала ему обузой, отбрасывающее вместе с тем всю запечатлевшуюся в них высоту былой мысли, отчасти заключается суть совершающегося в литературе переворота, но это еще не тот краткосрочный момент, на какой пришлось зрелое твор-

чество Лермонтова, поскольку этот переворот совершался не с такою уж стремительной скоростью. Вся написанная в считанные годы беллетристическая проза Лермонтова — дело ученическое и дело мастерское. Мастерство здесь — внезапно завоеванное качество, которое, по-видимому, обреталось по следующему внутреннему плану: надо было учиться *рассказывать* — для того, чтобы затем ввести этот рассказ в такие блоки формы, какие отвечали осмыслению ее как формы внутренней, со всеми вытекающими отсюда последствиями для конструкции-конфигурации целого. Получается так, что в свои недолгие годы творчества Лермонтов движется в противоположном общему ходу литературы направлении — сначала дается нечто более повествовательно простое, менее замысловатое и совпадающее с самим собою, а потом строится такая форма, строится такое произведение, какое отмечено всеми противоречиями рас-строившейся внутренней формы. Затем же он преодолевает их тончайшими средствами внутреннего соуравновешивания частей, средствами в первую очередь и по преимуществу психологически-музыкальными, включающими в себя и беглый нюанс, и недоговоренность, и самое острое ощущение слова, которое есть не просто язык «самой» действительности, но и нечто активно-художественное, фактурно выделанное и ответственное. Внешняя видимость обратного движения обманчива — в ней только переход от учения к мастерству, и чрезвычайно показательна и многозначительна интуитивная установка на то, чему здесь в сущности необходимо учиться, чему надлежит учиться в конце 30-х годов для того, чтобы стать настоящим писателем, — учиться надо все же не построению целого, не композиции целого, не искусству составлять конфигурации, не выявлению парадоксальных особенностей того *что*, какое мыслится в глубине, но *повествованию*, искусству повествования о самой действительности. С другой же стороны, и такое искусство повествования — отнюдь не самоцель, а только этюдная пора становления писателя. До крайности показательно, что делается на пробу, а также и то, *для чего*. Зрелое произведение вовсе не мыслится просто как повествование.

«Герой нашего времени» представляет собою *конфигурацию* частей и отражает интенсивное осмысление формы как формы внутренней. Напомню только, что такое осмысление отнюдь не означает того, чтобы сознательное усилие автора было по преимуществу направлено на изыскание и уразумение того *что*, каким будет его вещь, и уже тем более на «форму», которую мы к тому же понимали бы урезанно и обедненно. Конечно нет! И мысль писателя *просто* помещена в такую ситуацию, когда это *что*, притом именно такое *что*, такое кон-фигуративное *что*, задано ей и когда всякая мысль, намереваясь стать мыслью *внутри* литературного создания, обязана войти в таким-то образом устроенное *что* и иначе не реализуется. Мысль *просто* помещена, и это во всяком случае обманчивая простота: нужно ведь сложно, сложными путями ее стро-

ить, выстраивать и нужно положить на это силы. Это *что* подобно системе координат, в которой, и только в которой, реализуется творческий замысел, и это настолько хорошо *известно* писателю, что он, начиная претендовать на большее, *строит* свое произведение, и строит как воплощение внутренней формы.

В этом отношении даже и нет лучшего определения всего *строя* «Героя нашего времени», нежели то, какое, исключительно непреднамеренно, появилось на титульном листе первого издания этого произведения, — это «сочинение» Лермонтова. Относимое ко всякому произведению, выходящему из печати в книжной форме, это слово неожиданно для себя самого наделяется терминологическим смыслом. То, что мы предпочли определить как конфигурацию частей или, может быть, как *конфигуративный строй* произведения, прекрасно передается словом «сочинение», написание которого через дефис интенсифицирует его внутреннюю форму. Сочинение есть соположение частей, которые, как мы знаем, должны при этом тонко и музыкально соуравновешиваться. Произведение есть буквально сочинение, т. е. сопоставление хорошо подогнанных друг к другу частей, на какие делится, или почленяется, целое; механистичность их состава преодолевается через конфигурацию смыслов и через соуравновешивание эстетически тонко воспринятых частей. Итак, «Герой нашего времени» и есть такое сочинение, и, как роман, он есть преодолевающее остающуюся пока механичность состава, или набора, частей, сочинение их в целое.

Однако, если уже говорилось, что в произведениях, построенных по такому принципу, образуется *два целых*, или две целостности, то это именно так и происходит в «Герое нашего времени». Все это неперемненные импликации внутренней формы в определенных культурно-исторических условиях или, что то же самое, ее внутренний же самоанализ.

Обратимся к этим двум целым, или целостностям. Для тогдашней эпохи книга служит внешним выявлением произведения, осмысленного как заведомое целое. Такая книга (внутри которого помещено «само» произведение) по своей сущности, — она носитель *эйдоса*, как он тут осмыслен, — не делится ни на какие части, она неделима и, напротив, в своей цельности способна поглощать любые отдельные части, из каких составлено то, что вложено в нее. Если же она и делится, то делится на примерно равные части, и такое деление — это необходимо четко для себя отметить — относится уже не к книге как *знаку* целостности (и репрезентанту осмысливаемого эйдоса), а к книге лишь как к феномену, к книге как книгоиздательской и книготорговой *вещи*. Так делится и «Герой нашего времени» — он делится на две части, и это части книги лишь как феномена, лишь как вещи. Именно поэтому обе части примерно равны по числу страниц, и если в первой части три повести, во второй — две, то первая из этих двух наиболее пространна, вторая из двух последних весьма коротка, и вместе они составляют примерно тот же



объем, что и три повести первой части. Однако, начало второй части приходится на «Дневник Печорина» и отсекает от него меньшую часть, которая остается в первой книге, между тем как вся вторая книга (вторая часть по ее делению как книги) — это весь остаток «Дневника». Именно такое разделение «Дневника Печорина» между двумя *книжными* (вещными) частями и свидетельствует о том, что деление это не смысловое, а внешнее и «вынужденное», потому что руководствуется книгоиздательскими соображениями и обыкновениями, например тем, что у книги должен быть аккуратный и удобный для чтения вид (и в свою очередь эти соображения об удобстве книги внутренне согласованы с осмыслением произведения, с тем, как внутренне оно постигается, так что после смены смысловых ориентиров немедленно совершается перемена книгоиздательских и книготорговых обыкновений). Такое деление произведения как книги (тома) и, соответственно, книги на уровне феномена (*фенотипа*, по некогда предложенной терминологии Шаумяна) может совпадать с внутренним членением произведения на части, а может и не совпадать. Всякое совпадение здесь — частный случай, поскольку главное здесь — возможность не совпадать, независимость двух различных принципов членения, которые в конечном счете относятся к *одному* и тому же произведению, но только в одном случае через посредство *книги*, которая при этом репрезентирует собой вечное, как раз самый высокий и духовный уровень ее осмысления (как *эйдоса*).

Правда, один принцип деления начинает пересекаться с другим. Ведь если первая часть (из двух частей *книги*) начинается после предисловия ко всему сочинению, или роману, то тогда получается, что такая «часть» — это внутренняя структурная единица самого произведения, а не книги-вещи, что такое членение *взято внутрь* самого произведения. Однако, коль скоро все здесь опирается на осмысление, а не на (эксплицитное) осознание произведения, то такого типа пересечения, или смешения, разных принципов деления целого вполне возможны.

Есть и иное деление. Римские цифры, проставленные над каждой из входящих в состав целого повестей, членят произведение на пять частей. Вот эти пять частей-повестей и составляют в произведении Лермонтова то, что должно быть соуравновешено в немеханическом уже конструировании произведения, что должно пройти через так или иначе усвоенную сознанием сопоставленность и конкретность их, включая сюда всякий элемент содержания, соотношение героем произведения с рассказчиком первых двух из пяти его частей и издателем трех последних, со всеми временными сдвигами между частями. Все это рождает свои смыслы и рождает свой смысл. И тут продолжает господствовать та *разноосновность*, которая столь характерна для всей эпохи осмысления произведений как внутренних форм, тот принцип, который всякую или почти всякую новую часть заставляет ставить, располагать как бы в новой, заметно и существенно иной плоскости, так что их неуловимое

механическими средствами соположение и образует в произведении сложную смысловую конфигурацию, а в пределах каждой части по отдельности все по возможности опосредует. Так, в «Бэле» рассказчик повествует о том, что поведал ему Максим Максимыч о Печорине и Бэле. Эта нарочитая разноосновность заключает в себе и произвол авторского субъекта — заявленный прежде и почти уже ставший элементом писательской техники, не застывшей, однако, настолько, чтобы не ощущалась как потребность частая смена в каждой из частей внутренних ориентиров. Б. Эйхенбаум говорил о «причудливых формах повествования», однако, как можно видеть, это явление, вся эта причудливость, очень глубока по своим истокам. В конечном счете это ведь эпизод из жизни «идеи», а потому выходит в широчайшую сферу культуры и ее истории в целом. Вот почему всякий раз, когда мы произносим тут слово «форма», оно обязано выступать в нашем сознании не как неведомо что означающее расхожее представление, но как то, что (по характеру своих требований, предъявляемых к нам) непременно связано и с платоновским и с неоплатоническим мышлением «идеи».

«Герой нашего времени» состоит, таким образом, из пяти разноосновных частей. И они уже оправдали бы своим существованием наше представление о произведении как конфигурации частей и соответствующих им смыслов. Но, как известно, действительность этого произведения еще сложнее и «причудливее», какой и положено ей быть в полном согласии с традицией, — однако, заметим, не с традицией строить форму вот именно так, но с традицией так *мыслить* форму и вследствие этого подпадать под действие неминуемо вытекающих отсюда закономерностей. Именно неизбежные импликации внутренней формы влекут для писателя обязательство строить, конструировать форму соответственно тому, как она мыслится, и при этом именно *строить* форму, потому что «органический» аспект *так* осмысляемой формы отдан простому знаку целого. А вот уже в свою очередь изнутри так осмысляемой, так мыслящейся формы, изнутри этой именно так (а не иначе) рассказывающейся формы нарастает новая органичность — органичность частей, составляющихся в конфигурацию и ведущих к конфигурации со-уравновешивающихся смыслов.

Вот что совершается в этом со-чинении Лермонтова. И лишь нормально для этого исторического момента мышления формы-идеи, что и пять частей произведения не только со-положены и не просто разноосновны. Они складываются так: две части, рассказанные повествователем, и три, составляющие «Дневник Печорина» с отдельным предпосылаемым ему предисловием. Сам этот «Дневник Печорина» вместе с предисловием к нему — своя отдельная конфигурация внутри всей целой конфигурации. Сам этот «Дневник» в свою очередь вновь находится в тонком и внешне трудноуловимом отношении к предшествующему повествованию: обратим внимание хотя бы на то, что «Дневник» начинается непосред-

ственно во второй повести, — которая служит, собственно говоря, его подготовкой, а потому носит как бы служебный характер. Обратим внимание хотя бы на это, поскольку лучше понять соотношенность «Дневника» и предшествующего ему повествования значит анализировать сам характер повествования, тот способ, каким схватывается в нем реальность и т. д. Сейчас же необходимо отметить только одно (пока мы говорим о форме-идее): в таком произведении, как «Герой нашего времени», — а оно входит в движущийся ряд подобных же «замысловатых» форм — нет и следа того, что можно было бы назвать, например, структурными элементами, или структурными единицами построения. Такими словами, разумеется, не запрещается пользоваться, однако всякий пользующийся должен знать, что, применяя их, он обращается (и общается) лишь с внешней стороной того, что тут в произведении сложилось, получилось и со-ставилось. Сама же «форма» такого произведения есть *запечатленное мышление*. Оно сделалось реализованным текстом, благодаря чему мы можем разбирать его как нечто зримое, вещественное, материальное, оно осуществилось как результат, как факт, — однако, выносимый наружу скелет и остов формы, построения, зыбко покоится на почве мысли — на почве творящей его и чутко соуравновешивающей свои складывающиеся результаты мысли. Скомпонованность, сконструированность, итог и результат — все это на деле есть лишь одна, притом механическая, сторона произведения, один его аспект — итоги ищущей мысли, стремящейся закрепиться и зыбко колышущейся в пределах осмысляемого писателем целого.

Всякие трудности и причуды формы — реальность ищущей мысли, обдумывающей заданные ей проблемы: во встрече действительности и того, что, может быть, вовсе неведомо мысли в эксплицитном смысле, — формы как эйдоса-идеи.

Лермонтов, очевидно, устранил бы некоторые переусложнения внутренней со-составленности своего произведения, если бы, например, поставил римскую цифру III над всем «Дневником Печорина». Тогда три раздела сочинения встали бы в один ряд, сгладилась бы конструкция и упразднился бы один ярус иерархии частей. То же сглаживание произошло бы и тогда, когда «Дневник Печорина» стал бы в целом второй частью сочинения, с двумя первыми повестями в качестве его первой части. Однако, это не только не устраивало бы, очевидно, автора, но и ликвидировало бы то самое, ради чего городился весь огород, — то есть выявляемое наружно и влекущее за собой некоторые неперемненные импликации осмысления целого (или «идеи», или *что*). Эту форму *вынужден* мыслить автор на своем месте и в свое время, а вот уж внутри вынужденности он полагает и свою свободу. Там, на свободе, уже выросло и назрело, в значительной степени, и то *иное*, то новое, которое исподволь начинает стягивать к себе как центру нового единства все прочее, в том числе и всякие итоги заданного мышления и формы-эйдоса в качестве

строительных лесов для существенного нового типа построения произведений.

В «Герое нашего времени» есть еще и пересечение разных принципов деления, членения целого; внутри такого трудно проходимого, пересеченного ландшафта и обязал реализовываться и устраиваться задуманный новый смысл.

Произведение, которое, по слову Жан-Поля, «болтается» внутри целого, которое есть оно же само, указывает на нечто большее, чем все отдельное внутри него. И этому, видимо, отвечает нарастание новой *организмической* же формы внутри прежней, расколовшейся. Эта нарастающая изнутри новая форма и призвана сменить все прихотливые впечатления авторского произвола, заявленного стремления распоряжаться своим произведением и всем миром своего произведения.

Если «Герой нашего времени» создан на последней грани существенного перелома, то он все еще пребывает в той поэтике, которая произведена на свет раскалывающейся формой, а вместе с тем он еще внутри тех двухтысячелетних движений осмысления формы, которые теснейшим образом связывают его с классической древностью. Так, физиогномические принципы, какие упоминаются и высказываются в «Герое нашего времени» в виде кратких емких формул, идут не только от Лафатера и Галля; примерно в том же самом виде их можно найти в древних греческих и латинских текстах. Эти кратчайшие физиогномические тексты внутри «Героя нашего времени» — отнюдь не вполне необязательная «перекличка» эпох и не какой-то выпретенный между ними «диалог», но самая настоящая связь между ними и со-отражение, входящее в гораздо более принципиальный контекст соотражения античности и европейской культуры рубежа XVIII—XIX веков. Весь этот процесс соотражения — движение эпох навстречу друг другу, которое происходит даже с пунктуальным расчетом разных фаз и словно по расписанию. Когда Лермонтов писал и издавал свой роман, этот процесс соотражений подходил к своему концу и был ознаменован приуроченной точно к 1840 г. вспышкой жанра физиологического очерка, одновременно происходившей во Франции и в России, а несколько слабее в других европейских странах. Эти физиологические очерки как четко выявлявшийся особенный жанр естественно со-отражаются с этологией древних, с феофрастовыми характерами, они сопоставимы с таковыми, а в то же время они, прощаясь с античностью, готовятся к тому, чтобы выпустить на волю реалистическое повествование, какое стало характерным для середины XIX в. и какое уже решительно выходит за пределы возможностей, очерченных, предусмотренных античностью. Получается, что 1840 г. — это особо отмеченный год *прощания* с античностью, окончательного прощания, оказавшегося неожиданным следствием необычайного сближения с нею. Вот в таких историко-культурных масштабах «Герой нашего времени» и приходится на время, на миг самой после-

дней грани. И грань эта рефлектируется в нем через состояние осмысляемой формы. Теперь мы уже знаем, *как много* стоит за этой «формой».

Но теперь уже наступает глубокий переворот. Как только утвердился в качестве нового основания, нового пред-полагаемого творчеству *что* рассказывающая, повествующая сама о себе действительность, так воцарится принцип перехода и плавности во всем, так устранятся нагромождения «формы» и в противовес античному построению характера как набора черт и черточек — еще узнаваемому в античных отражениях литературы начала XIX в. — установится принцип построения характера как идущей (изнутри личности) неисчерпаемой полноты, принцип плавной и органичной формы, которой и не нужно уже все то, что воспринимается теперь как ухищрения и причуды. Одним словом, приходит новая литературная действительность. И произведение теперь — это явление действительности произведения во внутреннем мире читателя; субъективность, но только как бы успокоившаяся, уgomонившаяся в себе, так что ей приелись всяческие игры и выкрутасы, какие можно позволить себе шая, и эта субъективность упрочилась настолько, что беспрепятственно допускает до себя и в себя действительность, которой она и вполне уже овладела. Внутренний мир писателя, впустившего в себя действительность, открывается во внутреннем мире читателя. Все посредующее, например, техника повествования, тоже обратилось в нечто принципиально внутреннее, причем в такое внутреннее, о котором не надо даже и проявлять особую заботу: оно растет, а не строится, и растет почти само собою, и оно движется, а не конструируется. В тенденции тут только потому нельзя обойтись без посредующего, без обработки и отделывания целого, почему, например, и книга не может обходиться без бумаги, типографского шрифта, обложки, хотя книга делается не для типографов, но для читателей, которым она доставляет вложенный в нее смысл. Хорошо, конечно, когда и упаковка красива, а ведь уже и поэтическое слово тогда — начало упаковки самой действительности, как скажется она сама и как скажется она сама собою, однако все это лишь красота вещи, опосредующей смысл, а не красота самого смысла, не явление и не знак целого, которое само по себе гарантировало бы и свою цельность, и свой смысл. Когда устанавливается такая действительность и когда она притязает на то, чтобы устраиваться в произведении как бы само собою, то и писатель и слово отчасти отходят в сторонку; отойдя в сторонку, они наблюдают за тем, как организует себя в произведении действительность. Известно, что из такой ситуации, из такого состояния литературы в XIX в. можно было делать далеко идущие выводы.

В «Герое нашего времени» Лермонтова книга как явление и репрезентант целого готовится к тому, чтобы — сквозь весь огород формальных членений — складываться воедино с повествованием как голосом действительности; все формально-конструктивное готовится к тому, что-

бы умирать и преображаться в такой действительности. В одно и то же время резко отделено и плавно связано это сочинение — оно отделено резкой чертой от почти тут же и в нем же возникающей новой литературы, строящейся на иных основаниях, и оно плавным переходом связано с нею же, так как новое зарождается в нем изнутри прежней расколовшейся формы целого, словно прорастая в новую литературу, и она приняла это произведение как свое, как свое же блестящее начало.

#### IV

Выходит, что по всей видимости Б. Эйхенбаум был не прав, когда полагал, что форму «Героя нашего времени» можно вывести только из условий русского и, скажем, французского литературного развития 1820—1830-х годов. Вывести можно, однако сами эти условия есть состояние литературы в движении несопоставимо более широких масштабов, которые только и могут объяснить нам суть дела. «Герой нашего времени» причастен к логике развития всей европейской культуры, причем не в каком-то совершенно общем смысле, когда и за любой мелочью мы не преминем признать то же самое право быть сопричастной этой общей логике, а в смысле достаточно конкретном: это произведение и пришло ведь в момент своего создания на самый миг великого слома традиции. Оно пришло и на последнюю грань, и на порог.

И спустя всего лишь несколько лет после лермонтовского «Героя нашего времени» в русской литературе появляются значительные, выдающиеся, замечательные произведения, отличительной чертой которых оказывалось то, что они лишены как бы и самой памяти о вот только бывшем здесь же *ином* состоянии литературы — литературы с присущей ей иерархической и конфигуративной организацией сложной и переусложненной формы, с характерной для нее двойственностью целого и т. д. А. Ф. Писемский уже работает в 1840-е годы, а работая, он словно и не ведал о всех тех затруднениях, какие только что пережил недавно погибший поэт и прозаик, родившийся на несколько лет раньше его. А Гончаров в 1852 г. издает свою «Обыкновенную историю», произведение, в котором знаменателен и акцент на обыкновенности, и акцент на истории, т. е. на таком повествовании, которое определяет собою *сущность* произведения, — оно в весьма существенном, видимо, в самом существенном отношении есть повествование, и оно воспроизводит действительность как непрерывное и внутренне неисчерпаемое движение.

## ГОГОЛЬ В СВОЕЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭПОХЕ

И мертвыми покажутся пред ними  
все добродетельные люди других  
племен, как мертвая книга пред  
живым словом.

(«Мертвые души», гл. XI)

### 1.

Соотнести верно писателя и его эпоху — дело совсем нелегкое. Даже излюбленные, особенно в прошлом, названия книг типа: писатель «и его эпоха» — вспомним хотя бы труды русского историка зарубежных литератур, работавшего в конце прошлого века, А. Шахова, — включают в себе какую-то каверзу. Как их правильно прочитать-то, такие названия? Разве эпоха, когда жил писатель, принадлежала ему, была «его» эпохой? Или, может быть, имеется в виду все то, что в его эпоху принадлежало ему, было ему близко, окружало его? Неужели же такие слова — «его эпоха» — означают всего лишь «время, когда жил писатель»? Так что, например, заглавие «Гёте и его эпоха» значит всего лишь «Гёте и то время, в какое он жил». Наверное, нет: ведь и названия подобные дают лишь книгам об очень крупных деятелях прошлого (редкие исключения свидетельствуют о глухоте авторов) — таких, у которых только и была «своя» эпоха, которые присваивали время себе и овладевали им, овладевая умами своих современников и своих потомков.

В таком смысле у Гоголя безусловно была своя «эпоха», хотя, видимо, ему совсем не свойственно было возноситься над нею, дерзко и державно, заявлять о своих правах на «свое» время; дело не в честолюбии, умерявшемся смирением, не в том вовсе, что естественное для гения желание занять положенное ему высокое место и искание славы сдерживались какими-то соображениями морального свойства. Сама окружавшая Гоголя действительность несомненно обладала огромной властью над ним: она притягивала его к себе, как притягивают только вещи, вызывающие глубочайший интерес и живое любопытство, влекла к себе, как влечет к себе то родное, с чем хочется породниться до полного забвения самого себя, и она же не отпускала его от себя словно вязкое вещество, липкая масса, которую никак нельзя отмыть с рук, — сладко, но неприятно, или даже грязно, но все равно сладко. Тут невозможен свободный полет поэтического духа и ощущение раскованности и кристальной чистоты, как в настоящем лирическом стихотворении: никак нельзя пускаться в такой лирический полет сразу, с самого же начала, — причина, почему Гоголь не стал стихотворцем-поэтом. И со временем,

чем дальше, тем больше, для Гоголя становилось все менее возможным пускаться в такой полет немедленно и сразу же, так сказать, раскалив пыл своего воображения, если можно так выразиться, парить в высоте, пользуясь силами профессиональной поэтической страстности. Гоголю, чтобы подняться над вязкой плотностью окружающего, слишком реального, требовался огромный разгон — и чем дальше, тем больше; но от самой мысли о таком полете он никогда не отказывался, и ничто не в состоянии было бы удержать его на земле — просто на земле. Однако возноситься он мог уже, лишь возложив на свои плечи огромное бремя русской действительности со всеми ее красотами и мерзостями — или впрягшись в колесницу (может быть, телегу), груженную всем этим русским добром, — зато тогда уж такая телега, карета, колесница у него не плелась, не ехала, — летела.

Так действительность, действительность эпохи Гоголя, и сам писатель и нашли друг друга. Единственным, уникальным, один раз возможным во всей истории образом. Действительность всецело завладела писателем — так, как не владела она ни одним русским писателем до Гоголя — ни одним писателем-классицистом, ни одним писателем-сентименталистом или романтиком, как не владела она и Пушкиным, который, как никто, оставлял во внутреннем мире своем значительный простор для личной вольности. Взамен эта овладевшая писателем действительность получила особую отметину, ставши действительностью, осмысленной и воспроизведенной по-гоголевски, — действительностью «эпохи Гоголя», в чем заключена была для нее великая честь, безмерная награда. Вершиной, кульминацией такого совместного завоевания друг друга действительностью и Гоголем — нет тут, подчеркнем, ничего похожего на предустановленную гармонию, — стал первый том «Мертвых душ». Что такое эта гоголевская действительность, эта гоголевская Россия, каково ее единственное в своем роде, уникальное качество? Вот оно: действительность, осмысленная по Гоголю, владеет, внутри себя, способностью самосовершенствования, она не где-нибудь, но в себе самой обладает огромной силой позитивности, так что высшее и руководящее начало, которое можно назвать и неземным, и небесным, действует, как мощная энергия, не чуждая самой этой действительности, но всецело присущая, принадлежащая ей в глубинах ее, и способна преобразовать саму себя. Действительность эта — образ своего бытия, но только такой образ, который заключает в себе свое же преобразование. Эта действительность, придет ее пора, обратится в свою же идеальность — ту самую, которую она уже теперь, еще не преобразенная, заключает в себе. Это — готовая к своей идеальности действительность. Как такая совсем уже готовая к своей идеальности действительность, она в каком-то отношении уже заранее идеальна; правда, такая заведомая и уже на деле испытанная ее идеальность находится в резчайшем противоречии с дикими чертами вполне реальной крепостной России, да и не может быть между ними



контраста более резкого, — однако черты такие словно маска, злокачественной опухолью вросшая в тело бытия. Внутренняя же позитивность столь мощна, что она заведомо, наперед, уже теперь стирает, особенно для чуткого наблюдателя, все случайные черты с поверхности этого тела. Образ своей истинности — уже внутри всего реального, так что России не нужно даже поднимать глаза к небу в поисках идеального, потому что уже и сквозь всю суету жизни провидится это идеальное. Эта истина и эта идеальность уже теперь, в действительности еще не преобразованной, смазывают буквальность всего существующего, — любая черта, даже с карикатурной, чрезмерной резкостью запечатлевшаяся на теле бытия, не принадлежит для Гоголя окончательному виду бытия, — нет, на деле-то, по правде, не так выглядит бытие, а всякая резкая, грубая, карикатурная черта — это момент преходящий, внешний, иной раз — даже знак ему обратного, предвестие грядущего преображения. Плох, совсем плох тот читатель «Мертвых душ», который в героях гоголевской поэмы способен видеть только сиюминутную буквальность их облика внешнего и облика морального; плохими читателями были почти все иллюстраторы «Мертвых душ» — иллюстрировать это произведение занимательно и завлекательно, и резкая, порой гротескная очерченность человеческих образов так и зовет рисовальщика взяться за карандаш и перо, тем не менее иллюстрировать это произведение по-настоящему, во всей целостной совокупности его смысла трудно или совсем невозможно, потому что инструменты художника схватывают прежде всего именно все то броское, что принадлежит фабульной, непосредственной, буквальной реальности, но совсем не способны схватить и передать динамику смысла, пронизывающую любой образ. Образ, и лицо, и облик — это для Гоголя как бы тонкая поверхность, достигший предельной индивидуализации край бытия, целого океана бытия, в котором одновременно — и стихийность вещественного, и духовность с ее высоким смыслом, словно первозданное вещество мира и дух, его творящий, но с ним не сливающийся. За гротескностью гоголевских персонажей сразу же начинается какой-то совсем ранний этап мирового творения — вроде того, как по описанию Гоголя, всем известному, природа немного мудрствовала над фигурой и лицом Собакевича, — ограничившись первичной обработкой телесного болвана. Такая ранняя стадия, когда вроде еще все возможно, и даже рай земной — не за семью печатями, не абстракция, не трансценденция, а что-то совсем близкое; материя податлива, дух бодр, и вот такое единство стихийной мощи и творческой силы — это гоголевская Россия, тело ее бытия. Рождаемые тут монстры сами по себе ужасны, но совсем не опасны для животворящих сил ее глубин — они несоизмеримы с мощью внутреннего, с заложенными там возможностями добра, блага, позитивного смысла.

Гоголь — реалист, и исторически самый первый русский реалист, добившийся такого слияния с действительностью, такого погружения во

все детали и поры ее. Он — реалист с остро критическим взглядом, и это сближает его с русским реализмом середины и второй половины XIX века. Но есть грань, которая столь же решительно отделяет Гоголя, автора «Мертвых душ», от всего последующего русского реализма XIX века, и эту грань было бы непростительно не замечать. Вот в чем главное различие, или главные различия.

Для последующих реалистов идеал, идеальное состояние общества может либо находиться где-то впереди, в историческом будущем, либо пребывать «вверху», как идея, но идеал никогда уже не рассматривается как потенция, реально заключенная в самих вещах, как позитивная сила, способная преобразовать реально существующее и пробивающая себе дорогу несмотря на все недостатки и пороки людей и общества, даже осуществляющаяся через них.

Реалисты последующего времени могли связывать свои надежды на будущее России с тем или иным классом или слоем русского общества, но никогда уже такие надежды не связывались с русским народом как с целым, как с органическим телом — носителем своей истории.

И, в параллель этому, сама действительность у реалистов последующего времени уже не выступает как такое своего рода цельное органическое тело, или, иначе, писатель, воспроизводя действительность, никогда уже не сливается так, как Гоголь, с действительностью в ее конкретной чувственности и стихийности. Правда, у Толстого, например, описание может достигать предельной степени конкретной чувственности, когда осязательным становится самый запах и пот вещей, и это явно отвечает весьма глубокой связи Толстого с бытием, его естественной предрасположенности к такого рода восприятию бытия, его конкретной материальной фактуры. Однако у Толстого бытие не всегда берется на одинаковую глубину, то есть всякое проникновение к чувственной полноте, к переживанию целостности вещей, к передаче самого запаха и вкуса их и т. д. — все это всегда результат особых, аналитических усилий.

Писатель последующих десятилетий, как бы ни погружался он, с головой и волосами, в непосредственную суету жизни в своем воспроизведении ее, как бы много жизненных реалий не вводил в свое описание, всегда остается наблюдателем-аналитиком, который смотрит на жизнь «со стороны» (даже и как крайне заинтересованный участник *той же* самой жизни) и для которого жизнь — «объект» изучения и воспроизведения. Детализация оказывается важнейшим средством достижения конкретности, и любое описание предметов ли, ситуаций ли может стать в принципе бескрайним. Отсюда словообилие русского реализма в дочеховский период (разумеется, не только русского) — слово стремится объять то («объект»), что от него ускользает (заметим попутно, что аналитическая связь поэтического слова и действительности — по преимуществу логическая, тогда как гоголевское поэтическое мышление опирается на целостный образ, гоголевское слово передает такой

образ, а потому не требует, при всей своей детальности, при всей тщательности выписывания, бескрайней, бесконечной детализации).

В отличие от этого последующего реализма образ действительности у Гоголя прежде всего конкретно чувствен и нагляден, но при этом возникает как бы «без усилий», под давлением острых и ярких «видений» действительности, — задача писателя не столько строить поэтический образ, сколько воспроизводить его заведомую целостность, «построенность», средствами слова. Но сам образ не ограничен, далее, своей чувственностью, яркостью, остротой, — это образ, зиждящийся на восприятии действительности как нерасчлененной, сплошной стихии, как тела, в котором обретается, не сливаясь с ним, и дух. Эта основная действительность совмещает в себе подземное, хтоническое, и духовное, небесное; как тело бытия, она несет на себе всякую конкретность жизни, подобно тому как тело бытия народа несет на себе всякую конкретность и характерность отдельных людей, лиц. Как за конкретными «мерзостями» русской жизни встает у Гоголя образ всеохватывающей позитивности, когда никакая боль при виде горькой реальности не способна нарушить уверенности в неизведанной, но светлой судьбе народа, так за нелепостями, подчас карикатурными, характеров у Гоголя вырастает идеальная бесхарактерность — человеческий образ, лишенный характерности, и тем близкий телу бытия в его стихийности. Именно благодаря этому гоголевский образ, гоголевский персонаж не сводится к своей непосредственной буквальности — той самой, которую столь старательно запечатляют незатейливые, порой талантливые иллюстрации к «Мертвым душам». Самая внешность гоголевского героя прорастает через что-то более существенное; характерность и характерное — искажение основного и заданного, образа божия, результат следования своему, своим привычкам, слабостям, привыкания к ним, — то, что придает человеку характерное, индивидуальное обличье, то уводит его от человеческого призвания. В позднем немецком, идущем от Винкельмана классицизме все характерное нередко тоже понималось чисто негативно, как разрушение идеальной красоты, как нарушение того единства телесного и духовного, какое представляет зрителю божественный образ, изваянный в античном духе. Но только пестрота и суетность жизни таким стремившимся к крайним обобщениям классицизмом воспринималась как совсем уж неположенная искусству, а сам образ предстает в своей очищенной идеальности. У Гоголя же, в его персонажах — не классицистически очищенный, а исконный конфликт духовного и материально-стихийного, богов и божков, неземного и подземного — и именно такой конфликт составляет их основу, их тело (единящее их со всем целым), тогда как самое интересное и непосредственно-жизненное, неповторимая характерность каждого, — лишь нарост на этом теле. Но лишь именно ради всех этих характеристических извращений сути создаются эти персонажи: напряжение между их внешним обличьем и самим

бытием, между отдельной душой и духом целого — это главное для писателя: как оправдать такой мир? То есть: как показать, что и мир, населенный такими людьми, все еще не безнадежен? А между тем весь этот населенный феофрастовыми характерами мир — феофрастовыми, коль скоро сам способ составлять характер-тип как курьезный набор различных (дискретных) черт еще не отмер в пору физиологического очерка, а только находился накануне своей скорой кончины, — этот мир лишь благодаря яркой характерности своих героев и обретал ту несравненную яркость, тот блеск, ради чего и можно было задуматься над спасением его и оправданием! Сами «характеры» в их несравненно блестящем гоголевском выявлении сохраняют еще задаваемую их стихийной основой «амбивалентность» (по типу «подземного» — «небесного»). Сам пестрый жизненный спектр «характеров» есть образ позитивности — по крайней мере если рассматривать его в аспекте жизнерадостности, смеха, творческой радости, поэтического вдохновения.

Отношение карикатурности и позитивности, образа и преображения, буквальности и целостного смысла — не аллегория (как в традиционной риторической, дореалистической литературе), а трудноуловимая зависимость: одно обволакивается другим и прорастает в другом, как продолжается позитивность и идеальность еще и в самой негативной характерности.

Узнаём поэта по его плодам! Взять хотя бы основного героя «Мертвых душ». Что мешает видеть в Чичикове просто подлеца, пройдоху, мошенника и плута, в качестве какового он много раз выставляется в романе?

Очевидно, совсем не те причины, по которым в традиционных романах весьма нередко проявляли снисходительность к самым плутам и разбойникам. У Чичикова, например, вовсе нет благородных черт характера, которые романисты порой примешивали к злодейским, чтобы пробудить известную симпатию к своему герою. Нельзя восхищаться и хитроумностью его плутней, поскольку ему совершенно не свойственны остроумное комбинирование или авантюристический размах иных романтических плутов, включая Остапа Бендера и Феликса Крулля. Нельзя переносить на героя и наше восхищение совершенной «формой» романа — уже потому, что такой отрыв «формы» от «содержания» в духе шиллеровского идеализма сугубо чужд поэме Гоголя, да и всей русской литературе. Наконец, едва ли можно признать Чичикова и безобидным героем — ради чего ему можно было бы простить его мошенничество; ведь на отдельных страницах своего произведения Гоголь рисует Чичикова настоящим преступником, готовым ради выгоды пойти решительно на все, на любой обман, на подлог... — и нельзя сказать, перед чем остановился бы он; нет в поступках Чичикова такого мошеннического «искусства для искусства», благодаря которому они представляли бы исключительно в эстетическом свете.

Но и при всех проступках и прегрешениях Павла Ивановича Чичикова едва ли кто-либо согласится с мошенничеством как окончательной характеристикой этого персонажа. Гоголь, изображая Чичикова, видит в нем и представляет нам нечто иное. Это иное — художественная загадка, о которой написано уже немало<sup>1</sup>. Чичиков как бы все время ускользает из отведенных ему рамок характера; помещики первого тома поэмы — это «характеры», а он по сравнению с ними не характер, а скорее играющее в характер неопределенное существо. Необычайная вежливость, гибкость, когда надо угодливость и подобострастность — это все зависит от ситуации, и Чичикову свойственны не столько такие-то черты характера, сколько умение предстать то таким, то несколько иным. В противоположность ему, характеры помещиков первого тома раз и навсегда определены, и ни в чем и никогда эти помещики не могут отступить от своего — Манилов — от сентиментального тона, Ноздрев — от буянства и красноречия, Собакевич — от грубой и топорной прямооты. Чичиков сам свою бесхарактерность — бесхарактерность не в моральном смысле беспринципной уступчивости, а в смысле неопределенности душевных свойств — постоянно выдает за характерность, и так же поступает Гоголь от своего лица. Сама внешность Чичикова с его невероятно гладкими щеками и «приятной полнотой» есть знак той же неопределенности, — если учесть, что внешний образ героя в «Мертвых душах» всегда гармонирует и с его душевным миром и со средой, которую герой организует вокруг себя и которая не просто несет на себе отпечаток личности, но прямо продолжает личность, — как деревни Собакевича и Плюшкина характер каждого из них, — так что личность вовсе даже и не замкнута у Гоголя в своем теле, а беспрепятственно переносится на окружающее, до конца подчиняя его себе; в этом смысле даже мир Плюшкина, извне безобразный, внутри себя уютен, весь устроен целесообразно, как птицы выют себе гнездо, и все в нем, включая крыши и заборы, безоговорочно послушно воле «организатора». Гладкость щек, приятная полнота — признак «бесхарактерности»; но такая полнота — ее Гоголь, вполне естественно, не раз обыгрывает чисто иронически — это у Гоголя и знак вполне позитивный.

От эмпирической и просто «буквальной» полноты как свойства Павла Ивановича Чичикова Гоголь прокладывает мостики к позитивному бытию, которое отмечено полнотой, переполненностью, преизобилием, сытостью, праздничностью и святостью — если это последнее слово произвести от украинского и русского диалектального «свято» — «праздник». Полнота щек — это в поэме, наряду с целым множеством иных обстоятельств, как бы маленькое и в общем-то совсем незаметное окошечко в иной, подлинный, праздничный, сытый, изобильный мир народного свята — праздника реальности и мечтаний.

Несопоставимость полных щек Павла Ивановича Чичикова и народного праздника не должна удивлять; вот — две стороны, или две

вещи, которые и рядом положить как-то неудобно, даже невозможно. Но ведь с самого начала поэмы читатель сразу же оказывается в особой атмосфере праздничной действительности, причем, конечно же, приподнятое и восторженное состояние читателя поддерживается не «формой», не стилем, не языком, не сюжетом как таковым, но тем, что писатель-поэт, погружаясь в самую непосредственную и «буквальную» реальность жизни, открывает множество самых маленьких воротец и окошечек в «иное» бытие, — которое однако не где-то «там» (по сравнению со здешним, со всем прозаически-унылым), но которое распахивается здесь же, среди обыденных вещей. Все повседневное, мелкое, обыденное, убогое несет свой материал в картину полноты, богатства, сытости, разнообразия, удалства, широты, не знающей края. «У меня когда свинина — всю свинью давай на стол, баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся» (гл. V), — слова, к которым Собакевич добавляет еще: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует» — и, действительно, тут, в этом мире не безмерность царит, но мера — огромная, широкая, как душа. Сам реальный мир — не аллегория того другого, а его начало, первичный материал его постройки. Уже сам по себе он поразительно разнообразен, и в таком разнообразии находится место и всему уродливому, как в кунсткамере, — уродливое, вроде уродства человека, каждого на свой лад, вроде нищеты плюшкинской деревни, превращается в курьез и, как курьез, тоже славит изобильную полноту этого мира. Чичиков как экспонат кунсткамеры тоже строит, вместе с другими, другой, праздничный мир посреди этого земного здешнего, — а как мастер мошеннических предприятий он, в сюжетном ряду, чуть тускнеет в сравнении с той первой ролью строителя, которую он исполняет наряду со всеми персонажами и вещами поэмы.

Не две меры прилагает Гоголь к действительности, но сама действительность у него глубока: поверхность существующего, внешний вид вещи ли, человека ли их не исчерпывает. Поверхность, убогая или уродливая, — в конфликте со своей глубиной, и тем не менее они прорастают друг друга. Гоголь может поэтому с иронией и с осуждением относиться к тому, что, собственно, есть одновременно знак лучшего, свойство лучшего. Тут у Гоголя нет никакого морализма, нет и его противоположности: из ловкачества Чичикова не вычитывает же он «позитивной» ловкости. Само это вычитывание лучшего из худшего и идеального из совсем несостоятельного происходит, вообще говоря, не по линии сюжета, а по линии вещей, которые с самого начала поэмы обступают читателя и творят необычайно богатый вещный мир. Мерой всего оказывается материальная, стихийная полнота, которая насыщает все до предела и которая начинается за самой поверхностью всего реального, будучи основой всего существующего. Такая стихийная полнота у Гоголя не сливается с духовным, с духовностью, идеальностью, но соседствует и совмещается с ней. Разнообразие реальной действительности прорастает в праздни-

ность бытия и служит ее элементом, а эта праздничность — торжество самого материально-духовного тела бытия. Праздник с его святостью — настоящий горизонт реальности в поэме, а та, самая настоящая, первичная, непосредственная и буквальная действительность, которая повсюду на первом плане поэмы, — она помещена в широкие рамки праздничного бытия, которое сама же и создает, открывая свои глубины. Гоголь не страшится осуждать действительность (действительность «первого плана»), не боится показать всю тщету и убожество ее, не боится быть насмешливым и ироничным, — от насмешки и иронии не терпит ущерба праздничная реальность тела бытия. У Гоголя так сообразованы эти два плана, что никакое несовершенство первого не причиняет вреда второму, широкому. Несовершенство первого часто творит преизбыток второго — то есть именно ту переполненность и преизобильность, которая присуща второму миру с его стихийным кипением, бурлением. Весьма показательно гоголевское отношение к еде: можно иронизировать над любителями поесть, над обжорами, тем не менее еда и обжорство — тоже оконце, в которое смотрим на другой мир с его сытостью и насыщенностью. Еда — это и что-то духовное; это во всяком случае празднование, тут справляется торжество бытийной полноты. Сытая еда освящена этим праздником бытия, и притом не просто иронически, как в следующем месте (гл. IV): «Господа средней руки, что на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком и потом как ни в чем не бывало садятся за стол в какое хочешь время, и стерляжья уха с налимками и молоками шипит и ворчит у них меж зубами, заедаемая расстегаем или кулебякой с сомовым плёсом, так что вчуже пронимает аппетит, — вот эти господа, точно, пользуются завидным даянием неба!». В «Мертвых душах» едят часто, вкусно и во всяком случае во славу неба, от которого идет такая полнота бытия! «Чичиков оглянулся и увидел, что на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками, и невесть чего не было.

— Пресный пирог с яйцом! — сказала хозяйка.

Чичиков подвинулся к пресному пирогу с яйцом и, съевши тут же с небольшим половину, похвалил его. <...>

— А блинков? — сказала хозяйка.

В ответ на это Чичиков свернул три блина вместе и, обмакнувши их в растопленное масло, отправил в рот, а губы и руки вытер салфеткой. Повторивши это раза три, он попросил хозяйку заложить его бричку» (гл. III).

Конечно же, такая сцена придумана Гоголем не ради характеристики Чичикова, и не для того, чтобы показать, будто интересы помещиков не простираются дальше вкусной еды. Не в помещиках тут дело, — они сами здесь орудия высшего и, в самой поэме, быть может, не слыш-

ком умелые проводники основного и смыслового, что созидает в поэме Гоголь. Вообще все, кто бы ни попался в поэме Гоголя, участвуют в празднике бытия и делают в него свой вклад. «Оставшись один, он [Чичиков] не без удовольствия взглянул на свою постель, которая была почти до потолка. Фетинья, как видно, была мастерица взбивать перины. Когда, подставивши стул, взобрался он на постель, она опустилась под ним почти до самого пола, и перья, вытесненные им из пределов, разлетелись во все углы комнаты» (гл. III). Несомненно, одна из ситуаций, из которых не один писатель постарался бы извлечь комический, гротескный смысл; но не это нужно было Гоголю, — он здесь дотошно конкретен, нагляден, и ему тут важнее всего было ощутить, увидеть тела, вещи, предметы в их явном, очевидном взаимодействии и соприкосновении, — два «веса», две «полноты» создают настоящую переполненность, когда все лишнее уже вытесняется: картина сверхизобилия своего рода! Сама деревня Коробочки — образ стихийного, хаотически сложившегося, почти не управляемого человеком, природного изобилия: «Индейкам и курам не было числа; промеж них расхаживал петух мерными шагами, потряхивая гребнем и поворачивая голову набок, как будто к чему-то прислушиваясь; свинья с семейством очутилась тут же; тут же, разгребая кучу сора, съела она мимоходом цыпленка и, не замечая этого, продолжала уписывать арбузные корки своим порядком. Этот небольшой дворик, или курятник, преграждал дощатый забор, за которым тянулись пространственные огороды с капустой, луком, картофелем, свеклой и прочим хозяйственным овощем. По огороду были разбросаны кое-где яблони и другие фруктовые деревья, накрытые сетями для защиты от сорок и воробьев, из которых последние целыми косвенными тучами переносились с одного места на другое» и т. д. и т. д. В общем-то обычное для своей полосы хозяйство (если описывать его «трезво») представлено Гоголем как царство изобилия: тут есть все, и всего тут — без числа; переполненность стихии бытия такова, что само же это бытие от избытка поглощает само себя (как свинья сожрала цыпленка); такое бытие у Гоголя пучится, бурлит, кипит — в зависимости только от того, в чем оно выявляется, где находит выход наружу, на первый план реальности.

Весь первый том «Мертвых душ» — это праздник бытия. Конечно, не на всех страницах творится он в одинаковую силу, есть отступления от такого тона в сторону большей прозаичности, а есть и те знаменитые страницы, где, забывая постепенно о первом плане, Гоголь дает ему прямо перерасти в ликующий гимн русской действительности с ее неизведанными широтами и неизведанными судьбами; все бремя русского бытия Гоголь, как единственный поэт, выносит в свет праздничного бытия. Народ как единое целое («Русь») летит в вольных просторах; и тут тоже своя полнота: «летит мимо все, что ни есть на земли»...



И вот эпоха, которая прежде всего принадлежит Гоголю: это эпоха твердо упрочившегося, созревшего благодаря Гоголю же реализма — но такого, который, обрабатывая и исследуя самую действительность, ни в малейшей степени не разуверился еще в возможностях реальности творить красоту и в духовности самой этой реальности — в ее непосредственной связи с высшим смыслом и высшей красотой. Когда же реализм с его погружением в непосредственное бытие предметов, вещей и людей вырабатывает в себе то более холодный и скептический, то более аналитический и сторонний взгляд на действительность, эпоха, принадлежавшая Гоголю, сразу же кончается, обрывается.

## 2.

Подлинное значение поэта нельзя понять, только углубляясь в него, в его жизнь и творчество, и обживая его мир как интерьер своего родного дома. Всем известны и не редки случаи той прекрасной и труднодостижимой для других завороченности, с которой хранители наследия отдельных второстепенных писателей, глубоко вживаясь в их мир, безмерно преувеличивают их художественную и духовную ценность.

Конечно, каждый писатель прежде всего коренится в своем времени; коренясь в своем времени, он становится голосом истории и народа. От масштаба дарования поэта зависит, насколько весомо прозвучит сказанное им. Для гениального поэта и само время и сама история — другие. Так, Гоголь — это поэт на гребне огромного исторического перелома, пришедшегося на рубеж XVIII—XIX веков; Пушкин или Гёте — вот кто настоящие современники Гоголя, это его старшие современники. Стиль Пушкина, а под стилем будем понимать сейчас широко — отраженное в поэтическом слове мировоззрение, способ поэтически постигать мир, — это гармоническое соединение вековых стилистических пластов, их творческий переплав, дающий уникальное качество. Гоголь же, хотя по свойствам своего стиля и по направлению своих исканий он весьма далек от Пушкина, тоже синтезирует в себе вековые пласты поэтического слова. Тут уже нет и не может быть той вершинной, очищенной гармонии слова и действительности, что у Пушкина, и, следуя закономерному наклонению своего времени, Гоголь решительно отказывается от самоценной красоты слова и погружается в действительность, от которой слово только и может получить свое оправдание и свою красоту. Но Гоголь все еще остается на том историческом гребне, где удаются редкостные синтезы: поэтому, погружаясь в действительность на какую-то невероятную глубину, он выносит наружу — на поверхность стиля — не обыденность жизни, не пресность ограниченного бытия, — бытие обобщается у него неслыханным празднеством, и даже все убогое и серое может принять участие в таком празднестве и не нарушить его. Все

это — небывалое, все это возможно только на этом одном месте в культурной истории.

Вот какова действительная широта гоголевской эпохи, той, стало быть, эпохи, какая принадлежит ему: с гребня исторического перелома ему, например, доступно *гомеровское*. Что такое это гомеровское у Гоголя? Это, конечно же, не воспроизведение гомеровского стиля или каких-то отдельных его особенностей и не подражание, тем более не классически-гуманистическая установка в высоком смысле Шиллера или Гумбольдта. Широкие гомеровские сравнения у Гоголя, конечно, тоже своеобразно неповторимы, но главное-то — почва, на которой они становятся возможны именно не как простое воспроизведение и не как подражание. Эта почва, это общее для Гомера и Гоголя — это модус открытости к бытию, это бесконечно доверчивое отношение ко всему существующему как элементу целого, органически-живого бытия, отношение «наивное» по шиллеровской (малоудачной) терминологии, над которым у Гоголя надстраивается затем сколь угодно высокое здание «сентиментальных» рефлексий по поводу этого «наивного» бытия. Это — модус открытости к бытию, при котором все существующее выступает и рисуется как органичный элемент целостного бытия. Все, каждая вещь включает свою правду в себе, приобретает видимость и реальную объемность — видимость в том особом, снятом смысле, в котором поэтическое слово влечет за собой не фотографически-натуралистический образ вещи, но зримо-смысловой, воплощение идеи, у Гоголя же всегда объемный, плотный и нередко, как можно было наблюдать, перенасыщенный, переполненный, аппетитный, наделенный своими запахами и вкусами. У Гоголя такое отношение к бытию, какое можно было бы передать стихотворной строкой раннего Гёте — «Я приник к соседям бытия»; но только у Гёте в 1770-е годы такие слова берут начало в иной стилистической сфере — это у него в первую очередь передача чувства восторженности («сентиментального»), которое только ищет свои предметы, а пока почти беспредметно: слова передают поэтическую установку, направленность исканий, сумму ощущений, но не передают и не рисуют вещи и бытие в свете таких ощущений, такого восприятия; это — заявления, сделанные наперед, еще до своего освоения действительности в таком духе (а итоги у Гёте были иными, и у него не обошлось без существеннейшей роли Гомера). Гомеровское у Гоголя — это доверие к правде всего существующего как элемента целостного, органического бытия. Ведь если говорить о самих содержаниях, сюжетах, темах, то у Гоголя нет ничего общего с Гомером. И очень важно, что ведь не Гоголь исходит из Гомера (как из образца), а это гомеровское стилистическое начало возрождается и открывается в гоголевском неторопливом пребывании во всем вечном — благодаря тому, что Гоголь достигает взгляда на бытие, мир, народ как на органическую целостность. Жизнь, народ — все это на переднем плане может сколько угодно дифференцироваться у

Гоголя, сколько угодно разлагаться, искажаться и извращаться, — но все равно живо изначальное всеобъемлющее сознание правдивости, здравости, праздничности, святости самого бытия, самого народа. Тогда даже и все искаженное, вызывая смех или боль, все равно, несмотря ни на что принадлежит этому целому всепоглощающему бытию.

Вот что гомеровское у Гоголя, и это глубже любого частного сходства и тем более глубже любого подражательства. Гомеровское начало — совсем иначе — открывалось и у Гёте, но тогда, когда Гёте стремился следовать Гомеру в сюжетах, темах и приемах, когда он пытался вторить Гомеру как один из «гомеридов», тогда он оказывался в противоречивом положении — старался восстановить, идя от слова, от правила, такой образ действительности, который основывался на полнейшем доверии к бытию, а не на слове и не на кодифицированном правиле. Гоголь, будучи чужд подражательству или следованию образам, приходит к гомеровскому через действительность и ее образ. Разумеется, немислимо как-то отождествлять Гоголя и Гомера, и скорее можно поражаться тому, с какой все же ясностью и отчетливостью звучит гомеровское в стиле Гоголя, в стиле его поэтической действительности. Поскольку в целом Гоголь, очевидно, весьма далек от гомеровской «объективности» — той характеристики, которую давали стилю гомеровского изложения и изображения. В отличие от Гомера у Гоголя в «Мертвых душах» живо авторское «я», жива писательская личность со своими оценками и пристрастиями, а потому в поэме нет ни объективности как отрешенности предметов от индивидуального «я», ни объективности как эпической невозмутимости, — но, вот повод для удивления, вмешательство писательского «я» в изложение не вносит в мир поэмы произвола и субъективности, — как боги, вмешиваясь в действие «Илиады», не вносят никакого постороннего миру поэмы элемента. Само «я» в «Мертвых душах», сама его субъективность принадлежит все той же действительности — одной с героями-лицами и с героями-предметами гоголевской поэмы. Поэма по-гомеровски «объективна» — в том смысле, что в ней раскрыты просторы для полного, полнокровного пребывания любых вещей, лиц и явлений — и для целостного бытия, целокупного, ни в чем не урезанного и не ущемленного. Точно так же гоголевский остро-критический взгляд на вещи не мешает им входить в этот целостный, стихийный мир, не мешает им участвовать в небывалом празднестве бытия.

Поэма — это торжество бытия и праздник всех тех вещей, что оказались в ее кругу и, оказавшись в этом кругу, могут выявляться не в своем случайном и преходящем бытии, но в своей окончательной сущности, сути, правде. Торжественность не задана поэме как тон, который нарочито приподнимал бы вещи над ними самими, — не тон приподнимает вещи, но вещи поднимаются над своей скудной, серой случайностью, праздничность бытия озаряет даже все совсем смехотворное и нелепое, все, каждое на своем месте, обретает свою полноту,

полнокровность, и все это объясняет и закономерность даже и торжественно-приподнятого тона. Он, этот тон, закрепляет достигнутое в поэме — образ праздничного бытия. Конец первого тома поэмы подытоживает эту устремленность к существенному смыслу и всю ту русскую действительность, о которой Гоголь писал с завроженностью, любовью, горечью и сомнением, призывает следовать к тому идеальному, что раскрылось в ней же, на ее основе. Гоголь не ошибался, назвав свое произведение — «поэмой». Это наименование, которое с самого начала вызывало недоумения и продолжает вызывать их сейчас («гибридный жанр»), Гоголь понимал как обозначение творческого создания искусства. Такое произведение литературы заведомо отлечено от беллетристики, а создавший его автор заслуживает полновесного имени поэта-творца и решительно отличен от беллетриста. Как создатель поэмы Гоголь творит действительность — творит, не отходя от ее конкретных форм, но раскрывая их внутрь, в направлении общего стихийного материально-духовного, праздничного начала бытия, которое объединяет их все в одну целостность и полноту. Конечно, в самом общем смысле, «Мертвые души» — это роман, то есть как раз жанр, который может реализоваться в неограниченном количестве вариантов; именно Гоголь создал такой «роман», который по своему творческому решению был уникальным и однократным. Такой «роман» вполне заслуживал совершенно особого жанрового обозначения и оно весьма оправдано — что касается как существенной сопряженности поэмы с началом гомеровским, так и существенной роли *творческого* в нем.

Творческий принцип «Мертвых душ», как он задан был русской историей и русским бытием, всколыхнул древний стилистический пласт и обусловил близость гомеровскому. Близость, повторим, не случайную и внешнюю, а глубинную, проистекающую от сходства отношения к действительности, к бытию, а не от подражательства и следования образцу. И это гомеровское, возрожденное в мире поэмы, — это тоже эпоха Гоголя, это ее дальние концы. Вот что такое эпоха Гоголя во всей ее широте. В поэме Гоголя — напряжение вековых; тысячелетних стилистических пластов.

Точно так же, как гомеровское, присутствует в стиле Гоголя и библейское стилистическое начало. И вновь речь главным образом должна идти не о воспроизведенных образцах стиля — их у Гоголя немало, — но об усвоении особенной стилистической интонации, которая несет в себе известный смысл. Возможно, именно таков стиль, который берет действительность не такой, какая она есть, и не считается с нею как таковой, но требует ее неперменного изменения, переделки, обращается к людям с категорическим требованием изменить и переделать ее и настоятельно утверждает действительность такой, какую предписывает вслушивание в высшее слово, какую предначертывают видения, раскрывающие

должное (не то, что есть, но что будет или должно быть). Это тон наставления, поучения, и его особенная обстоятельность происходит не от напряженного и бесконечно внимательного всматривания в вещи реального мира, но от заботы о том, чтобы все, что надлежит совершить и сделать, было осуществлено в точнейшем следовании высшим предписаниям. Это тон пророческий и не ведающий сомнения — передает ли он буквально слова бога или ниспосланные свыше видения. «...И возложит священник крови тельца пред господом на роги жертвенника благовонных курений <...> И вынет из тельца за грех весь тук его, тук, покрывающий внутренности, и весь тук, который на внутренностях, и обе почки и тук, который на них, который на стегнах, и сальник на печени; с почками отделит он это <...> А кожу тельца и все мясо его с головою и с ногами его, и внутренности его и нечистоту его, всего тельца пусть вынесет вне стана на чистое место <...>» (Книга Левит, 4, 7–12). «Да кулебяку сделай на четыре угла. В один угол положи ты мне щеки осетра да вязигу, в другой запусти гречневой кашицы, да грибочков с лучком, да молоко сладких, да мозгов, да еще чего знаешь там этакое... <...> Да сделай ты мне свиной сычуг. Положи в середку кусочек льду, чтобы он взбухнул хорошенько. Да чтобы к осетру обкладка, гарнир-то, гарнир-то чтобы был побогаче! Обложи его раками да поджаренной маленькой рыбкой, да проложи фаршем из сметочков, да подбавь мелкой сечки, хренку, да груздочков, да репушки, да морковки, да бобков, да нет ли еще там какого коренья?» (т. II, гл. 3). Обыденность ситуации и разговорная речь не должны смущать: тень от ветхозаветных пророков ложится на Петра Петровича Петуха с его феноменальным аппетитом, и сама его речь к повару наделена значительностью ритуала — в Ветхом Завете речь могла идти о строительстве ковчега, храма, скинии, у Петуха речь идет о создании, о своего рода строительстве необыкновенного сложнейшего пирога, предписания точны, многообразны, они подсказаны внутренним образом будущего сооружения, и если что-то оставляется все же на усмотрение непосредственного исполнителя, то ведь и Петр Петрович — не бог и не пророк. Как бог диктует Моисею, какие жертвы ему приятны, так Петух делает указания о пироге, какой будет подан ему на стол; вместо неприступной жесткости появляется в тоне оттенок ласковости — в отличие от ветхозаветного бога Петр Петрович Петух может быть уверен в неукоснительном исполнении его требований, к тому же внутреннее созерцание будущего пирога, гоголевский образ не знающей меры полноты, позволяет ему испытать истинное, душевное удовольствие (у Гоголя едят по-русски; еда — не удовлетворение потребности, физической, едят — сколько «душа» захочет, сколько «душа» попросит).

Если гомеровское не встречается у Гоголя на гомеровских реалиях, то и библейское в стиле не связано с библейскими реалиями, и там, где оно не связано, там оно интереснее и ценнее. Конечно, гомеровское в

гоголевском стиле и гоголевском мире по сравнению с библейским элементом и библейскими аллюзиями несравненно значительнее: речь ведь идет об известном сходстве не поверхностных черт гоголевского стиля с гомеровским, но о том существенном схождении гоголевского образа мира с гомеровским и раннегреческим, об обнаружении такого схождения на известной глубине гоголевского образа мира — когда начинает выявляться гоголевское понимание природы, бытия, вещей как связанных стихийностью материально-духовного роста, вырастания (греч. *phusis* — *physis*). Схождение, связь тем показательнее, что в эту же эпоху рубежа XVIII—XIX веков и начала XIX столетия подобная же связь с раннегреческим представлением мира сказалась, например, в немецкой культуре — однако прежде всего в формах более опосредованных, натур-философских, совсем не в той, что у Гоголя, поэтической первоизданности.

Несколько более далекими кажутся связи Гоголя с «ренессансной» традицией. Вообще говоря, если в творчестве Гоголя был приведен в движение, волнение — притом вне всяких школьно-гуманистических исканий — слой гомеровского отношения к природе-бытию, то ведь вся европейская культура за все свои тысячелетия не знала, видимо, более непосредственного, нежели у Гомера, обращения с природой и бытием. Почти все последующее развитие словесности, как раз вплоть до самой гоголевской эпохи, да еще включая и ее, в разной степени зависело от риторически-ученых, кодифицированных форм отношения к действительности. Гоголь несомненно проник на максимальную глубину в бытие — на ту глубину, где, можно сказать, вещи, которые сами по себе бесконечно дороги поэту Гоголю с его влюбленностью в их материальную фактуру, уже почти готовы раствориться в стихийной нерасчлененности, в своем запахе, вкусе, в своей анкетности. Отсюда следует, что, конечно же, любые попытки прорваться к «самой» действительности природы и вещей затрагиваются гоголевским прорывом в глубь действительности и не могут не быть родственны ему. Но если говорить о культуре Ренессанса, то в ней можно видеть либо попытки вернуться к язычеству в рамках риторически-гуманистической просвещенности, попытки, отмеченные насильственностью и подсказанные ученой эрудицией, либо попытки строить средствами поэзии целые «антимир» (как в хаотическом, сугубо несистемном мире книги Рабле), где общепризнанные ценности переворачиваются с ног на голову. Такие перевернутые миры опираются на народную традицию, которая у Рабле вводится в рамки ученой риторики. Сама народная традиция «переворачивания ценностей» есть нечто импульсивно-первобытное, из чего нельзя построить ни системы, ни цельности. Любые же переработки такой традиции, вероятнее всего, были бы далеки от Гоголя уже потому, что предполагают две ценностные меры, из которых одна (в «смеховом» мире отрицания) предстает как нечто условное и игровое, хотя порой и очень серьез-

но и самозабвенно устремляется к праоснове бытия, к стихийности. В то время как в такой литературе всегда предполагаются две меры, для Гоголя мыслима лишь одна мера и одна правда.

Наверное, есть близкие Гоголю моменты и в литературе барокко — в тех случаях, когда она вырывается из тесных рамок нормативных ценностей, как это было у немцев Гриммельсхаузена и Беера<sup>2</sup>. Но и в этой литературе, способной иногда передать подлинное упоение жизнью, погружение в ее стихию, сохраняется дуализм: на стороне жизненного остается животное и бездуховное, есть разве что какие-то первоначальные ростки своеобразной духовности, на стороне ценностного и духовного остается, как высший идеал, как идеал несомненный, аскетизм отречения от мира. В переделанном и очень усложненном виде эту барочную картину мира с ее пересекающимися дуалистическими системами ценностей перенял и развил Жан-Поль, старший современник нашего Гоголя (Жан-Поль умер в 1825 году), и в его творчестве несомненно есть отдельные черты, близкие Гоголю; но только в целом действительность в ее конкретной жизненности, в ее непосредственном существовании застраивается у Жан-Поля таким лесом опосредованных, ученых, символических, эмблематических, рефлексивных форм и взгляд писателя так рассредотачивается, что все это в итоге совершенно несопоставимо с Гоголем, с его исключительной направленностью на жизнь, на сущность бытия. Такая направленность взгляда на сущность бытия мешала Гоголю придерживаться двух мер и двух правд — этим объясняется кризис позднего Гоголя: как было соединить праздничный и ликующий образ бытия в первом томе поэмы со всеми одолевавшими его сомнениями, как — совместить образ переполненного и «сытого» бытия с традиционными ценностями, с аскетической духовностью? В результате первый том поэмы и некоторые из сохранившихся частей второго стали не только исключительным и недостижимым синтезом для русского и всего европейского реализма, но и в творчестве самого Гоголя — чудесно уловленным и осуществленным переходящим этапом. После чего и для самого творца-поэта подобный полнокровный образ бытия стал невозможен — одолевали сомнения, то есть, иначе, действительность с ее непреодолимой тяжестью брала верх и над этим единственным поэтом, так ее прославившим.

Пока же Гоголь работал над «Мертвыми душами», то, как бы ни были близки ему отдельными своими сторонами и тенденциями различные литературные эпохи, все же не было ничего столь существенно и принципиально близкого ему, как Гомер, это начало европейской словесности. Это начало не было воспринято им извне, как воспринимается то, чему человек выучивается, следуя образцам, оно было достигнуто из глубины — из глубины гоголевского взгляда на мир.

## 3.

Это — настоящая эпоха Гоголя.

Вот она с одного края — непосредственное время, когда Гоголь жил, а в литературно-стилистическом плане — особая стадия реализма XIX века, такая, когда реализм способен был открывать цельность и духовность бытия изнутри самих непосредственных вещей, через них, когда он был способен обнаруживать высшую красоту и идеальность в самих же вещах, даже скучных и порочных. Сам Гоголь один и воплощает эту стадию реализма в России — воплощает с полновесной художественностью.

Вот та же гоголевская эпоха с другого края — это все, что в литературной истории приведено в волнение и затронуто его неповторимо-своеобразным обращением к вещам, в их глубину. Главное, самое принципиальное здесь — Гомер, гомеровское.

Такая широта историко-литературных просторов, какая открыта была для Гоголя, — нечто редкостное, она дана только тем творцам, которые живут в эпохи великих стилистических переломов и которых в это время гениальный их дар выносит на самый верх. Таковы были Пушкин и Гёте — взявшие от этого переломного времени все, что можно было взять, богатство поэтической традиции, открывшейся на тысячелетия назад, словно познавшей себя перед решительным переломом-переосмыслением, и богатство открывающихся перспектив. Пушкин и Гёте — непосредственные соседи Гоголя в литературной истории, и если по своим творческим решениям они резко различаются, то их сближает уровень, качество творчества.

Вот такой уровень нельзя не иметь в виду, помещая писателя в «его» эпоху. Так, Г. Ф. Квитка-Основьяненко и Е. П. Гребенка, талантливейшие русско-украинские писатели, принадлежат, например, эпохе Гоголя, творчество которого для них могло быть творческим ориентиром и как бы математическим пределом; их проза, как своеобразная литературная среда, как материал, отчасти и подготовила Гоголя<sup>3</sup>. Однако, отдавая себе полный отчет в художественной ценности, в качественном уровне писательского творчества, только и можно узнавать, какими путями совершается в такую-то эпоху взаимообмен и как проходят линии влияний. Мир подлинного великого поэта — это особенный, особым образом устроенный мир; творчество других писателей — для него материал, а не образец, и если великое дарование обычно отмечено тем, что учится быстро и учится у всех, то заимствует у других он все же лишь мелочи — кирпичики своего художественного мира или какие-то подчиненные моменты литературной техники. Между совсем неравными по величине писателями направление влияний — лишь одностороннее: великий может влиять на меньшего.



Так, можно усомниться даже в том, чтобы Диккенс мог как-либо повлиять на Гоголя, — едва ли он мог дать Гоголю что-то помимо мелких элементов литературной техники, понравившихся Гоголю. Диккенс — крупный, великий английский романист; однако по сравнению с Гоголем он находился в менее благоприятном положении: Гоголь — на гребне огромного перелома, откуда, как говорилось, открывался вид на большое историко-литературное время, на самые его начала, а Диккенс помещался на плоскогорье английского романа, где стилистические бури давно отгремели, где для стилистических синтезов не было оснований, — плоскогорье это ровно сходило в сторону обыденной беллетристики без высоких задач и вопросов.

Стернианскую технику — а Стерн, кажется, повлиял на всех прозаиков и романистов, живших после него, по крайней мере до середины XIX века, — Гоголь был способен обращать в свою противоположность. «Но мы стали говорить довольно громко, — перебивает свое повествование Гоголь в главе XI «Мертвых душ» совсем по Стерну, — позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию. Он же человек обидчивый и недоволен, если о нем изъясняются неуважительно. Читателю сполугоря, рассердится ли на него Чичиков или нет, но что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди — это не безделица».

У Стерна подобные моменты, прерывающие повествование, всегда нарушают «иллюзию» и переводят читателя из «действительности героя» в «действительность автора и читателя». Для Гоголя же похожий момент значит совсем обратное — выявление, обнаружение того обстоятельства, что герой, читатель и автор находятся в одной действительности произведения, а именно в той почти беспредельно конкретной и материально-чувственной действительности, которая не совпадает с планом непосредственно вещным, но прямо продолжает его, и которая выше названа действительностью празднества бытия. Празднество, если оно настоящее, подразумевает родство восторженных чувств и настроений у всех его участников, — вот все они и обьяты одной стихией. Ни следующий за этим авторским комментарием («отступлением») разговор Чичикова с Селифаном — на одних почти междометиях, ни непосредственно следующий за тем ликующий финал поэмы — все это не звучит диссонансом, все это — лишь оттенки одного потока, в который давно уже вовлечен читатель. Гоголь создает такую эпическую цельность, какую никак нельзя разрушить, — вся она покоится на прочнейшем фундаменте целостного образа действительности и бытия. Она так ненарушимо прочна, что и приемы самой новой техники не наносят ей ни малейшего ущерба и, напротив, сами утрачивают свой первоначальный смысл.

Что в эпоху Гоголя в России существовало и самое настоящее эпигонское стернианство — факт общеизвестный, но сейчас небезынтересно проиллюстрировать его текстом, который выглядит пародией на конец первого тома «Мертвых душ», однако написан десятью годами раньше: «Я хотел подтвердить справедливость всего вышеописанного всевозможною клятвою, какую только читатель в состоянии был бы придумать на сей случай, но мои кони мчатся уже быстрее вихря; предметы вправо и влево также торопятся куда-то. За пространной равниной видно только утреннее небо. Кажется, еще версты две, и — бух долой с земного шара! Какой чудный скачок»<sup>4</sup>.

Не уместно ли говорить в этом случае о влиянии А. Ф. Вельтмана на Гоголя?

Не менее уместно, чем говорить о влиянии на Гоголя — Э. Т. А. Гофмана. Все писавшие о влиянии Гофмана на Гоголя, следуя своей излюбленной методике, либо забывали, либо вообще не знали о том, что Гофман, при всем интересе, который он может вызывать, все же очень скромный беллетрист конца романтического периода в Германии. Диспропорциональная его поэтической ценности заграничная слава в самую первую очередь объясняется не столько сюжетной занимательностью и фантастичностью, сколько исчезающей в переводах слабостью — отсутствием работы с поэтическим словом, ставившим его на самую грань бесстильности и беллетристически-безалаберной скорописи (он то чуть ближе к этой грани, то чуть дальше от нее). Г. А. Гуковский, прекрасно знавший тенденции западной литературы XIX века, справедливо называл «вопрос о Гоголе и Гофмане» — «в общем бессодержательным» и замечал, что он «неоднократно ставился в литературе о Гоголе и привлекал внимание ряда критиков и ученых, предпочитавших “подмечать” внешнее сходство отдельных элементов произведений вместо того, чтобы углубиться в смысл их произведений в целом»<sup>5</sup>. Это выглядит как приговор такой научной литературе, но если рассмотреть это суждение с более положительной, благоприятной стороны, то оно содержит в себе призыв подходить к сопоставлениям принципиально, сначала задуматься над значением целого творчества каждого из писателей. Вот это-то, к сожалению, и до сих пор не делается. Можно ли отделаться от этого требования псевдодиалектической фразой, как это сделано в одной из последних работ о Гофмане и русской литературе, где сказано следующее: «Типологическое сходство мироощущения, естественно, рождало интерес Гоголя к Гофману, хотя процесс усвоения опыта немецкого романтика не носил характера простого заимствования, а включал в себя его элементы в диалектически воспринятом и переработанном виде. Творческая индивидуальность Гоголя сама по себе была настолько сильной и самобытной, что любое “влияние” со стороны с неизбежностью поглощалось и почти полностью растворялось в его собственной художественной стихии»<sup>6</sup>. Очень не плохо сказано! Но откуда же взялось «типологи-

ческое сходство? Разве автор книги сначала углубился «в смысл их произведений в целом» — то есть в целостный смысл произведений Гоголя и Гофмана? Отнюдь нет! С первых же страниц главы о «Гофмане и Гоголе» читаем о том, что «основания для их сближения лежат на поверхности»<sup>7</sup>, что Гоголь «и по характеру своего мировоззрения был во многом близок ему», то есть Гофману<sup>8</sup>, что «обоим ведом кричащий разлад между мечтой и действительностью <...>, вызывающий обостренность и дисгармоничность сознания, знакома тяга к высокому поэтическому миру идеала»<sup>9</sup>, и, наконец, что «Гоголю во многом близка романтическая концепция мира Гофмана, хотя их мировосприятие и не идентично»<sup>10</sup>. Последняя оговорка совсем уж замечательна: слава богу, хоть не «идентичны», а только «близки» — ни малейшего отчета в сугубом различии поэтических величин, а место простых «влияний» в исследовании занимает растяжимое и ближе не устанавливаемое «типологическое сходство».

Но пусть и «типологическое сходство» — если бы только оно давало ключ к конкретному исследованию поэзии! Но вряд ли дает. Вот примеры той полнейшей неопределенности, которую порождает принимаемое на веру «типологическое сходство»:

Утверждается, что в тех рассказах, «где на первый план выступает трагический характер мироотношения писателя» («Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть») «отчетливее всего видно» «сходство с художественной стихией немецкого романтизма» и что в них даже создается «атмосфера, родственная атмосфере немецкой романтической повести»<sup>11</sup>. «Однако точки соприкосновения непосредственно с Гофманом здесь едва ли уловимы», — добавляет автор. Но в чем же «родственность» атмосферы и «сходство с художественной стихией» немецкого романтизма, не сказано. Если категорически заявить, что схождения и родственности таких нет совершенно, то это будет куда более верно (нет нужды детально опровергать недоказанное): не правильнее ли в своих анализах исходить из конкретного, национального и индивидуального своеобразия каждого литературного произведения, его духа и его стиля, чем из презумпции «типологического схождения» с заведомо далеким и чуждым? —

Утверждается, что начало «Сорочинской ярмарки» и описание волшебного сада в «Золотом горшке» Гофмана отмечены «стилистическим сходством» и что «в обоих описаниях стиль типологически однороден»<sup>12</sup>. После этого немедленно говорится: «Как художественное выражение индивидуального мира писателя оба отрывка обнаруживают больше различий, чем схождения»<sup>13</sup>. А почему бы сразу не начать с того, что стиль отрывков совершенно различен, что в одном случае перед нами риторическое сочинительство по воображению, а в другом — «реальное видение малороссийского полдня»<sup>14</sup>, как сказано у А. Б. Ботниковой? Да в чем сходство-то?!

Наконец, «типологические сходства» при всей своей расплывчатости не удерживают от таких чрезмерно смелых сопоставлений: действительность гоголевского «хутора меньше всего напоминает реальный быт крепостной Украины. Это романтический поэтический мир. Он так же противостоит повседневности, как и сказочные царства Джиннистан или Атлантида у Гофмана»<sup>15</sup>. Ну почему же — «так же ... как»? Разве в ранних рассказах Гоголя фольклорные — или придуманные в духе фольклора — мотивы не «органически входят»<sup>16</sup> в *реальный* мир малороссийской деревни, о которой учитель Гоголя писал, что она есть «сокращенный Эдем»<sup>17</sup>? Да и не лучше ли судить о малороссийской деревне по Гоголю, чем подставлять на ее место — потому что у Гоголя его нет — какой-то совсем иной реальный быт? Может быть, так делается для того, чтобы заметнее была близость к Гофману — «типологическая»?

Всецело соглашаясь с А. Б. Ботниковой в ее (неожиданном) выводе о том, что «при всей типологической общности разница между обоими писателями ощущается сильнее, нежели сходство»<sup>18</sup>, я хотел бы сказать, что логически *первичнее* «типологической общности» — *нетипологическое несходство*, то есть индивидуальная конкретность поэтических миров «обоих» писателей, и что исходить из таковой было бы естественнее!

Во всяком случае, пожелание Г. А. Гуковского — сопоставлять целостные поэтические миры, то есть, как принято говорить теперь, подходить к сопоставлению целостно и комплексно, — позволило бы типологическим исследованиям избавиться как от рискованной гипотетичности, так и от чрезмерного эмпиризма, роднящего их с пресловутой «литературой влияний» прошлого (вот одно из суждений в духе такой методики: «Фантастические мотивы в “Пиковой даме” тоже, возможно, восходят к Гофману»<sup>19</sup>).

Столь же важно — жизненно-необходимо — отдавать себе ясный отчет в художественном качестве поэтического мира писателя<sup>20</sup>.

#### 4.

Гоголь и соотносится с своей непосредственной хронологической эпохой и одновременно совсем не вписывается в нее. Его *настоящее* время — то, в каком

Поют Омир и Данте и Шекспир,

как сказано в стихотворении С. П. Шевырева, или, говоря суше, это время гигантских стилистических напряжений, которые в творчестве поэта Гоголя получают свое выражение, разрешаясь в новую конкретность — конкретность своеобразного, небывалого, цельного художественного склада.

Такая конкретность вновь возвращает нас в непосредственную хронологическую эпоху Гоголя. Как же, в принципе, соотносится он с ней, с общеевропейским литературным контекстом?

Для Западной Европы 20–30-е годы XIX столетия — время значительного роста литературной продукции (связанного с ростом и читательских масс) и время литературного разброда. Литература в целом «беллетризуются», и ее средний уровень несомненно снижается. Это время — переходное. Можно, правда, думать, что не бывает эпох — переходных и что каждая во всяком случае заключает в себе свой самостоятельный смысл и свою самостоятельную логику. Это, наверное, так и есть, но те десятилетия, о которых речь идет сейчас, отмечены накоплением множества литературных тенденций. Из них ни одна не может одержать верх и выступить как несомненно определяющая. Тем более, что вся духовная, культурная, политическая ситуация в Европе такова, что все существующие тенденции в целом сдерживаются и консервируются. В Германии это ощущается сильнее, чем во Франции. Множественность, разноречивость, нестройность всяческих тенденций, традиций, ростков нового определяют лицо эпохи. В отличие от рубежа XVIII—XIX веков с их крайним духовным накалом — на те годы приходится кульминация громадного перелома, происходившего в литературе, — в 20-е—30-е годы разыгрывается эпилог совершившегося перелома: решительно все — эмпиричнее, приниженнее, старое продолжает жить по инерции, включая любые традиционно-риторические формы литературы, новое не может выразиться в полную меру. Тот немецкий романтизм, которому ведется счет с выступления в конце XVIII века Вакенродера, Новалиса, Августа Вильгельма и Фридриха Шлегелей и примкнувшего к ним Тика, безусловно, уже кончился, его первоначальные универсалистские импульсы испарились, и такая романтическая традиция сохраняется лишь в творчестве второстепенных и третьестепенных писателей, представляющих п-ное поколение романтизма (развивавшегося — и мельчавшего — исключительно быстро). В Германии, может быть, только поэзия Йозефа фон Эйхендорфа дышит духом настоящего романтизма, сохраняя романтические импульсы до начала 1850-х годов. От такого первоначального романтизма, немецкого или с немецкими корнями, следует отличать европейский романтизм французского типа, романтизм более беллетристический, веяния которого в 20-е—30-е годы легко овладевают широким сознанием и проникают даже в Германию, уже пережившую «свой» романтизм. Время разноречия, когда ни одна из тенденций не может претендовать на главенствующую роль, — это и время стилистической череполомности и период полистилистики. Для Западной Европы эти десятилетия — еще не время торжества реализма, реалистического метода, реалистического стиля, во всяком случае во Франции и в Германии — во Франции несмотря на Бальзака с его столь материально, содержательно богатыми произведениями, казалось бы,

ориентированными на самую жизнь. В целом масса «взвешенных» тенденций, масса бродящая и масса стоячая (тяготеющая тоже и к самоупокоению) — все это создает впечатление переходности, как бы многоликой безначальности.

Сейчас можно не описывать эпоху и ее тенденции экстенсивно, — главным образом, благодаря тому, что можно схватить ее совокупное «наклонение» одной весьма красноречивой чертой. Так, в Германии и в России самоощущение, самоистолкование литературной эпохи — *прямо противоположно*. Коль скоро однако немецкая культура очень часто тяготеет к предельно принципиальному заострению сущности процессов, даже к известному их абстрагированию, такое самоистолкование по меньшей мере показательно — в какую именно сторону *наклонена* в конечном счете вся эта бродящая и стоячая масса противоречивых тенденций.

В Германии эпоха испытывает огромное давление нависающей на нее чрезвычайно богатой духовной традиции. Эта традиция буквально давит множеством накопленных шедевров. В таких условиях писателю очень трудно пробиться к *началу* искусства, а в самой жизни общества нет такой силы, которая позволила бы, которая заставила бы пробиться к этим началам, снять груз традиции и начать как бы на пустом месте, — видимо, непереносимое условие того, чтобы поэтический шедевр мог заключить в себя все искусство, реально быть всем в себе, а не вести бесконечную дискуссию с художественными тенденциями прошлого — пробиваясь к жизни через искусство. Вся эта эпоха в Германии — *наитруднейшая* для создания шедевров. Возникает целый комплекс *эпизонства*<sup>21</sup>.

Генрих Гейне, который был смелее и откровеннее других немецких журналистов, а на немецкую литературу смотрел как на то чужое (с годами все более чужое), что именно ему надлежит завоевать<sup>22</sup>, переживал и передавал этот комплекс в острых, парадоксальных формах. Традиция воплощена для него в лице Гёте, а потому еще до смерти великого поэта он предрекает «конец» его эпохи. Но эпоха Гёте — это для Гейне эпоха господства чисто эстетических принципов, эпоха, отворачивающаяся от жизни, — в этом смысл его термина «Kunstepoche», то есть, буквально «эпоха искусства», «художественная эпоха». Со смертью Гёте господству эстетического должен наступить конец, и должна начаться литература, прежде всего связанная с жизнью. Уже в 1828 году Гейне констатирует, что «сам принцип эпохи Гёте, идея искусства [в смысле эстетической, эстетской идеи. — А. М.] отступает, восходит заря нового времени с новым принципом»<sup>23</sup>.

Характерным образом эти слова стоят в рецензии на книгу известного критика Вольфганга Менцеля о «Немецкой литературе» (1828), того самого Менцеля, которого спустя десять лет резко критиковал В. Г. Белинский. У Гейне тоже были свои счёты с Менцелем, однако куда боль-

шие претензии — к Гёте. С Гёте Гейне враждовал<sup>24</sup>, но считал однако нужным защитить его от Менцеля: менцелевскую критику Гёте Гейне переносит на «гётеанство», то есть на последователей Гёте<sup>25</sup>: «Его дорогие творения, — замечает Гейне, — может быть, будут жить еще и тогда, когда немецкий язык вымрет, а Германия будет стонать под кнутом, издавая звуки на славянском наречии»<sup>26</sup>. При чтении чужой критики Гёте Гейне стало не по себе: «Так боязливо сделалось на душе, как прошлым летом в Лондоне, когда один лондонский банкир показал нам ради интереса несколько фальшивых ассигнаций, — первым движением было поскорее вернуть эти бумаги назад, чтобы нас не заподозрили в их производстве и не повесили без долгих разбирательств перед Олд Бейли»<sup>27</sup>. Вольфганг Менцель «подделывал» в глазах Гейне его, гейневскую, критику Гёте и претендовал на чужое (тут же Гейне замечает: «Каким же кротким, каким ручным сделался Гёте!»<sup>28</sup>); ассигнация же выступает абсолютным мерилom и воплощенным символом истинного и ложного. Именно потому, что то самое, — враждебность Гёте, — что Гейне подвергает критике в книге Менцеля, сближает его с этим литератором, он в целом весьма положительно оценивает его историко-литературный труд. В своей рецензии Гейне противопоставляет «идею искусства», которая царила в лекциях Фридриха Шлегеля, составляла самое средоточие их, установке Менцеля: если в работе Шлегеля были выражены «устремления, потребности, интересы, все направления немецкого духа последних десятилетий», в центре которых — «идея искусства», то Менцель выдвигает вперед «отношение жизни к книгам»<sup>29</sup>. Шлегель прославлял гётевскую «объективность», то есть «объективизм»<sup>30</sup>, — теперь же, как писал Гейне чуть позже, в год смерти Гёте, наступает период «политической» литературы и на смену «аристократической эпохе словесности» приходит эпоха «демократическая»<sup>31</sup>. Смене эпох соответствует, по представлениям Гейне, целая революция в искусстве, сметающая все существовавшее ранее, разрушающая традицию до основания; в 1831 году он пишет (опубликовано тремя годами позже): «Мое прежнее предсказание о конце эстетической эпохи, которая началась, когда Гёте лежал в колыбели, и завершится, когда он будет лежать в гробу, как кажется, близко к осуществлению. Существующее искусство должно погибнуть, поскольку сам принцип его коренится в отжившем старом режиме, в прошлом Священной Римской империи»<sup>32</sup>.

Но все это — только одна сторона комплекса *эпигонства*: нет самых предпосылок для какой-либо последовательности — хотя бы для последовательности отрицания. Напротив: «наследуя» Гёте, по крайней мере претендуя на такой порядок наследования, Гейне как бы вынужден усвоить самые принципы эстетики своего предшественника — и притом в тем более крайнем выражении, чем более остра была его критика эпохи Гёте, этой эстетской эпохи<sup>33</sup>. Гейне берет от этой эпохи самый ее экстракт: «В искусстве я — супранатуралист. Я не верю, что худож-

ник может найти в природе все свои типы — нет, самые значительные из них, словно врожденная символика врожденных идей, как бы доставляются ему в откровении, в душе» (1831)<sup>34</sup>; «Мой девиз: искусство — цель искусства» (письмо к К. Гуцкову от 23 августа 1838 года)<sup>35</sup>. Количество таких высказываний, передающих, кстати, не гётевские убеждения, а суть идеалистической кантовско-шиллеровской эстетики в абстрагированном и очищенном виде, весьма велико.

Этот гейневский комплекс интересен нам сейчас не как факт мировоззрения Гейне и даже не как феномен самоистолкования самой литературы этого времени. Он просто хорошо описывает ситуацию, в которой оказался реализм в Германии в эти десятилетия, — реализм XIX века, возможности для которого в это время уже объективно существовали. Немецкий писатель не может совладать с своей традицией, с ее огромным весом, не может даже воспользоваться всем тем реалистическим, что уже накопилось в ней, — и никак не может отнестись к жизни непредвзято, не может погрузиться в жизненный материал, а все время вынужден смотреть на жизнь глазами искусства, посредством отвлеченных эстетических принципов. Не удивительно, что, к примеру, как образцы реалистического романа этого периода в истории немецкой литературы остались такие произведения, как «Валли Сомневающаяся» Карла Гуцкова (1835), произведение беспомощное и бескрылое, а при том и несомненно показательное для развития реализма в таких условиях.

Конец, а не начало, — это представление определяет собою самоистолкование эпохи с ее комплексом «эпигонства». Мысль Гегеля о «конце искусства», глубоко развитая им в лекциях по эстетике, имеет определенное отношение к этому комплексу. Это — мысль глубокая и не замыкаемая в узкие рамки десятилетия или двух, мысль о том, что искусство перестало быть чем-то субстанциальным и уже не удовлетворяет «наших» потребностей. Близость переживанию эпохи в том, однако, что и Гегель видит эпоху под знаком конца: громады шедевров, меняющиеся принципы искусства — но вот и исчерпание всего, конец пути.

О России сейчас не приходится говорить много, и в этом нет необходимости. В самоистолковании этого периода в русской литературе заключена своя парадоксальность и своя особая наивность. В «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинский писал: «У нас нет литературы»; а спустя чуть более десяти лет: «У нас уже есть начало литературы». Вот главное «наклонение» русской литературы этого времени — переживание своей «начальности» или даже присутствия при своем рождении. Само такое истолкование, как пишет В. И. Сахаров, — «знаменитый лозунг русских романтиков <...>, встречающийся уже в самом начале XIX столетия у рано умершего даровитого поэта и теоретика Андрея



Тургенева и затем повторявшийся всеми — от Вяземского и И. Киреевского до молодого Белинского»<sup>36</sup>.

Поразительно такое восприятие времени: перед вдохновенной устремленностью к новому исчезла тысячелетняя богатейшая русская словесность! Совсем обратное по сравнению с Германией, которую подавляло колоссальное здание литературы. Здесь же — заданы поиски, хотя даже самое направление еще не прояснено. В годы критической деятельности Белинского ситуация довольно бурно меняется: найдено направление — это русский реализм, твердо и уверенно встающий на ноги в эпоху Гоголя; поэтому и Белинский может уже уверенно заявить: «У нас уже есть начало литературы». Сама «литература» безоговорочно прочно связывается с новым реализмом, с погружением в жизнь, с охватом ее явлений. Заметим, что это не лишает ситуацию своей любопытной парадоксальности!<sup>37</sup>

При этом весьма красноречиво, что и В. Ф. Одоевский выступает здесь «союзником Белинского»<sup>38</sup>, а ведь, как никто, этот писатель приник к самым истокам немецкого романтизма, испытал на себе его влияние. Как раз в 30-е—40-е годы он совсем не податлив к немецким комплексам «эпигонства» и «конца». Первоначальные импульсы немецкого романтизма, свежо и творчески воспринятые в России, способствовали особому русскому литературному самопониманию, и они продолжали действовать здесь в совершенно иных культурных обстоятельствах, тогда, когда в Германии сложились существенно новые культурные условия, где романтическое уже растворялось в путаном и нестройном многоголосии.

Что у Гофмана, в его творчестве, романтизм глубоко перестраивается, что и с самого начала он пришел к нему уже не из первых рук, что романтическое содержание у Гофмана «беллетризуется» и что происходило это не у него первого, но что с самых первых лет существования шлегелевского течения оно подверглось «тривиализации», своего рода эрозии, — все это общие места. Важно знать, что к концу второго десятилетия XIX века от романтизма не осталось почти ничего, если не иметь в виду поэтов, продолжавших развивать его сугубо индивидуально, сплетая его с иными, глубокими и давними традициями, — таков Эйхендорф. Из русских историков литературы, которые не были специалистами по литературам западным, замечательным знанием и чувством происходившего в Германии обладал Г. А. Гуковский, — знанием и чувством, потому что весь историко-литературный материал тридцать с лишним лет тому назад, когда он работал над своей книгой о Гоголе, не был изложен с той тщательностью и подробностью, что в наши дни, и не находился перед глазами так ясно, как теперь. Несмотря на свое неполное знание Г. А. Гуковский очень точно уловил происходившую в западных литературах перемену — от романтизма к романтическому эпигонству и от романтического стиля к послеромантической полистилистике.

В книге о Гоголе он писал так: «Это двуделение картины мира, этот трагический дуализм вовсе не есть существенный или даже постоянный признак романтизма — особенно в аспекте двоения стиля и изложения. Никакого такого дуализма в самой плоти стиля и изложения нет ни в романе Новалиса, ни в сказках В. Ирвинга, ни в рассказах Э. По, ни у Константа, ни в поэзии Ламартина, как и в более ранней поэзии Жуковского и др. Этот дуализм есть скорее признак распада, крушения романтизма, внутренней драмы, разъедающей его и выявляющейся уже вовне — именно у Гофмана, молодого Гейне (и лишь в минимальной мере у В. Гюго). К Гоголю же этот дуализм имеет лишь самое отдаленное отношение»<sup>39</sup>.

Все это очень верно, и для ситуации немецкой литературы, начиная с конца 1810-х годов, требует лишь уточнений. Для литературы переходного периода 1820-х—1840-х годов характерно не столько «двоение стиля», как результат переосмысления романтического наследия, но, вследствие его распада, совершенное расстройство стиля — такая «полистилистика», которая смело, очень смело внедряется в произведение и внутри его служит отражением «дезориентации» всей духовно-культурной эпохи. В немецком литературоведении весь этот переходный период в 20-е годы нашего века попробовали назвать «бидермайером» (П. Клухон и др.), и этот термин, или «кличка» (большинство наименований эпох, причем самые удачные, и возникали как раз в виде «кличек» или даже «бранных слов»), как видно, начинает утверждаться в литературоведении<sup>40</sup>. Само слово, подразумевающее некую простоватость, незамысловатость и недалекость, ровно еще ничего не говорит об эпохе, но если принять во внимание, что вся эта эпоха стремилась к усредненности и робости, что почти все смелое в ней, своеобразно преломляясь, одомашнивалось, что официальная культурная политика тоже направлена была на укрощение страстей и на проповедь «покоя как первой гражданской добродетели», что массовый вкус мещанской публики требовал умеренности и, если даже пикантности, то тоже в умеренных и благопристойных дозах, можно полагать, что слово выбрано недурно и что оно красочно определяет тот общий для всего слой, на котором произрастало и с которым вступало в схватку даже и все свежее и смелое, всякое подлинное вольнодумство.

Что же характерно для этого усредненного слоя бидермайера — столь смиренно-робкого, а притом сверкающего своими противоречиями и объединяющего в себе сугубую разноречивость?

Выделим несколько совсем разнородных черт, которые интересны для характеристики эпохи.

Первое. Все романтическое в эту эпоху «усмиряется» и умеряется. И в поэзии и в живописи — Людвиг Рихтер, Мориц фон Швиид — романтизм приобретает специфически бидермайеровские черты, не духовный взлет и не универсализм волнует его, а уют и поэтизация быта, что

осуществляется иной раз с блеском — когда поэтичность не обманчива, а струится, как явная красота, из самих вещей. Несколько иное — музыкальный романтизм, который появляется с запозданием по сравнению с литературным и с самого своего рождения существует в среде бидермайера: музыка — это в немецком бидермайере самое живое, свежее искусство, она хранит в себе какую-то чистоту и, пожалуй, среди всех романтических искусств единственно способна в эти десятилетия к созданию шедевров: Вебер, Шуман, Вагнер. Но и композиторам-романтикам никуда нельзя было деться от бидермайера как общей для всех среды: две оратории Шумана («Паломничество Розы», «Рай и Перл»), «Тангейзер» Вагнера — чтобы назвать только самое очевидное — коренятся, как замысел, в бидермайере, нигде более не могли бы возникнуть и представляют собою, в разной, правда, степени — создания бидермайеровского романтизма. Что же поэзия? Людвиг Тик, один из наиболее известных деятелей романтического движения, сначала — умелый литератор, и только во вторую очередь — даровитый писатель и поэт, человек, крайне, по-деловому чуткий к атмосферным флюидам, уже во вторую половину 1810-х годов решительно перестраивается; он теперь совсем уже не романтик (так же стремительно он переквалифицировался в романтика в последние годы XVIII века), — только по инерции его в эти десятилетия рассматривают как романтика, теперь он пишет новеллы, составившие 11 томов его собрание сочинений (они там отделены от ранних «рассказов»), — только по недоразумению эти новеллы рассматривают иногда как произведения реалистические. Таковы эти новеллы: они четко отграничены от всего романтического, но так же четко отграничены они и от реализма XIX века, если понимать под таковым не только нечто хронологическое. С реализмом эти новеллы сближает тематика, которая очень часто связана с современностью и с бытом (иногда прошлых веков), на таком номинально современном и бытовом материале новеллы и строятся, по воспроизведению, анализ действительности отнюдь не является их целью; они — сколки с социального, но совсем в ином смысле, чем литература реалистическая, именно поэтому Тик в них не нужно уметь, например, строить и выдерживать характеры, строить композицию, задумываться над актуальными проблемами, быть попросту правдоподобным, — не нужно потому, что такова, собственно, неписанная поэтика бидермайеровской, «альманашной» новеллы вообще, где всякое такое «неумение» — не «негативность», а показатель гармонии с бидермайеровской «усредненностью», в том числе, значит, и с типичной бидермайеровской публикой. Заметим кстати, что, оставаясь в рамках такой поэтики, совершенно невозможно создать новеллистический шедевр, — поскольку здесь наложены ограничения на качество, и Тик шедевров, верно, не создавал — создавал лишь очень умелые и иногда до сих пор заслуживающие чтения вещи, — предпочитая сохранять безусловное взаимопонимание с читавшими его не по заслугам современника-

ми. Судьба Тика, выбранная и запланированная им самим, очень типична. В отличие от тиковских немногочисленные новеллы Эйхендорфа принадлежат подлинной поэзии и едва затрагиваются бидермайеровской усредненностью. Интересно, что Тик, знавший некоторые литературные эпохи досконально, например шекспировскую, как писатель, лишен какого-либо горизонта, если даже пишет новеллу о Шекспире; напротив, у Эйхендорфа, в его символике, живут и приходят в движение эпохи культурной истории. Впрочем, Тика от очень многих прозаиков его времени отличала стилистическая однонаправленность (речь не идет о степени обработанности и выдержанности стиля) — Тик как бы намеревался создавать произведения в духе бидермайеровского «реализма» (который вовсе не был настоящим реализмом) и, что намеревался делать, то с точностью и исполнял.

*Второе.* В эпоху бидермайера воскрешаются, обновляются, ожидают — недаром же это были годы политической «реставрации» — эстетические идеалы рококо и сентиментализма. Эстетика изящества, грациозности, игривости, шаловливости пронизывает, как одно из стилиобразующих начал, весь бидермайер; достаточно сказать, что такие диаметрально противоположные друг другу деятели этой эпохи, как Гейне и Эйхендорф, затронуты эстетикой рококо<sup>41</sup>.

*Третье.* Очень интересен вопрос о художественной *форме* в эпоху бидермайера. Этот вопрос о форме тут совсем не формальный вопрос. Речь идет о том, что можно было бы назвать мышлением, или осознанием *формы* — вместе с тем и самой *сути* литературного (вообще художественного) произведения, а также о том, в *каком именно виде* бидермайер получил такую форму от предшествующих эпох. Предыдущая эпоха — эпоха Гёте — осваивала представление о произведении искусства как *органическом целом*. Очень важно понятие «внутренней формы», которое пришло в немецкую литературу еще в 70-е годы XVIII столетия и которое восходило к Плотину<sup>42</sup>. Как раз самые передовые мыслители и поэты Германии усваивают это понятие — прежде всего Гёте<sup>43</sup>, — и оно играет существенную роль в ту пору, когда идея органического, организма захватила научную и эстетическую мысль и когда неперебиваемое «Bildung», выражающее и идею органического роста, возрастания, складывания и образования формы, вида, целого, стало едва ли не первым, главным и наиболее часто употребляющимся словом эпохи. Понятию же «внутренней формы» принадлежала важнейшая роль в перестройке, в ломке представлений о произведении искусства. Ведь недаром же то было время (рубеж веков) не какого-либо частного кризиса, но перелома гигантского по своей значительности. «Внутренняя форма» помогала понять, что всякое произведение строится и должно строиться как здание своего смысла («эйдоса»), что оно возникает *органически*, а не по готовым рецептам и образцам жанра, формы, стиля. Произведение строится *изнутри*, его внутренний образ, облик («эйдос»)

обрастает плотью художественной ткани. Такое представление направлено против вековой риторической поэтики и эстетики, которые исходят из готового слова, из сложившихся формы, жанра, стиля и т. д. Невозможно переоценить значение идеи «внутренней формы» в эту переломную эпоху. Заповедь ее: идти в творчестве от смысла, от замысла, а не от готового слова, от целого (органического), от видения целого, а не от отвлеченной идеи. Первое — плоть замысла, а не внешняя форма.

Такая «внутренняя форма», идея, платоновская по своему происхождению, противоположна и шиллеровской трактовке «идеи» как идеи абстрактной.

Результаты усвоения идеи «внутренней формы» в немецкой литературе, культуре, уже у самого Гёте, были однако более чем парадоксальны. Действительно: эта идея помогла поэту, художнику осознать себя подлинным создателем, творцом своего произведения, настоящим гением, как начали понимать «гения» в XVIII веке, — гением, который не заимствует готовые правила, а сам творит их и затем им следует. Но если идея «внутренней формы» подсказывала представление об органическом, живом облике художественного целого, то это целое оказалось *в итоге* всецело *подвластным* его творцу, творческому «я». Выйдя из-под власти риторических форм и правил, творчество стало *произвольным, самовольным и субъективным*. Эта же идея позволила произведению искусства обрести *индивидуальный* облик, войдя в единство со своим замыслом и смыслом, но она же обусловила возможность *любых произвольных* форм произведения.

Очень скоро результатом усвоения идеи «внутренней формы» стал *развал* формы — которой стало возможно распоряжаться произвольно-субъективно.

Такой «развал» — знамение времени. Его никак нельзя понимать только негативно. Для великого писателя лишь сама «форма» целого стала чем-то более сложным, что надо всякий раз — всякий раз конкретно, без всяких рецептов, — сводить воедино. Только в такую пору «развала формы» могло, например, появиться такое произведение, как «Западно-Восточный диван» Гёте (1819), который оформлялся прежде всего как книга (включая определенное внешнее оформление) и включал в себя и лирические стихотворения самых разных жанров и прозаические «Примечания и статьи». Органическая ли форма у такого произведения? Правильнее ее назвать индивидуально-органической, или «сверхорганической», потому что какого-либо *общего* критерия, который позволял бы определить ее «органичность» — нет, и все дело в том, схватываем ли «мы», схватывает ли читатель эту форму как целое или он останавливается перед ней как перед загадкой и грудой развалин. Ясно также, что по крайней мере *внешне* такая форма предстает как нечто *механическое*, что во вторую очередь, через вхождение в самую глубину содержания, можно воспринять и понять как нечто органическое, пронизанное

динамическими линиями смысловых связей и тонко уравновешенное в своих *внутренних* соотношениях, симметриях.

Точно такая же механистичность бросается в глаза в гётевском романе «Годы странствия Вильгельма Мейстера» (1-я ред. — 1821, 2-я ред. — 1829). Здесь и собственно «романический» текст со вставными новеллами, и отдельные стихотворения, и целые циклы афоризмов. Свобода «формы» целого доведена до крайности — до того, что Гёте мог поручать своим весьма квалифицированным секретарям дополнять афористические разделы по своему усмотрению — до нужного объема, пользуясь гётевскими записями. Форма вольная и крайне сложная, потому что задача читателя состоит как раз в том, чтобы замечать внутренние связи в произведении и как бы помножать элементы органического на все механическое, вовлекая и эту внешнюю раздробленность в сферу некоторой высшей органики. Произведение поэтическое, роман из собственно поэтического обращается в нечто поэтически-философское, где в рамки целого введена и некая открытость поэтического содержания, и некая бесконечность содержания мыслительного. И гётевский «Диван», и гётевские «Годы странствия Вильгельма Мейстера» — это, если можно так выразиться, гениально осуществляемый развал и затем собиранье индивидуальной — в этом смысле органической — формы. Тем не менее эти произведения не случайно напоят нам о гегелевском «конце искусства» — Гёте как бы не устраивает поэтическое мышление в собственном смысле, но формой поэзии становится то, что включает в себя и неспецифически-поэтические разделы: поэзия «сама по себе» оказывается чем-то слишком узким, что уже не может вполне удовлетворять «наши потребности».

Очень показательно, что такая сверхорганическая совершенная и внешне механически раздробленная форма появляется у Гёте лишь в эпоху бидермайера.

*Четвертое.* Такая ситуация, сложившаяся с «формой», такой образ мышления формы был поддержан и другими родственными тенденциями. Так, уже роман нового времени, с самого начала возникший как жанр, несущий в себе зерна бунта против риторических форм и стремящийся поглотить любой отдельный жанр поэзии, заключил в себя возможность распадающейся формы — или, лучше сказать, формы, собирающейся из распада. Роман предполагает и наивысшую органичность, но вместе с тем легче всего и дробится, принимает облик механистичности. Вот как описывал роман Жан-Поль в 1804 году: «Роман бесконечно много теряет в чистоте склада из-за широты формы, внутри которой лежат и болтаются почти все формы»<sup>44</sup>. Жан-Поль весьма точен — сам он строил свои романы так<sup>45</sup>, что они то напоминают шкатулку Павла Ивановича Чичикова с ее ящиками и ящичками, то какое-то совсем замысловатое сооружение. В конце концов, роман может быть и просто коробкой, куда набросано, что и как попало, что бывало нередко в ту

эпоху. Роман обретает органичность, но ему легче всего и расстаться с нею.

Доорганическая риторическая и рационалистическая форма построения романа с легкостью совмещается и смешивается с продуктами распада органического, стернианская игра формой объединяется с механистическими руинами органической формы.

В эпоху бидермайера склоняются к тому, чтобы строить целое как цикл. Не по старинному, всегда известному типу новелл с обрамлением (образцы их дали Гёте и Виланд), но по новому способу. Циклизация формы<sup>16</sup> — как бы некое соответствие органической прокомпонованной формы, компромисс между императивом органичности и реальностью развала. Лирические стихотворения образуют циклы (отличные от античных и риторических «книг»), предполагающие известную связность — если не тематическую и сюжетную, то хотя бы основанную на психологической «неуловимости» (настроения, которое требуется уловить). Есть сложнейшим образом, что касается состава, организованные циклы, вроде предбидермайеровского тиковского «Фантазуса» (1812–1816), в три тома которого, объединяемых «разговорами», вошли сочинения самых разных, больших и малых жанров. Есть типичные произведения, как, например, «Путевые картины» Гейне (1832), включающие в свой состав очерки и рассказы и, что чрезвычайно показательное, — третью часть цикла (цикла же!) «Северное море», две первые части которого были опубликованы еще ранее. Весь бидермайер склоняется к тому, чтобы, как еще раньше поступал Жан-Поль и как поступил Гёте в «Западно-Восточном диване», строить *произведение как книгу* — как отдельный *сборник* определенного состава. При этом у Гёте книге соответствовало известное множество внутренних связей, смысловых сплетений и переплетений, но можно было и просто *собирать* целое, где единство определялось переплетом.

*Пятое.* Такое вольное построение целого предопределяло полистилистику произведения. Или, вернее говоря, полистилистичность вполне соответствовала такому вольному мышлению целого, формы. И все это в целом находилось в гармонии с эпигонским самоощущением и самоистолкованием немецкого бидермайера. Как можно видеть, формы были уже приготовлены для него, заранее отлиты, и в них бидермайер нашел себя. Бидермайер мог быть и «моностилистичен», когда речь шла о таком жанре, как новелла, но каждая такая новелла рассматривалась (осмыслялась) как предмет циклизации, как звено цикла. Новеллистические альманахи той эпохи — это циклы произведений одного или нескольких авторов. Но можно было и по-разному играть стилями, по-разному их сопоставлять. Если говорить о совсем серьезных, довольно удачных произведениях, то очень интересный для истории литературы «деревенский рассказ» К. Иммермана возник у него «вдруг», как бы

нечаянно, в полистилистике его романа «Мюнхгаузен» (1838–1839) и, будучи извлечен из его ткани, прозвучал куда более весомо и ново.

*Шестое.* Очень многие создания той эпохи — среди них те, которые ошибочно, по неопытности, принимают порой за образцы реализма, — возникли отнюдь не из потребности в отображении современной действительности, не от желания исследовать жизнь и разобраться в ней, но из побуждений более «камерных». Есть новеллистические произведения, представляющие собою настоящий сколок с «социального», но это социальное понимается очень узко — как кружок беседующих людей. Произведения воспроизводят либо беседу за чайным столиком, либо разговоры людей, сидящих за бутылкой вина, либо салонную беседу, либо беседу людей, отправившихся в увеселительную прогулку и т. д. Беседующее общество — вот тема и объект бидермайеровской литературы, очень значительной ее части. Беседы можно передавать и в прямой форме, но можно придавать им и новеллистическое или романическое оформление. Весь бидермайер увлеченно *болтает*. Избегая, впрочем, опасных и запрещенных тем. Увлеченно и безостановочно болтают герои новелл и романов. Очень часто сюжетные мотивы — лишь зацепка для того, чтобы открыть фонтаны безудержной и вдохновенной болтовни. Эта болтовня в более светском слогe именуется беседой, разговором, конверсацией. У бидермайеровской «конверсации» был свой исторический генезис<sup>47</sup>. Салон — центр такой культуры, и для салона создаются новеллы, романы, альманахи. Наиболее крупные авторы «конверсации» в поэтической форме — Тик и Гофман. В «Серапионовых братьях» Гофман не обходится без глубокомыслия, без мистического и магического элемента. У Тика разговаривают проще и обстоятельнее. Непременное условие бидермайеровских бесед — они должны быть интересны. Зато по прошествии полутора веков они очень часто невольно становятся неинтересны, скучны. На потребу бидермайеровской «беседы» издавались целые «лексиконы» (которые и именовались «конверсационслексиконы»); такие издания высоко ценил Жан-Поль. В них все человеческое знание до предела раздроблено и популяризовано. Бидермайер имеет дело со знанием как с разлетевшимся после какого-то взрыва барочным полигисторизмом (настоящие ученые, писавшие тогда для широкой публики, как А. Гумбольдт и К. Г. Карус, писали иначе, строя материал органически), — факты и фактики, приобретающие нередко оттенок анекдотизма. Были в эпоху бидермайера писатели, пользовавшиеся большой известностью, даже славой на протяжении всего XIX века, которые умели придавать темам светских бесед занимательный и остроумный вид. Таким писателем был, например, Карл Юлиус Вебер с его многотомным «Демокритом» (1832–1836), книгой, располагающей материал педантически, по темам; и к каждой теме автор приводит соответствующие занятные материалы.



Таково литературное состояние немецкого бидермайера. Разумеется, из этого общего материала можно было делать совсем разные вещи. Можно было и крайне энергично сопротивляться таким общим установкам, например, разыгрывая анархический бунт, как поступал К. Д. Граббе. Это же и время таких светлых умов, как Георг Бюхнер, который, кажется, был бы в состоянии сокрушить эту немецкую усредненность и нанести ей удар в самое сердце.

Существовало ли что-либо подобное бидермайеру в России? Очевидно, как целое, как целый комплекс, — нет. Однако в России создавались отдельные литературные произведения, которые почти до полного сходства напоминают нам этот немецкий бидермайер. Таков «Странник» А. Ф. Вельтмана (1832), недавно возвращенный в широкий обиход Ю. М. Акутиным<sup>48</sup>. Можно быть только благодарным издателю романа за эту тщательно и любовно подготовленную книгу, — однако художественная ценность романа безмерно преувеличена им<sup>49</sup>, а диагноз, поставленный роману, совсем неточен: «Лирико-философский роман Вельтмана по своему художественному методу является сложным сплавом реалистического и романтического методов»<sup>50</sup>. К сожалению, несколько свысока издатель книги отнесся к своим предшественникам, из которых Т. Роболы в 1926 году точно определяла характер этого произведения: «Прочная традиция сюжетных и стилистических приемов жанра "путешествий" поддавалась пародии и явилась тем органическим материалом, на котором Вельтман развернул свою болтовню»<sup>51</sup>.

Это вполне верное указание на литературные корни романа Вельтмана. По характеру изложения, по самому типу авторской личности, какая рисуется в романе, «Странник» особенно напоминает (тут трудно быть категоричным в суждениях) роман немецкого писателя Морица Августа фон Тюммеля «Путешествие в полудневные области Франции» (1791—1805), произведение, заметим попутно, очень талантливое. Напоминает, в частности, еще и своей манерой как бы беспричинно переходить от прозы к стихам, причем самых разных размеров и содержания. Однако у Тюммеля было гораздо более широкое дыхание и способность излагать довольно сложную фабулу. Тюммель не был столь искушен теми литературно-поэтическими изысками, в которых стали уже упражняться после его смерти. Для нас «Странник» интересен сейчас как русский эквивалент немецкого бидермайера. В первую очередь такого, какой старался тщательно «реставрировать» память о рококо и сентиментализме<sup>52</sup>. Можно было бы, даже и будучи не очень смелым, сказать: пропади целый пласт подобной немецкой литературы бидермайера, и его можно было бы изучить по «Страннику» Вельтмана. Сентиментальный жанр «путешествий», да еще возрожденный в эпоху «бидермайера»! Кстати, вот произведение, которое можно было бы с полным правом — не типологически, загадочно-неопределенно, но вполне конкретно — сопоставлять с явлениями современной ему немецкой литературы. Если у Вель-

тмана есть точки соприкосновения с Гофманом, то, наверное, и этих двух писателей можно было бы рассматривать на равных. Есть в «Страннике» и бидермайеровская болтливость, и игра учеными реалиями, и, главное, бидермайеровский развал формы — на стернианских дрожжах.

Вот какого рода, типа, уровня произведения русской литературы всецело принадлежат своей эпохе, — взятой в русско-немецком контексте и, наверное, в общеевропейском (где, видимо, пришлось бы сделать лишь некоторые поправки). Ясно, что Гоголь этой эпохе не принадлежал. Но что же принадлежало ему в этой узко хронологически понятой эпохе? Что он мог брать из нее как материал?

Очевидно, что само развитие литературы, ее метода было для Гоголя совсем не тем, что для немецких писателей, его современников. Он, можно утверждать, находился на совсем иной дуге исторической динамики — совсем в ином наклонении («конец» — «начало»). Наконец, и все стадии осмысления формы не были пройдены русской литературой в том же виде, что литературой немецкой, — не было, например, того небывалого переживания и напряжения «внутренней формы», какое пришлось на зрелое творчество, не было глубинного осмысления органического. То, что пришло в Россию с Запада, приходило сюда либо в отраженных, либо в сжатых, снятых формах (ими можно было пользоваться как чем-то готовым, как использует Вельтман уже «готовый» развал формы). Не было и самой «философии» эпигонства, соскальзывания вниз.

Совсем напротив, в эволюции своего творчества Гоголь занимается, пожалуй, изгнанием из своих произведений всего того, что вошло в них из круга западной литературы. А то, что вошло, было вполне реальным. Такова, к примеру, в «Арабесках» (1832) форма целого — соединенного из рассказов, очерков, как бы научных статей. Была реальностью и полистилистика, которая пошла на пользу реалистическому стилю, пока его вырабатывал Гоголь. Г. А. Гуковский очень красочно называл это так: «многотональность, переходы стилевого колорита Гоголя», его «стилистическая полихромность»<sup>53</sup>; чересполосицу перебивающих друг друга стилей (то, что подсказывалось эпохой) Гоголь обращал в непрерывность, в переход, и в этом как раз состояло стилистическое своеобразие гоголевского шедевра — первого тома «Мертвых душ».

В этом произведении, в своем «творении» Гоголь достиг высот подлинно-органической формы.

Откуда же в этом произведении берется возможность органической, единой, цельной формы? В чем ее исток?

Ее исток, несомненно, в том самом, чего так недоставало немецким и многим другим европейским писателям. Это — субстанциальная действительность, единое, цельное, неразложенное бытие народа в его истории и в его ожидании грядущего.

Этого так недоставало немецким писателям, которые в свою послеклассическую и послеромантическую эпоху (бидермайер) вынуждены

были пользоваться руинами философски опосредованной внутренней формы, равно как развалившимися фрагментами риторического слова; не было ни возможности, ни слишком большого желания погружаться в гущу народной жизни и не было возможности увидеть в ней начала лучшего будущего.

Органическая цельность гоголевской поэмы находится в полном соответствии с реалистическим открытием субстанциального бытия народа. Эта действительность заключила в себе для Гоголя смысл и красоту.

## 5.

Иным произведениям мировой литературы не везло на читателей, и они то полвека, а то и целый век ждали своего адекватного прочтения.

«Мертвым душам» Гоголя, напротив, очень повезло с самыми первыми читателями и уже не так везло впоследствии.

Среди первых отзывов на поэму Гоголя была статья К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души», опубликованная в 1842 году и теперь дождавшаяся своей перепечатки<sup>54</sup>.

Нельзя не восхищаться глубиной провидений Аксакова — читателя гоголевской поэмы. Он, во-первых, сразу же увидел подлинные горизонты созданного Гоголем. Сравнение с Гомером у Аксакова обосновано и доказано: при всем различии содержания, что очевидно<sup>55</sup>, поэма отмечена гомеровским даром — «тот же глубокопроникающий и всевидящий эпический взор, то же всеобъемлющее эпическое созерцание»<sup>56</sup>. Аксаков был далек от того, чтобы отождествлять гоголевский мир с гомеровским: нет, он ясно видел «мелочность» «лиц и отношений», изображенных в поэме. И однако прекрасно замечал то преображение, которое испытывает русская действительность в поэме: «как могущественно выразилось то, что лежит в глубине, то сильное, субстанциальное, вечное, не исключаемое нисколько предыдущим»<sup>57</sup> (речь идет о конце первого тома). Аксаков раскрывает и суть этого преображения: «все стороны, все движения души, какие могут быть у какого бы то ни было лица, все не пропущены его взором, видящим полноту жизни; он не лишает лицо, отмеченное мелкостью, низостью, ни одного человеческого движения; все воображены<sup>58</sup> в полноте жизни; на какой бы низкой ступени ни стояло лицо у Гоголя, вы всегда признаете в нем человека, своего брата, созданного по образу и подобию божью»<sup>59</sup>; «всякая вещь, которая существует, уже по этому самому имеет жизнь, интерес жизни, как бы мелка она ни была, но постижение этого доступно только такому художнику, как Гоголь»<sup>60</sup>.

Не был загадкой для Аксакова и источник гоголевского стиля, или слога, как писал он. Он понимал, что слог коренится в «общем духе» произведения, что он продиктован, сказали бы мы, внутренним содержанием, целостным замыслом («внутренней формой»): «Пора перестать смотреть на слог, как на какое-то платье, сшитое известным и общим для всех образом, в которое всякий должен рядить свои мысли»<sup>61</sup>.

Не было затруднительно для него понять и смысл жанрового определения, данного Гоголем: «Да, это поэма, и это название вам доказывает, что автор понимал, что производил; понимал всю великость и важность своего дела»<sup>62</sup>.

Можно было бы прямо сказать, что статья Аксакова, при всем своем небольшом объеме, представляет собой конспект полноценного и всестороннего исследования гоголевской поэмы — конспект, не утративший своего значения и для наших дней, несмотря на некоторую старинность «слога». Мешает признать это, пожалуй, лишь одно немалозначительное обстоятельство — резкая полемика В. Г. Белинского с этой статьей.

Причины этой полемики — общеизвестны; однако, имея перед собой непререкаемый авторитет Белинского, наши исследователи проявляют известную робость, как бы боясь уронить этот авторитет, — тогда как, на наш взгляд, назвать ясно причины разногласий Белинского и Аксакова значит лишь укрепить авторитет Белинского. Это не трудно сразу же показать.

А. С. Курилов, автор вступительной статьи к названному новому изданию статей братьев Аксаковых, так объясняет причины выступления Белинского против статьи Аксакова: «В условиях литературно-общественной борьбы 40-х годов русской литературе нужен был не просто реализм, не спокойное “созерцание”, а реализм критический, судящий, выносящий приговор, поэтому великий критик выступил против аксаковской теории, которая представляла собою не что иное, как учение о беспристрастном художественном реализме, уводящем писателей от оценки окружающей действительности»<sup>63</sup>.

Этимися словами А. С. Курилов очень четко формулирует взгляд Белинского на реализм. Великий критик на деле обладал не просто острым критическим суждением, но и крайне редким для критика свойством — провидением тенденций развития литературы, таким критическим чутьем, которое, можно сказать, шло даже впереди реально достигнутого литературой в ее развитии, обгоняло ее и направляло ее именно в ту сторону, куда она и двигалась. В созданиях своих современников, в том числе и в созданиях Гоголя Белинский очень ясно видел черты, особенности, самую суть зрелого русского реализма середины и второй половины XIX века. Это само по себе почти беспрецедентное критическое достижение! Но нам сейчас не трудно убедиться в том, что реализм Гоголя существенно отличался от такого позднейшего реализма (об этом речь шла выше) и что позднейший реализм утратил некото-

рые из важнейших свойств реализма гоголевского, *приобретая* взамен этого большую аналитичность, критичность взгляда. Утратил, в частности, ту целостность взгляда, которая позволяла извлекать высшую красоту из самой же ничуть не прикрашенной реальности, и видеть субстанциональное единство русского народа.

Белинский же, устремленный вперед, в будущее, не видел этих не важных для него качеств гоголевской поэмы — видел часть вместо целого, видел тенденцию развития метода, метод как тенденцию, а не как осуществление. С этих позиций он и вел свою полемику против Аксакова, утверждая, например, что в «Мертвых душах» жизнь «разлагается и отрицается», что заведомо неверно. Наш же современный литературовед, находясь под впечатлением личности Белинского, весьма неверно передает смысл критической статьи Аксакова о «Мертвых душах» — достаточно заглянуть в ее текст, чтобы убедиться в том, что в ней нет «учения о беспристрастном художественном реализме», который уводил бы писателей от оценки действительности: Аксаков не раз писал об этой действительности в «Мертвых душах», его слова *судят* эту действительность и предполагают тем самым критическое суждение о ней в самой поэме. Не заметить этого можно только по инерции — будучи только уверенным в совершенно *абсолютной* правоте Белинского. Но могла ли быть в этой конкретной ситуации правота *абсолютная*? Ведь если великий русский критик стремился *углубить* русский реализм, а это, верно, была назревшая и актуальная задача литературного развития, то он, *естественно*, не мог замечать того, что, должно быть, показалось бы ему каким-то парадоксом — именно того, что Гоголь сурово судит русскую действительность, а вместе с тем *в ней же* находит истину и субстанциональность. Аксаков же, который смотрел на поэму Гоголя не столь динамически, то есть не рассматривал ее в свете того русского реализма, который в это время лишь складывался, Аксаков, который рассматривал поэму, скорее «статически», именно поэтому мог отчетливо осознать, что «мелочность предыдущих лиц и отношений», то есть обрисованных в поэме персонажей и ситуаций, ничуть не препятствует утверждению «сильного, субстанционального, вечного».

Гораздо хуже, однако, если литературовед не просто находится под обаянием личности и идей Белинского, но принимает на веру решительно все передержки литературной полемики и приписывает статье Аксакова, его сравнению Гоголя с Гомером, второй, тайный смысл, — как поступала А. А. Елистратова<sup>64</sup>. Но еще хуже — не замечать ее первый смысл — то есть не видеть подлинно теоретико-литературной глубины статьи Аксакова. Если эта статья — «юношески-наивная дифирамбическая «похвала» поэме Гомера», как выражалась А. А. Елистратова, ставя слово «похвала» в кавычки, ибо Аксаков, видно, и хвалить не должен был смель<sup>65</sup>, — то не к такой ли наивности надо и нам стремиться в своем прочтении Гоголя?

## Примечания

<sup>1</sup> См. из новых работ: *Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 30–31.*

<sup>2</sup> См.: *Михайлов А. В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы. // Теория литературных стилей. Типология стилистического развития нового времени. М., 1976. С. 448–463.*

<sup>3</sup> См.: *Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки. Киев, 1979.*

<sup>4</sup> *Вельтман А. Ф. Странник. М., 1977. С. 137. Приведенные слова составляют целую — а именно 271-ю главу сочинения Вельтмана.*

<sup>5</sup> *Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 257.*

<sup>6</sup> *Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977. С. 109.*

Если говорить не о началах гоголевского творчества, а об его вершине, то очень близка к истине была А. А. Елистратова, писавшая: «В “Мертвых душах” обращает на себя внимание иное» — по сравнению со стернианством и романтической иронией. «Свобода, с какою автор, оставаясь на почве реалистического повествования, внезапно прерывает собственный рассказ и открывает читателям глубины своей духовной жизни, своих художественных исканий, недоумений и прозрений, очень далека и от шутивно-пародийного задора Стерна и от романтической иронии Гофмана» (*Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 112*). Сформулировано не вполне идеально лишь потому, что А. А. Елистратовой почему-то представлялось, что можно говорить о «резких перебоях» в изложении поэмы и об «отступлениях» в ней и зачем-то неизбежно пользоваться таким устаревшим школьным термином. Сама же А. А. Елистратова на той же странице написала: «Слово “отступление” лишь формально приложимо к этим патетическим, пламенным монологам. Не в сторону от главной темы ведут они, а вглубь, к той сокровенной тайне, которую предчувствует, угадывает Гоголь в национальном характере своего народа и его истории». Очень точно и замечательно сказано!

<sup>7</sup> *Ботникова А. Б. Цит. изд. С. 108.*

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. С. 110.

<sup>12</sup> Отметим, что читатель книги должен судить о Гофмане по русскому переводу, который невольно стирает искусственность, риторичность, книжность языка Гофмана (а одним из безусловно лучших его произведений).

<sup>13</sup> *Ботникова А. Б. Цит. изд. С. 112.*

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 110.

<sup>16</sup> У А. Б. Ботниковой — не фольклорные мотивы, а «фантастический элемент», что уже само по себе создает видимость подобия Гофману.

<sup>17</sup> *Кулжинский И. Г. Малороссийская деревня. М., 1827, с. V. Заметим, что Н. Г. Чернышевского, по всей видимости, кичуть не смущала «не-реальность» гоголевской деревни. «Считаем нужным заметить, — писал критик, — что с Гофманом у Гоголя нет ни малейшего сходства: один сам придумывает <...>, другой буквально пересказывает малороссийские предания (“Вий”) или общеизвестные анекдоты (“Нос”); какое же тут сходство?» (*Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. III. М., 1947. С. 115*). Правда, как исследователь литературы, критик был недостаточно чуток, — конечно же, Гоголь не пересказывал готовые сказания (тем более в «Вие», тем более «буквально») и анекдоты, и тем не*

менее по существу Чернышевский был прав. А. Б. Ботникова очень верно замечает: «"Гоголевское направление" для Чернышевского было связано в первую очередь с реалистически конкретным изображением быта и жизни» (Ботникова А. Б. Цит. изд. С. 108) — почему бы и нам не придерживаться такого же взгляда? — то, явно, он не замечал всей «нереальности» и «романтичности» гоголевской малороссийской деревни, меж тем крепостной быт он знал лучше и буквальный нас.

<sup>18</sup> Ботникова А. Б. Цит. изд. С. 111.

<sup>19</sup> Там же. С. 103.

<sup>20</sup> Проблемами влияния наша наука сейчас увлечена нередко сверх меры; особенно много подобных тем в литературе о Достоевском, где есть однако то оправдание, что как писатель Достоевский складывался несравненно медленнее Гоголя, а потому больше места оставалось для влияний в буквальном, эмпирическом смысле слова.

<sup>21</sup> См.: Sengle F. Biedermeierzeit. Bd. I. Stuttgart, 1972. S. 93—98.

<sup>22</sup> Не знаю, могло ли это быть в русской литературе, но если бы, например, Н. В. Кукольник возмечтал о своем господстве в русской литературе после смерти Пушкина, то возникла бы прямая параллель ситуации немецкой; это — для иллюстрации сложившегося в Германии положения.

<sup>23</sup> Heine. H. Werke und Briefe. Berlin, 1961. Bd. IV. S. 246.

<sup>24</sup> См. об этом подробно: Dietze W. Junges Deutschland und deutsche Klassik. Berlin, 1957. S. 54—75; Mandelkow K. R. Heinrich Heine und die deutsche Klassik // Idem. Orpheus und Maschine. Heidelberg, 1976. S. 63—85; Sengle F. Biedermeierzeit. Bd. 3. Stuttgart, 1980. S. 529—530.

<sup>25</sup> У Гёте в это время, в связи с своеобразным универсализмом его творчества, не было, собственно, никаких последователей.

<sup>26</sup> Heine. H. Op. cit. S. 247.

<sup>27</sup> Ibid. S. 245.

<sup>28</sup> Ibid. S. 247.

<sup>29</sup> Ibid. S. 237.

<sup>30</sup> Ibid. S. 236.

<sup>31</sup> Ibid. Bd. V. S. 13.

<sup>32</sup> Ibid. Bd. IV. S. 343.

<sup>33</sup> Довольно неожиданно встретить этот придуманный Гейне термин «Kunstepoche» в совсем свежей научной литературе — в качестве положительной характеристики эпохи. См.: Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18 Jahrhunderts / Hrsg. von P. Weber. Berlin, 1982.

<sup>34</sup> Heine. H. Op. cit. Bd. IV. S. 316.

<sup>35</sup> Heine. H. Briefe / Hrsg. von G. Erler. Leipzig, 1969. S. 212.

<sup>36</sup> Сахаров В. И. Движущаяся эстетика (литературно-эстетические воззрения В. Ф. Одоевского) // Контекст 1981. М., 1982. С. 205.

<sup>37</sup> Еще усугубляется эта ситуация — это ощущение полнейшей первозданности — в русской музыке. Если и для западных музыкантов, критиков, композиторов музыка — «юное искусство», потому что настоящая музыка начинается для них разве что с Баха, — то для русских она еще более «молодая», и тем более молодая — музыка русская. Еще в 1865 году Ц. Кюи не раз повторяет: «Музыка — самое молодое искусство» (Кюи Ц. А. Музыкально-критические статьи. Т. 1. Пг., 1918. С. 228—343) — «до Бетховена мы находим в ней только различные сочетания бесстрастных звуков» (там же. С. 346). В самой же русской музыке тоже постоянно это ощущение первоначальности, о чем хорошо пишет современный исследователь: «В глинкавскую эпоху предшествовавшая русская профессиональная музыка не была эстетическим импульсом для строительства русской музыкальной культуры того времени. Главным предметом

культы была крестьянская народная песня. То же творческое стремление — черпать национальное в глубинах народного — продолжалось и рождалось заново у «кучкистов». И лишь постепенно, начиная с признания классического значения русской школы XIX века, в понятие «национальное» стала входить сама профессиональная музыка» (Холопова В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 182).

<sup>38</sup> Сахаров В. И. Цит. изд. С. 205.

<sup>39</sup> Гуковский Г. А. Цит. изд. С. 257.

<sup>40</sup> См. к истории термина и самого слова: *Sengle F. Biedermeierzeit*. Bd. 1. S. 221–224.

<sup>41</sup> Этой проблеме уделил значительное внимание Ф. Зенгле в названном выше трехтомнике.

<sup>42</sup> Главным образом, оно перешло к немецким мыслителям через Шефтсбери (см.: *Шефтсбери*. Эстетические опыты. М., 1975. С. 48).

<sup>43</sup> См.: *Schwinger R. Innere Form // Schwinger R., Nicolai H. Innere Form und dichterische Phantasie*. München, 1935.

<sup>44</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 254.

<sup>45</sup> См. описание одной из романических конструкций Жан-Поля: Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 192–193.

<sup>46</sup> *Böckmann P. Voraussetzungen der zyklischen Erzählform in Wilhelm Meisters Wanderjahren // Festschrift für Detlev W. Schumann*. München, 1974. S. 130–144.

<sup>47</sup> *Neumaier H. Der Konversationsstil in der frühen Biedermeierzeit*. München, 1972.

<sup>48</sup> Вельтман А. Ф. Странник. М., 1977.

<sup>49</sup> См. там же. С. 300.

<sup>50</sup> Там же. С. 289. Такая формула была бы еще понятна, будучи применена, например, к «Хозяйке» Достоевского — произведению, в котором реалистическое (местами уже вполне зрелый реалистический стиль Достоевского) и романтическое начала резко диссонируют — и присутствуют явно и развернуто.

<sup>51</sup> Цит. там же. С. 299.

<sup>52</sup> Интонация сентименталистских «вздохов» и восклицаний воспроизводится вполне буквально.

<sup>53</sup> Гуковский Г. А. Цит. изд. С. 257.

<sup>54</sup> См.: Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика / Под ред. Н. Н. Скатова; Сост. А. С. Курилов. М., 1982.

<sup>55</sup> См. там же. С. 143.

<sup>56</sup> Там же. С. 142.

<sup>57</sup> Там же. С. 145.

<sup>58</sup> Очень интересно, в каком смысле следует понимать это слово — в смысле воображения-фантазии или, скорее, в смысле немецкого «eingebildet» («встраивания в образ»), что нередко в эпоху немецкой классической философии, у Шеллинга, Зольгера

<sup>59</sup> Там же. С. 147.

<sup>60</sup> Там же. С. 144.

<sup>61</sup> Там же. С. 146.

<sup>62</sup> Там же. С. 145.

<sup>63</sup> Там же. С. 27.

<sup>64</sup> Елистратова А. А. Цит. изд. С. 25.

<sup>65</sup> Аксакову было как-никак 25 лет, и за плечами у него была не одна капитальная работа. А. И. Герцен, который пишет о том же, о чем и Аксаков, другими словами и иным тоном, удостаивается высокой оценки (см. там же. С. 274).



## БЕЛИНСКИЙ И ГЕЙНЕ

Сопоставление двух имен в заглавии статьи, вероятно несколько неожиданное, предполагает, что между ними существует или может быть установлена реальная связь. Действительно, существует связь: Белинский читал Гейне, неоднократно отзывался о нем, быть может, даже испытывал его влияние<sup>1</sup>. В последнем случае речь идет о частностях. И Гейне как личность<sup>2</sup>, и его творчество вошли в сознание Белинского и снова и снова обдумывались им в непрерывных его размышлениях о современной литературе и о литературной классике<sup>3</sup>.

Хорошо известен отдельный пассаж большого письма-исповеди, обращенного к В. П. Боткину (от 30 декабря 1840 г. — 22 января 1841 г.). В нем Белинский тончайшим образом входит во внутренние творческие импульсы Гейне, объясняя противоречивость его мировоззрения и в то же время с уверенностью выделяя основной пафос всей его деятельности: «он весь отдался идее *достоинства личности*». Впрочем, этот пассаж заслуживает того, чтобы привести его полностью: «Насчет Гейне тоже остаюсь при своем мнении. То, что ты называешь в нем отсутствием всяческих убеждений, в нем есть только отсутствие системы мнений, которой он, как поэт, создать не может и, не будучи в состоянии примирить противоречий, не может и не хочет, по немецкому обычаю, натягиваться на систему. Кто оставил родину и живет в чужой земле по мысли, того нельзя подозревать в отсутствии убеждений. Гейне понимает ничтожность французов в мышлении и искусстве, но он весь отдался идее *достоинства личности*, и неудивительно, что видит во Франции цвет человечества. Он ругает и позорит Германию, но любит ее истиннее и сильнее всевозможных гофратов и мыслителей и уж, конечно, побольше защитников и поборников действительности как она есть, хотя бы в виде колбасы. Гейне — это немецкий француз — именно то, что для Германии теперь всего нужнее» (12, 17).

Проникновенные слова русского критика о Гейне — отнюдь не итоговое, окончательное суждение его о поэте; связанное в первую очередь с переосмыслением своих собственных идейных позиций, оно пронизательно и крайне благожелательно. Белинский прежде всего очень чуток к тому, что теперь назвали бы политической ангажированностью писателя, высоко расценивает критику Германии со стороны «немецкого француза» и противоречивость Гейне склонен объяснять поэтической искренностью — в отсутствие ложной, искусственной системы взглядов.

Но такая связь (Белинский — Гейне) односторонняя: Гейне не знал Белинского, не интересовался русской жизнью и русской культурой, при случае судил о России с опешелмляющей поспешностью, — при этом всем нам порой даже представляется, что для западного писателя в первую

половину XIX в. такое неведение вполне естественно, а все иное мы рассматриваем как исключение и ставим в заслугу деятелям западной культуры.

Несмотря на односторонность связи и большую разобщенность, Белинский и Гейне, живя в одно время, нередко встречались на одних и тех же темах и проблемах современной действительности. Это непредвиденные встречи, и поведение каждой стороны в таких ситуациях характерно выявляет их мировоззренческие и человеческие черты.

Эти же встречи обнаруживают глубокие расхождения, и не просто личного свойства. Кроме личности с ее взглядами, за каждым стоят еще и условия культурной жизни в России и Германии, условия, отразившиеся в каждом, — а эти условия были весьма различными: сама «устроенность» культур была различной, мосты между ними не были как следует налажены (отсюда и глубоко пренебрежительный, ничем не оправдываемый, а попросту «априорный» взгляд Гейне в сторону России), и сопоставлять явления этих двух культур можно лишь тогда, когда будут прочерчены хотя бы некоторые типологические координаты. То, как Белинский мог сочувствовать Гейне, как — понимать его, свидетельствует об *общей* действительности, в которой жили русский критик и «немецкий француз», — однако на фоне этой общности резко выступают различия. Различия, как сказано, не личного свойства: правда, они пропитывают и все личное. Поэтому во взглядах Белинского и Гейне, в их деятельности, общественной и литературной, ничего нельзя сопоставлять по отдельности и как бы «точно» — никак нельзя полагаться на ту отвлеченность подхода к ним, исходя из которой оба они, Белинский и Гейне, были прогрессивными мыслителями, литераторами своей эпохи, нельзя довольствоваться выведением такого общего итога их труда: общий итог как раз скрывает все то, из чего он сложен — и конкретность творческого развития, и противоречивость становления. И сама эта противоречивость каждый раз «сложена» по-своему — и в ней тоже проникают друг в друга начала личное и общее, то, что принадлежит человеку и что — эпохе, национальной культуре и т. д. Напротив, если не довольствоваться общим и, так сказать, парадным итогом деятельности, то можно, как кажется, рассмотреть — через узлы знаменательных противоречий, собирающихся вокруг каждой личности и в ней, — весьма показательную картину соответствий-несоответствий в развитии каждой из литератур, русской и немецкой, в 1830—1840-е годы XIX столетия. Такие соответствия-несоответствия, сходства-несходства вскрывают уже внутреннюю логику развития каждой литературы (с «видом» на логику развития всей национальной культуры), а это создает почву для сопоставлений по существу, не просто в эмпирической случайности всевозможных сходств или фактов межнациональных культурных контактов.

Начать следует с очевидного. Белинский был критиком — по званию и по профессии. Гейне писал, не слишком часто и не регулярно,

критические статьи. В отличие от Белинского Гейне чувствовал в себе призвание поэта, творца, и весьма болезненно, очень по-новому, совсем не так, как солидный poeta doctus, тип, остававшийся среди современников Гейне, мечтал о славе поэта. В резком отличии от традиционно-риторического типа поэта, поэзия в понимании Гейне выносит на поверхность, наружу, выговаривает все скрытое в глубине личности, все потаенное; это дело сугубо личное, интимное, — однако поэзия публикуется, становится достоянием всех желающих, и уже одно это невозможное соединение интимности и публичности (испытываемое, можно сказать, впервые) вносит в поэзию разлад и надлом, какое-то чувство своего «окаянства». Но вместе с тем не что иное, как эта же самая поэзия и должна стать средством утверждения всех, даже самых глубинно-личностных содержаниях, в конце концов даже средством самоутверждения; сугубо внутреннее должно использоваться как средство сугубо внешнее, и это еще усиливает внутренний поэтический надлом. Выходит наружу содержание интимно-душевное, и оно сразу же «овнешняется» в слове, — однако выходит наружу и поэт с его социальными чувствами и мыслями, мечтаниями, и поэзия тем более вбирает в себя нечто публицистическое, становится зарядом общественной энергии. Поэзия осознается как таковая, и тогда публицистические импульсы проникают даже и в самые интимно-лирические стихотворения. Вся жизнь Гейне протекает под знаком — под тяжелым бременем — открывшегося совершенно по-новому призвания поэта. И коль скоро поэт — а это связано с самой сущностью нового понимания поэтического творчества — социально активен и как поэт вступает в социальную борьбу своего времени, то получается так, что «собственно» поэтическое и публицистическое начала творчества постоянно перекрещиваются и стремятся к синтезу. Этот синтез — нераздельность поэзии (даже самой лирической) и публицистики — становится отличительной чертой Гейне как остросоциально чувствующего немецкого поэта (среди леворадикальных деятелей Германия 1820—1840-х годов не было другого человека со столь ярко выраженным поэтическим дарованием, и именно потому вся эта перенапряженная и даже трагическая диалектика понятого по-новому положения поэта выпала на долю Гейне — в человеческом смысле это был для него тяжкий крест). Такой синтез лирики и публицистики отмечался уже современниками Гейне, в том числе и очень чуткими русскими его читателями, вплоть до Писарева и Добролюбова.

Отсюда уже следует, что критические работы Белинского и критические работы Гейне — это произведения совсем разной природы. Белинский все время работает над поэтическим материалом, который приходит к нему извне, но не отстранен от него, — наоборот, Белинский был наделен способностью вбирать весь этот материал внутрь, душевно осваивать его — и такая чрезвычайная близость к поэзии была, между прочим, причиной многих поспешных и неверных оценок: критическая

рефлексия, неотрывная от душевного восприятия поэзии, решительно отвергает некачественный материал и как свое принимает то, что (на старинном языке) сразу же задевает душевные струны. Критическому анализу это никак не препятствует, напротив, только создает для него живую почву (вместе с возможностью заблуждения), — между тем искупения критического эстетизма были исторически еще далеки от Белинского. Именно потому, что перед глазами критика как цель была сама истина критической оценки (а не, скажем, утверждение своей критической субъективности), Белинский и мог заложить основы построения истории русской литературы. Критическая деятельность была, таким образом, направлена на нечто объективно-прочное, подразумевала и охват фактического материала, и тщательный анализ произведений, и определенную идейную установку, которая впоследствии, на протяжении ста лет, осмыслялась русскими историками литературы, входя в самый основной фонд их мировоззрения, определяя их методологию, характер изложения материала и т. д.

Белинский участвовал здесь в том генеральном процессе организации историко-литературного материала на новых исторических основаниях, что и другие русские литераторы 1820—1840-х годов; этот же процесс совершался и в немецкой культуре между лекционными курсами романтиков по истории литературы, прочитанными в первые пятнадцать лет XIX в. (А. В. Шлегель, Ф. Шлегель, Адам Мюллер), и первыми историями немецкой литературы, выходившими в 1840-е годы (Г. Гервинус, Г. Геттнер). Причастен к этому процессу был и Гейне — в первую очередь наиболее капитальными своими сочинениями середины 1830-х годов. Это — «Романтическая школа» (1833—1835) и «К истории религии и философии в Германии» (1834—1835). Первое из этих сочинений в первом парижском издании на немецком языке именовалось — «К истории новейшей изящной литературы в Германии», чем подчеркивался параллелизм замысла обеих работ.

Названные сочинения были и наиболее важными, и наиболее прозрачными критическими работами Гейне. Тот облик, который они приобрели, зависел от задач, какие ставил перед собой автор, — задачи же ставились не независимо от ситуации в немецкой журналистике и (взаимосвязано с этим) на немецком книжном рынке. Правда, обе работы первоначально публиковались во французских журналах, и для Гейне было очень важно уверить читателей, что первоначально они были написаны именно по-французски. Работы и создавались в расчете в первую очередь именно на французского читателя: первая, «Романтическая школа», была задумана как продолжение и вместе с тем опровержение знаменитой книги мадам де Сталь «О Германии». Поздний Гейне рассказывал в своих «Признаниях», что сейчас же задумал заказанную ему книгу «в жанре противоположном книге мадам де Сталь»<sup>4</sup>: «Я писал не в жанре госпожи де Сталь, и хотя я стремился насколько возмож-

но быть эпиграфом (скучным), все же я заранее отказался от всех эффектов стиля и фразы, которые в такой высокой мере встречаются у госпожи де Сталь, величайшего французского автора эпохи ампира. Да, по моему рассуждению, сочинительница «Коринны» стоит выше всех своих современников, и я не могу перестать восхищаться ярким фейерверком ее изложения; однако этот фейерверк оставляет после себя дурно пахнущий мрак, и, признаемся, гений ее не столь беспол, как то положено согласно более раннему заявлению госпожи де Сталь; ее гений — это гений женщины, со всеми капризами и пороками женщин, и мой долг, долг мужчины, состоял в том, чтобы противоречить блестящему канкану этого гения. Это было тем более необходимо, что все сообщения книги «О Германии» относились к предметам, неизвестным прежде французам и обладавшим прелестью новизны, например, все относившееся к немецкой философии и романтической школе. Я считаю, что в своей книге дал самый честный отчет прежде всего о первой, и время подтвердило все, что казалось неслыханным и непостижимым тогда, когда я писал это»<sup>5</sup>.

Поздний текст, создававшийся без расчета на коммерческий успех, тем не менее использует, даже с некоторым стилистическим заострением, прием, которым почти постоянно пользовался в своем творчестве Гейне: отрицая за своим предшественником — здесь предшественницей — правомерность какого-либо стиля, эстетического подхода и т. д., Гейне и прибегает как раз к такому стилю, подходу. Кто же усомнится в том, что «яркий фейерверк» — это свойство именно гейневского текста, а «скука» — книги мадам де Сталь? Ирония Гейне в позднем тексте делается совсем издевательской, обнаженной и обоюдоострой: ведь ясно же, что Гейне спустя два десятилетия после мадам де Сталь пришлось — таково его мнение — писать о философии и поэзии так, как если бы все это было совершенно ново для французов, т. е. отбрасывая все написанное французской писательницей. Все похвалы мадам де Сталь — совсем грубая и как бы вовсе беспредельная ирония; однако ирония не только не бессмысленна, но она должна затронуть к самого автора, Гейне, для того чтобы в самом последнем итоге подтвердить его правоту — уже не достигаемую ни для какой иронии. Время подтвердило все, что писал Гейне, так говорит он в «Признаниях», а чтобы доказать это, надо выдать «самое тайное намерение»<sup>6</sup> книги. Заметим для себя — «тайное», т. е., очевидно, такое, какое не было ясно для читателей «Романтической школы»!

Отложив на время это «тайное намерение» Гейне — оно касается уже самых глубоких идейных основ его критического произведения, — обратимся пока к более поверхностным его особенностям. «Романтическая школа» была нанечатана сначала на французском языке. В той степени, в какой Гейне действительно ориентировался на французского читателя, он должен был специфически определить свои задачи, — а уже эти задачи влекли за собой известное упрощение сути дела. Ведь

ориентиром стала элегантная книга мадам де Сталь, и немецкий автор мог, во-первых, сколь угодно высоко подниматься и воспарять над ее уровнем, демонстрируя свое литературное мастерство и несомненный блеск своей иронии. Во-вторых, он должен был отложить в сторону академическую строгость изложения и ученый тон и излагать свой предмет эссеистически-непринужденно, — но это и совпадало с намерениями и обычкновениями Гейне. В-третьих, он мог поучиться у мадам де Сталь тому, как следует писать для французской читающей публики. Это Гейне хорошо знал и из текущей периодики, но у мадам де Сталь можно было научиться большему — тому, как следует писать для французов именно о немецких делах, о философии и философской поэзии. Дело вот в чем: французская писательница доказывает всей своей книгой, что пишет о вещах, не ставших для нее «своими»; имея самых лучших «информаторов» и советчиков, она явно излагает материал, знакомый ей лишь отрывочно и со стороны, — этим являя как бы феномен французской «необучаемости», как бы культурной замкнутости в самих себе, над чем готов был поиздеваться не только Гейне. Напротив, у Гейне весь этот материал продуман и пережит, не говоря уж о его доскональном знании, — ведь в большой своей части материал разворачивался у него на глазах. Однако, обращаясь к французскому читателю, Гейне и не думает раскрывать перед ним этот материал. Он считает нужным и решается довести до его (заведомо ограниченного) внимания лишь самые итоги, «верхушки», — да и то отнюдь не в «ученом» виде.

Гейне в «Романтической школе» дает как бы образные шифры сути дела, он очуждает свое и, наконец, вводит в изложение еще и свою «приватно-биографическую» линию — следуя той поэтологической возможности эпохи, которая была развита им особо эффектно. Это присутствие личного момента — сатирическое средство; Гейне пользуется им, например, для того, чтобы с заведомо нелепой прямолинейностью связать жизненную ситуацию и глубинные тенденции литературы: связь нелепа в своей прямолинейности, по существу же она лишь доказывает общность проявлений немецкого «духа».

Введение личного мотива в книгу тесно связано со всей ее поэтикой: писатель говорит о литературе, об ее истории как о глубоко пережитой, своей, а это означает здесь — вот мой образ литературы, я органирую ее во всем, я открываю ее истинный смысл, она во всем принадлежит мне. Это же оправдывает образное воссоздание сути дела вместо сколько-нибудь конкретного ознакомления с нею: «Периоды Жан-Поля состоят из одних маленьких каморок, порой настолько тесных, что идеи, встречаясь в них, разбивают себе головы одна о другую; на потолке укреплены крюки, на которых Жан-Поль развешивает всевозможные мысли», — этот образ характерным образом предваряется таким предупреждением: «Об этом стиле никогда не сможет составить себе представление ясная, хорошо отредактированная французская голова» (5, 128)<sup>7</sup>. Если

нельзя составить представления, то, конечно, нечего и знакомить с таким стилем. А замечательный образ «периода» передает только субъективное впечатление от жан-полевского стиля и на большее не претендует: вернее сказать, это остроумное, выраженное субъективно впечатление от стиля писателя.

Гейне еще, как сказано, и о-чуждает свое знание литературы: коль скоро он, обращаясь к французам, оказывается единственным, кто ее перед ними представляет, и коль скоро он, и помимо этого, не прочь свободно распоряжаться ею, в действие вступает совершенно раскованная ирония. Так, Гейне посвящает один абзац роману Арнима «Хранители короны» и может позволить себе обсуждать в этом абзаце одну-единственную проблему — причину, по которой жена сторожа, жившего в высокой башне, не могла спускаться вниз по лестнице из-за того, что так распоролась: «все это, — пишет Гейне, — клевета, а истинная причина, почему она не могла спускаться вниз, заключается в том, что у нее кружилась голова...» (5, 117). Все это рассуждение касается первой страницы романа, к которому Гейне относился без малейшей симпатии, как к произведению архиромантического. Однако при той манере изложения, какую он избрал, ему уже не приходилось ни описывать, ни объяснять, ни приводить доказательств. Подобно этому Гейне говорит о «Сердечных излияниях» «некоего» Вакенродера, изданных Тиком, — хотя Гейне прекрасно знал, кто такой Вакенродер. Неприязнь к романтическому образу средневековья, каким он представлялся Гейне, заставляет его с иронией относиться и к искусству средних веков, и к собиранию этого искусства (что в начале XIX в. было необходимо, чтобы спасти его от массовой гибели); с иронией отзываясь Гейне о «бессмертных шедеврах» и «великолепностях» Беато Анжелико (5, 31, 35).

С еще большей, жестокой иронией пишет Гейне о патриотических настроениях периода антинаполеоновских войн: «Когда бог, снег и казаки уничтожили лучшие силы Наполеона, мы, немцы, получили высочайший приказ освободиться от чужеземного гнета, и мы преисполнились героического гнева по причине своего рабства, которое так долго сносили, и стали вдохновляться красивыми мелодиями и плохими стихами песен Кернера, и мы завоевали свободу, потому что мы делаем все, что приказывают нам наши государи» (5, 33—34). Факты были иными, и это знал Гейне: «гнев» и стремление сбросить чужеземный гнет — это было настроением «массы» (если не народа), и именно такие настроения оказывали давление на немецких государей, не склонных к решительным действиям. Впрочем, теперь уже поздно поправлять Гейне — в том, в чем он отнюдь не ошибался, но сознательно искажал ситуацию, как и во многих других случаях. Немецкий патриотизм эпохи освободительных войн, романтизм, «культ» средневековья, национализм — все это были взаимосвязанные для Гейне явления, и он в отличии от историка, от историка литературы, преследующего научные цели установления исти-

ны, был заинтересован не в расчленении, дифференциации явлений (с их историческими связями), а в том, чтобы, так сказать, обратить их в единую образную массу.

Цели Гейне были не научными, а чисто публицистическими: и если вовсе не обязательно, чтобы такие цели приходили в противоречие друг с другом, то у Гейне они несомненно противоречили друг другу. Ради публицистического итога Гейне о-чуждает — вместе с тем упрощает и огрубляет историю (и историю литературы). Разумеется, такое огрубление — совсем не то, что обобщенная картина истории. Гейне стремится воздействовать на умы как публицист, притом как такой публицист, пропагандист, который соображается в самую первую очередь не с правдой, но с тем конечным результатом, которого стремится во что бы то ни стало достичь.

И тут необходимо принять во внимание следующее: Гейне не только хотел представить определенную картину немецкой литературы, немецкого ума и «духа» французскому читателю. но и, далее, представить немецкому читателю такую картину немецкой литературы, как написанную для французов. Это, как можно сказать, двойной эффект очуждения. Выпрямленная, упрощенная и огрубленная картина развития немецкого «духа» в начале XIX в. должна была произвести сильное воздействие, потрясти умы и произвести известную перестройку интеллектуальных сил в самой Германии. Это должна была быть перестройка самого принципиального свойства — от узконационального к космополитически-европейскому образу мыслей. Гейне писал так: «Патриотизм француза состоит в том, что его сердце согревается, расширяется благодаря теплу и обнимает своей любовью уже не только ближайших родственников, но всю Францию, всю область цивилизации; патриотизм немца, напротив, состоит в том, что его сердце становится уже, что оно сжимается, как кожа на морозе, что он ненавидит чужеземное, что он уже не желает быть гражданином мира, не желает быть европейцем, а хочет быть только узко немцем» (5, 33).

Замечательно то, что эту тенденцию Гейне — призыв обратиться от узконационального мышления к европейскому — хорошо почувствовал и понял Белинский (независимо от приведенного места «Романтической школы»), когда писал о важности для Германии такого взгляда со стороны, из-за рубежа, о важности такого «немецкого француза», как Гейне. В некоторые годы эта тенденция была близка Белинскому. Сам Белинский, размышляя о Пушкине, находил его слишком консервативным и связанным с традицией — в той степени, в какой это расходилось с запросами и потребностями 40-х годов; Белинский поэтому даже находил в Пушкине «слепое уважение к преданию», противопоставлял «мыслящего человека» Пушкина его «поэтическому инстинкту» и утверждал, что он «в душе был больше помещиком и дворянином, нежели сколько можно ожидать этого от поэта». «Пушкин был человек предания гораз-



до больше, нежели как об этом еще и теперь думают». И самое главное: «Пушкин был слишком русский человек и потому не всегда верно судил обо всем русском: чтоб что-нибудь верно оценить рассудком, необходимо это что-нибудь отделить от себя и хладнокровно посмотреть на него, как на что-то чуждое себе, вне себя находящееся, — а Пушкин не всегда мог делать это, потому именно, что все русское слишком срослось с ним» (7, 524). Итак, русская натура Пушкина сделалась каким-то препятствием в его умственном развитии и творчестве!

Слова Белинского, — «чтоб что-нибудь верно оценить рассудком, необходимо это что-нибудь отделить от себя и хладнокровно посмотреть на него, как на что-то чуждое себе, вне себя находящееся», — эти слова прекрасно передают суть метода, к которому прибегал Гейне, составляя обзоры немецкой литературы и философии для французских читателей. При этом, то «двойное отчуждение», о котором мы говорили, равнозначно следующему — Гейне обращается к *европейцам* среди *немцев*. Он обращается к немцам, показывая им узость их привычного сознания и подвергая критике характерную немецкую идеологию первой трети века, целый узел того, что представлялось ему предрассудками (узконационального и националистического свойства).

Теперь мы нашли то место, тот мыслительный момент, в котором произошла *идеальная* встреча Белинского и Гейне. Эта встреча была предопределена логикой развития общественной мысли, логикой общественной борьбы, идеологической дифференциацией тех десятилетий. Надо, однако, сказать, что сам Белинский никогда не смотрел на русскую литературу со стороны, и отсюда уже начинаются расхождения...

А гейневское стремление разбудить в немце европейца, поскорее разобраться с типичным немецким «преданием», подвергнуть критике немецкую идеологию определило встречу его — уже не только идеальную — с Марксом и Энгельсом. Однако на сей раз Гейне, как временный их соратник, запутывается в своих противоречиях. Общим у Гейне с Марксом оказывается, однако, то, что Франция (и наряду с ней Англия) выступает как образец европейского и всемирного прогресса, по сравнению с которым провинциальная Германия тем глубже погружается в своей нищете.

Теперь следует вспомнить и о том, что же поздний Гейне считал «самым тайным намерением» своей «Романтической школы». Правда, к другой работе, писавшейся в те же годы («К истории религии и философии в Германии»); эта «тайна», кажется, имеет еще большее отношение. «Что касается немецкой философии, — писал Гейне, — то я без обиняков выболтал тайну школы, — ту, что, облаченная в схоластические формулы, была известна лишь посвященным первого разряда. Мои откровения вызвали величайшее удивление, и самые значительные французские мыслители, припоминая, наивно признавались мне: они всегда полагали, что немецкая философия — это какой-то мистический туман,

в котором божество скрывается словно в священном замке, скрытом тучами, а немецкие философы — это экстатические провидцы, дышащие благочестием и страхом божим. Не моя вина, что так не было никогда: немецкая философия — это прямая противоположность того, что именовалось до сей поры благочестием и страхом божим, и самые современные наши философы провозглашают полнейший атеизм в качестве последнего слова нашей немецкой философии»<sup>8</sup>.

Риторическая *pointe*, которую столь умело подготовил Гейне, заключается, следовательно, в том, что новейшее развитие немецкой философии строится, в сущности, на антирелигиозной и атеистической основе. Приведенный отрывок рассчитан тоже на определенного читателя — похожего на того, который введен в этот самый пассаж и который обладает лишь самым неопределенным представлением о немецкой мысли. Такого читателя изумит вывод, какой делает Гейне. Однако подобный эффект неожиданности для нас теперь уже пропал, и это в первую очередь благодаря Энгельсу, который был наилучшим читателем Гейне. Ф. Энгельс эту «тайную» сторону мысли Гейне вывел наружу с большей обобщенностью: «Подобно тому как во Франции в XVIII в., в Германии в XIX в. философская революция предшествовала политическому перевороту. Но как не похожи одна на другую эти философские революции! Французы ведут открытую войну со всей официальной наукой, с церковью, часто также с государством; их сочинения печатаются по ту сторону границы, в Голландии или в Англии, а сами они нередко близки к тому, чтобы попасть в Бастилию. Напротив, немцы — профессора, государством назначенные наставники юношества; их сочинения — общепризнанные руководства, а система Гегеля — венец всего философского развития — до известной степени даже возводится в чин королевско-прусской государственной философии! И за этими профессорами, за их педантически-темными словами, в их неуклюжих, скучных периодах скрывалась революция? Да разве те люди, которые считались тогда представителями революции, — либералы — не были самыми рьяными противниками этой философии, вселившей путаницу в человеческие головы? Однако то, чего не замечали ни правительства, ни либералы, видел уже в 1833 г., по крайней мере, один человек; его звали, правда, Генрих Гейне»<sup>9</sup>.

Конечно, Гейне не был ни философом, ни историком философии. Один из самых тонких исследователей Гейне, проникший в диалектическое сплетение его идей и представлений и с марксистских позиций взвесивший достоинства и слабости его критических обзоров, писал так: Гейне не был философом ... и точно так же для него не могло быть насущным ни обсуждение собственно философских проблем, ни опровержение теорий, на которые он нападал, ни теоретически обоснованная защита тех позиций и взглядов, прогрессивность которых он подчеркивал»<sup>10</sup>. Историко-философский подход Гейне несопоставим с достижениями гегелевской школы — примером служит «Изложение истории

новой философии от Бэкона до Спинозы» Людвига Фейербаха (1833—1837). Сочинение Гейне «К истории религии и философии в Германии» может, напротив, быть названо лишь «фельетоном в большом стиле», хотя и фельетоном «в высшей степени гениальным»<sup>11</sup>. Разумеется, в таком жанровом определении работы нет ничего «обидного» для Гейне. Таким фельетоном, по-гейневски своеобразно синтезировавшим поэзию и публицистику (как об этом уже говорилось выше), и было его сочинение «К истории религии и философии в Германии». Этот синтез придавал даже какое-то особое качество философским рассуждениям Гейне, что проницательно отметил В. Харих, говоря о той чрезмерно прямолинейной и упрощенной линии связи, какую Гейне проводит между философией и делом, теорией и практикой: «Можно считать счастьем, что сам же Гейне не дает воспринимать его слишком серьезно и что свои рецидивы младогегельянской манеры мыслить, с которыми он так и не сумел справиться, он переводит в беллетристические шуточки, не давая им окостенеть в теоретической форме. И вот что самое гениальное в Гейне — на пороге самой истины (т. е. перед разработкой марксистской теории. — А. М.) он избрал такую форму высказывания, которая не представляет его предчувствия в виде научных выводов, но удерживает их, именно как предчувствия, во взвешенном состоянии, легко, светло, — если что-то и окажется в них ложным, то можно будет думать, что все это уже давно поглощено самоиронией»<sup>12</sup>.

Это совершенно замечательная характеристика критического метода Гейне, и, действительно, можно думать, что в таком жанре, где поэтическая и критическая мысль проникают друг в друга, никто и никогда не создавал чего-либо более тонкого, чем Гейне. Такой присущий ему способ реализации своей мысли (реализации — в отличие от способа мыслить как такового — постольку, поскольку метод Гейне предполагает, что любая мысль иронически обрабатывается в тексте, иногда на глазах у читателей) — такой способ реализации мысли можно было бы назвать неомифологическим, если бы это слово не было использовано многократно по самым разным поводам. «Мифологическое» состоит здесь в таком изложении, которое не позволяет отличить истину и ложь — и соответственно серьезность и иронию. Взгляд автора многозначителен и неуловим. Убеждения его нельзя установить, поскольку самого его нельзя поймать «на букве»; убеждения меняются часто и резко; «роялист по природной склонности» (4, 395) в начале 30-х годов, он позже, после сочинения «Песни силезских ткачей» (1844), причисляется Ф. Энгельсом к лагерю коммунистов<sup>13</sup>, а спустя несколько лет Гейне резко отмежевывается от коммунизма («кошмарно голый, без фигового листочка, будничный коммунизм, *kommunen Kommunismus*»<sup>14</sup>). Примером такой смены вех (или даже одновременности разных ориентиров — взглядов и убеждений) можно привести и больше, но самое главное в том, что любая перемена никогда не выглядит у Гейне как какой-либо сдвиг именно в

мировоззрении. Поэтому мыслителем управляют всегда лишь впечатления, причем впечатления чувственного характера — отвращение перед плохим запахом заставляет его отвернуться от атеизма, и, как пишет сам Гейне, «чистоплотная и чувствительная душа поэта восстает против любого слишком близкого личного соприкосновения с народом». «Еще больше содрогаемся мы, — продолжает он, — при мысли о его ласках: сохрани господь!»<sup>15</sup> Можно быть уверенным, что и эти поздние признания отмечены иронией — иронией ускользания. Не стоит брать их по букве! Гейне все время прислушивается к своей чувствительной душе, к своей «экзистенции», к тому, что подскажет ему его сосредоточенная на своих впечатлениях субъективность. «Подобно тому как говорят: “дождит”, Фихте не следовало бы говорить: “я думаю”, а надо было говорить: “думается” — всеобщая мировая мысль думает во мне» (5, 276), — Гейне же следовало бы говорить: мое «я» подсказывает мне; мое впечатление заставляет меня сказать... и т. д.

Однако в конце концов дело не в этом, не в этих механизмах порождения мысли, а в том действительно фундаментальном обстоятельстве, что Гейне в процессе мысли, рассуждения, оценивания и т. д. никогда не считается с *истиной* как высшей инстанцией, никогда не стремится к ней, не ищет ее, не борется за нее. Только при этом условии можно перестать быть атеистом оттого, что тебе не нравится дурная атмосфера, в которой сидят атеисты, — и это остается биографическим курьезом. Но только при этом же условии можно интересоваться конечным смыслом известной философской мысли, ничуть не интересуясь сутью, содержанием, «буквой» той философской системы или, более общо, тех философских взглядов, которым приписывается определенный конечный смысл.

Вот основополагающий момент критических работ Гейне: они, конечно, следуют известному комплексу прогрессивных для своего времени идей и представлений, но, следуя в таком «фарватере», не анализируют, не оценивают, по существу, ни философские взгляды мыслителя, ни, добавим, поэтические произведения, поэтическое творчество, но берут их лишь как «свое» впечатление. Оказалось, однако, что подобный, вроде бы капризный и произвольный подход к философии и поэзии имеет свой методологический смысл и свою методологическую перспективу.

В. Харих считал, что «социально-политический» подход Гейне к истории философии есть большое его преимущество — преимущество даже в сравнении с Фейербахом<sup>16</sup>. Однако надо учесть и то, что такой социал-политический подход проявляет себя в своеобразной поэтической и «мифологической» среде, — почти в «чистом виде», минуя «букву», т. е. внутреннюю устроенность, состав, содержание, смысл философских работ, минуя, что еще существеннее, их внутренние цели и их стремление к истине. Волею того, критик даже начинает верить (это его методологическое положение, на которое уже не распространяется иро-

ния), что самое главное в истории философии скрыто от самих философов и имеет лишь весьма косвенное касательство к содержанию их сознательно выражаемых мыслей, — этот «секретный» процесс движения мысли (не осознающей, не понимающей саму себе) и составляет его не истину, но «тайну», и тайну самой философии. Среди философов есть совсем немного посвященных, которые знают об этой тайне, — представления тайных обществ с их будоражащими фантазию обычаями и их обращением с «истиной» здесь вполне уместны.

Вот это гейневское методологическое положение, или, говоря мягче, некоторое правило поведения исследователя, действительно распространилось в позднейшей критике культуры, в таких ее разновидностях, которые торопятся перейти к скрытому смыслу теоретических взглядов, мало занимаясь их «явным» и прямым смыслом.

Теперь можно сказать, что немецкая философская традиция занимала Гейне лишь как эволюция немецкого «духа», протекавшая в скрытых, неосознанных формах. Не философия сама по себе (отчего Гейне и не был историком философии), а движение духа в ней и через нее. К этому движению были, согласно взгляду Гейне, причастны и «нефилософы» — романтики-поэты и критики, которые, в отличие от философов — их современников, совсем уж не понимали, что творят. Отличие существенно — так и в глазах Гейне; отсюда *две* книги об *одном* процессе, создававшиеся практически параллельно, почти одновременно. В одной книге речь идет о философах, которые были добровольными проводниками эволюции, почти совсем от них скрытой. А в другой книге — о писателях, поэтах, критиках, которые, невольно участвуя в движении духа, только мешали ему и тормозили его. Это «романтическая школа», а по выражению Гейне, просто «куча червей». Литература выявляет тут свою специфику как бы в том, что она еще непонятливее философии. Отстояние художественного произведения от всеобщей скрытой тенденции духа оказывается куда дальше, чем от философской системы, а потому в изложении Гейне первые должны были непременно подвергаться тем большей деформации, — некоторые примеры упрощения можно было уже припомнить. Прежде всего, произведения искусства конкретнее философии, ближе к жизни, а потому удаленнее от общих тенденций; во-вторых же, немецкие романтические писатели столь нехороши, что заведомо отпадают от этих скрытых тенденций.

Естественно, что во всей этой ситуации Гейне выступает как самый посвященный, и понятно, что он мог смотреть на писателей-романтиков лишь свысока и пренебрежительно, как человек, который только и способен отвести каждому из них положенное ему, очень низкое место. Неправомерно видеть в «Романтической школе» Гейне деловой анализ немецкой литературы. Если философский обзор Гейне не был солидным и научным, то в еще меньшей степени таков его обзор немецкой литературы. Знания Гейне неполны, неточны, — таковы же и его оценки.

Если же принять во внимание то, что это произведение должно было быть по замыслу автора представлено немецкому читателю как написанное для французской публики, то легче осознать следующее: «Романтическая школа» была памфлетом против новой немецкой литературы, но только памфлетом, превращенным благодаря технике «очуждения» в остроумный, лично окрашенный обзор состояния литературы и поэзии в Германии, в некую видимость «объективного» и «информативного», в отчет о состоянии литературы, притом сделанный человеком, наиболее к тому призванным, — и поэтом, и критиком с острым комбинационным даром. Это же можно выразить и так: «Романтическая школа» — это произведение сложнейшей жанровой природы, внутренней устроенности. Правда, все средства и приемы, которые использует Гейне для такого его устройства, для организации самого тона изложения и всей установки его, вполне соответствуют, так сказать, литературно-техническим возможностям эпохи, ее репертуару жанровых, композиционных, стилевых приемов, но сама комбинация таких возможностей и приемов всецело принадлежит Гейне и представляет собою нечто совершенно необыкновенное.

Разобраться в смысле целого, «Романтической школы», помогают анализ творчества Гейне, позднейшие признания автора в своих намерениях, а также свидетельство читателей-современников, и прежде всего ценнейшее свидетельство Ф. Энгельса. «Романтическая школа» связана с сочинением «К истории религии и философии в Германии» общей, единой тенденцией — Гейне усматривает в современном состоянии немецких умов (или немецкого «духа», как сказал бы более поздний автор) черты апокалиптической ситуации, предвещающей близящуюся катастрофу переворота, или революции. Беда Гейне состояла в том, что грядущее (грядущее «действие») выступало перед ним в чрезмерно общих контурах тотальной катастрофы, где сколько-нибудь отчетливое представление о социальной революции исчезало в угрожающих видениях.

Иная беда Гейне-мыслителя та, что истина (научная, философская) не заботила его, — именно поэтому мыслитель «в нем» никогда не в состоянии фиксировать свое представление как таковое (будь то хотя бы представление о будущем перевороте), фиксировать его в теоретической форме. Всякий раз, когда надо было бы его конкретизировать, в действие вступает мифологизирующий поэт, который переводит дело в яркие и вольные, самоценные образы.

Хотя и правильно говорить (в общем отношении) о единстве Гейне — поэта и мыслителя, настоящая реальность его произведений свидетельствует о куда более сложной связи. У Гейне поэт перебивает мыслителя, а если говорить о поэзии, то мыслитель и критик перебивают поэта. «Перебон» и составляют специфику его художественной мысли и в стихотворениях, и в смешанной прозе-поэзии, и в критике, и в отдельных рецензиях и т. д. Всюду мелкая мозаика перебоев, которая и составляет

творческую специфику Гейне, фактуру всякого его произведения, всюду разные тоны сплетаются друг с другом, создавая иронически острастное повествование. По своей поэтически-мыслительной фактуре творчество Гейне не знает и развития в настоящем смысле слова. Гейне как поэт, как писатель не только несравненно виртуозно пользуется стилистическими возможностями, какие предоставила ему его переходная эпоха, но он же и ограничен этими возможностями, а потому от зрелого реализма, какой знают европейские литературы середины XIX в., в том числе и немецкая, он отделен точно так же, как, например, швабские поэты той эпохи. Генрих Гейне — такой же «не-реалист», что и они, с разницей только в степени формальной виртуозности, в разнообразии «подачи» (те самые перебивающие друг друга «тоны»), в броскости. Кстати, ославленные в «Романтической школе» как реакционеры, поэты этой «школы» вовсе не заслуживают подобной квалификации и тем более столь пренебрежительно-неконкретного отношения к каждому из них. Нет ни малейшей необходимости в том, чтобы верить Гейне на «слово» там, где он дает волю своей поэтической, мифологизирующей фантазии.

Постоянство перебоя и как фактурный момент, и как отражение внутреннего — движения содержания, мысли поэта — определяет единство его творчества; это не монотонность, а однохарактерность плетения. Всеприсутствию перебоя, оттенения как иронического в конечном счете момента соответствует риторика остроумного стиля: «Согласно статистическому исследованию, у Гейне фигура риторического остроумия приходится на каждые 20 стихов, у Гофмана фон Фаллерслебена — на каждые 74, у Гервега — на каждые 115»<sup>17</sup>. Эстетика патетического стиля (значит, однолинейного, однонаправленного), эстетика народной песни (опять же с постоянством тона), столь притягательные для политических поэтов предмартовский, предреволюционной поры, для Гейне нисколько не привлекательны. Русская критика неоднократно констатировала это единство разнородного в творчестве Гейне. Писарев писал так: «...все двадцать томов сочинений Гейне представляют одно неразрывное целое. И проза, и стихи, и любовь, и политика, и дурачества, и серьезные рассуждения, — все это только в общей связи получает свой полный смысл и свое настоящее значение» (1864)<sup>18</sup>. О том же писал советский критик: «У Гейне — все это смешано: пародия и серьезный тон, „публицистика“ и „беллетристика“, силлогистический и образный способ выражения. Его фраза всюду одинакова — по установке... Но она не отменяется от одного типа произведений к другому»<sup>19</sup>.

Если же теперь учесть, что обычная для Германии той поры литературная критика была весьма академична и «скучна», что она была по преимуществу ученой, отвлеченной и социально малоэффективной, то очевидно, что левые радикалы уже после 1815 г. должны были задумываться над публицистически-действенными формами критики (журнал

Людвига Бёрне «Весы», ранний орган радикалов, предвестник «Молодой Германии» 30-х годов, выходил уже в 1818 г.). Однако становлению этих новых форм решительно препятствовали (помимо жанровых пережитков, стандарта формы в сознании критиков) «теснота» немецкой критики — перепроизводство таких текстов — и ее анонимность. Гейне, который, как сказано, делал самого себя, сознательно творил себя как поэта и писателя и делал себе имя, — Гейне должен был задуматься над плодотворностью своих публицистических выступлений и не писать в пустоту, как большинство немецких литераторов. Жанр «Романтической школы», как и «История религии и философии в Германии», их стилистический строй, состав и направленность — все это находилось в зависимости не только от дарования и личного темперамента автора, не только от поэтологических возможностей литературы 20—30-х годов, которые были разнообразны и которыми Гейне сумел воспользоваться блестяще, но и в зависимости от внешних, рыночных условий. Задача Гейне, если его публицистика должна была возыметь эффект, состояла в том, чтобы, насколько то вообще возможно, добиться независимости от рыночной конъюнктуры. Надо было встать в стороне от немецкой публицистики и поставить себя над немецким критиком — завоевать внутреннюю и внешнюю свободу и отмежеваться от привычных немецких журнальных публицистических жанров, в том числе и критических, рецензионных.

С этой задачей Гейне и справился изобретательно: и жанр книг 1833—1835 гг. и сплетение в них поэзии и рефлексии, и, главное, то, что названо у нас эффектом двойного очуждения, — все это соответствовало личным склонностям писателя, все это отражало его виртуозную комбинационную способность, его умение играть в предложенную эпохой игру механического сопоставления разнородных материалов, стилей, тонов все это коренным образом перестраивало, видоизменяло критическую статью, все это переводило ее в план поэтико-мифологический, все это до чрезвычайности превращало тексты в нечто субъективно острое, нервное, завораживавшее читателя. Критические книги изобилуют личными реакциями — суждениями, оценками, образами, ассоциациями, капризами, намеками... Никто до тех пор не писал ничего подобного, да и не мог позволить себе ничего подобного, так как критическая статья, рецензия, обзор, конечно же, традиционно не предполагали, что они будут замкнуты на писательском «я», на его самонаблюдении над собою как критиком. Притом это самонаблюдение-самовыражение сопряжено с общим — с красноречивыми предсказаниями скорой катастрофы. Уже это способно было «революционизировать» умы; вот как раз этого Гейне добивается не прямолинейными средствами, а самыми поэтически замысловатыми, сложными до искусственности. Вот что превратило Гейне в «немецкого француза» — не просто удобство говорить и судить о немецком со сторо-



ны, но, пожалуй, невозможность говорить иначе — и при этом так, чтобы тебя слышали.

Гейне был услышан, и это удалось ему — иначе говоря, ему удалось провести совершенно индивидуальную линию в столпотворении немецкой публицистики. Однако коль скоро история в своем движении постоянно проходит через парадоксы словно через каменные пороги на реке, то не удивительно, что достижения Гейне, и его личный успех, и его нетривиальные жанровые решения были в то же время и потерями. Гейне отнял у своих произведений историко-литературную основательность, научную сторону. И, очевидно, он не жалел об этом. Не пришлось бы жалеть об этом и нам (коль скоро автор и не задавался никакими научными историко-литературными задачами), но приходится: читать «Романтическую школу» как субъективную «мифологию», как поэтическое целое еще не научились. Между тем историко-литературным авторитетом этого сочинения постоянно пользуются, рассматривая его не просто как красноречивое свидетельство исторически обусловленных взглядов и «чтений», а как фонд общезначимых (чуть ли не на вечные времена) суждений и оценок. Появление «Романтической школы» в немецкой литературе было знаменательным — то было, по всей видимости, первое в этой литературе сочинение, где сама история этой литературы становилась основой для выражения некоего личного, субъективного «мифа», произвольно переписывалась, — причем так, что это ее перекраивание усваивалось многими на протяжении нескольких поколений, что эти оценки в сочетании с яркими поэтическими образами как бы увековечивались культурным сознанием. «Романтическая школа» закладывала основы историко-литературных «вольностей». Причем еще раньше, чем настоящая научная история литературы утвердилась как дисциплина.

Ясно, что русская критика в это время находилась в иной ситуации. Была ли она благоприятна для русских критиков? Казалось бы — нет: ведь в то время русская критика, как писал Пушкин, «находится в младенческом состоянии»<sup>20</sup> и русская литература только что заново началась, и Белинский часто говорит о «начале литературы». Можно ли это сравнивать с многоопытностью немецкой литературы, с ее обжитостью и перенаселенностью?

Тем не менее и здесь были некоторые преимущества — преимущества простоты. Не будем смешивать эту простоту начала с неразвитостью. Об этом следует сказать наперед — русская литература, литературная мысль обобщает в те же 1830-е годы опыт мировой литературы; так и Белинский задумывался о том, как русская литература войдет в этот мировой концерт и, как мы знаем, в своих оценках уже тогда достигнутого русской литературой проявляет даже чрезмерную скромность. Обычно считают, что «эстетическая мысль Берне, Гейне и писателей “Молодой Германии” работала над теми же проблемами будущего реалистическо-

го искусства, над которыми задумывалась русская литературная молодежь 30-х годов»<sup>21</sup>, т. е. считают, что тут есть большое сходство в целях. В этом позволительно усомниться: как ни прогрессивен Гейне, его художественная мысль настолько «заперта» в поэтологических конвенциях 1820—1830-х годов, что отсюда нет никакой перспективы в будущее, в сторону реализма. Весь Гейне — в своем чисто риторическом комбинировании «тонов» и голосов, весь он отражает переходную поэтику времени и нигде не приближается к реалистически прямому и «безыскусственному», отмеченному новой простотой воспроизведению действительности. Вместо влюбленности реалиста в жизнь и готовности раствориться в ней, Гейне продолжает оставаться в тенетах субъективности, в ее тысячекратных преломлениях. Гуцков как прозаик в 40-е годы ближе к реализму середины века, но его роман «Валли», сластолюбие и плотская эмансипированность которого была вменена в вину «Молодой Германии», — это произведение отражает ту же эстетику комбинирования и механического конструирования целого, где среди ячеек и окошек формы встречаются как бы реалистические, списанные с французских романов сценки. Если такие авторы работают над проблемами будущего реализма, то лишь в том отношении, что их поэтика, оставаясь виртуозной (до невыносимости), когда-то должна была быть снята в своей противоположности. Немецкой литературе, как это ни покажется странным, слишком мешал фонд традиционных культурных ценностей, как бы нависший над всяким автором капиталом совершенства.

Русская литература не вполне правомерно (если иметь в виду историческую справедливость) рассматривает себя как новую и молодую и спокойнее смотрит на новые, только что осознаваемые цели. Отсюда ясность осознания новой эстетики и новой поэтики тогда, когда она еще, по существу, художественно не воплощена в литературе. Вот уникальное положение Белинского в русской культуре — будучи критиком, он видит цель и идеал новой русской литературы лучше и глубже писателей. Едва ли не единственный в истории культуры пример — теория обгоняет творчество в самый момент рождения новых художественных принципов.

Белинский и был занят обоснованием того, что позже было названо эстетикой и поэтикой реализма, и, разумеется, его искания шли не по накатанному пути, а развивались через противоречия, их осмысление, развертывались в колебаниях. Во всех этих размышлениях Белинский был вовсе не чужд субъективизма. Однако это был не субъективизм самовыражения, тем более осознанного как своего рода программа, но субъективизм, присущий нарождающейся литературной науке. Эта наука — эстетика, поэтика и история — и складывалась в это время, в его же мысли. В распоряжении исследователя-критика слишком мало устойчивого, отстоявшегося, общепринятого знания, его мысль движется в слишком свободном пространстве, где недостаточно теоретических

ориентиров. Созданием таких ориентиров, теоретических положений, которые отвечали бы смыслу русской литературы, и был занят Белинский. Он должен был одновременно осваивать огромный материал, подходя к нему с самых разных сторон. И если деятельность критика всегда связана (и не может не быть связана) с вольным, т. е. ничем не сдержанным, не скованным, не заторможенным, расцветом критической способности суждения, оценки, а это немислимо помимо индивидуального переживания и субъективно-личностного начала, то Белинский как критик все же не довольствовался этим, а настоятельно строил здание новой теории и истории литературы. Как всякий критик, Белинский имел право на ошибку и пользовался этим правом. Однако ошибки выясняются обычно лишь со временем, на фоне устоявшихся оценок, складывающихся в национальной науке, в национальной культурной традиции, и получается так, что безусловно неверные, несправедливые оценки Белинского (как-то оценка поэзии позднего Пушкина) были преодолены, или «отменены», той самой традицией, в которую наиболее весомый вклад внес сам же Белинский — как основатель русской науки о литературе, как основатель широкой литературно-критической традиции. Вот одна из причин, почему ошибки Белинского (которые другому критику стоили бы его авторитета) не выглядят столь уж драматично. Но главное, конечно, в ином: размежевавшись с прежней риторической традицией литературы, Белинский как критик, уже не связанный прежними догматическими нормами, стремится к фундаментальности теоретического и исторического знания.

Белинский, который сумел так благожелательно оценить и оправдать даже бессистемность Гейне, сам по себе стремится мыслить систематически, а систему, начатки такой системности дают ему эстетика и история литературы. На почву этого и должно опереться все то субъективно-личностное, что выступает как условие деятельности критика. Самая тонкая оценка Белинского в конце концов не удовлетворяет — надо выстроить историю литературы как ее противоречивую логику. Благодаря этому критические работы Белинского, начиная с «Литературных мечтаний» и вплоть до капитальных «Сочинений Александра Пушкина», перерастают в очерки истории литературы.

Как критики, Белинский и его немецкий современник почти во всем противоположны. Существенно же то, что во всем этом противоположном сказывается ситуация, складывающаяся в национальной культуре. Можно было бы думать, что немецкое литературное сознание идет значительно впереди русского: ведь действительно, возможность эстетского субъективизма, самолюбования — это нечто новое в культуре, чего не было раньше и чего не было в России. За этим стоит такой уровень высвобожденности индивида из устойчивых связей, социальных, жизненных, культурных, который прежде не был возможен. Но вместе с тем можно видеть и то, что такой субъективизм, еще не виданный в исто-

рии — не испытанный в поэзии, тем более в критике, — болен вчерашними противоречиями. Сама неразрешенность «застарелой» проблематики и не дает мысли или художественному творчеству найти подлинно новые пути, а этим и объясняется и привязанность критика к поэтике 30—40-х годов, и преувеличение собственного «я», которое перенапрягается, сиюсь подниматься над извечным кругом своих проблем.

О чем идет сейчас речь? Во-первых, об истолковании роли искусства в жизни; во-вторых, об отношении к традиции. Оба этих момента взаимосвязаны, а с ними связаны другие, более частные.

Вот один неразрешимый круг — это круг эстетики автономного художественного произведения, понятого по Канту, Морицу, Гете, Шиллеру, и представление о произведении искусства, функция которого всегда служебна и подчинена известным прагматическим целям и интересам. В целом эстетика 1820—1840-х годов отходит от классически-романтической идеи автономности искусства и не доверяет ей (как убедительно показал Ф. Зенгле). Но не так поступает Гейне. Он, с одной стороны, выступает против чистого эстетизма и вслед за В. Менцелем провозглашает конец «художественного периода», т. е. такого, когда художник был занят будто бы исключительно искусством, отвернувшись от проблем жизни. «Сам принцип эпохи Гете, идея искусства, отступает, восходит заря нового времени с новым принципом», — заявляет Гейне в 1828 г. (4, 246). Спустя три года Гейне писал: «Мое прежнее предсказание конца эстетической эпохи, которая началась, когда Гете лежал в колыбели, и завершится, когда он будет лежать в гробу, как кажется, близко к осуществлению. Существующее искусство должно погибнуть, поскольку сам принцип его коренится в отжившем старом режиме...» (4, 343).

Однако в сознании Гейне, с другой стороны, начинает совершаться характерное противодвижение: «Историзации эстетических норм, практически проведенной в историко-литературных работах Гейне, противостоит его концепция автономности искусства, заявленная в “Романтической школе” еще с некоторым сомнением, а впоследствии все более решительно разделяемая Гейне...»<sup>22</sup>. Гейне пишет К. Гудкову 23 августа 1838 г.: «Мой девиз: искусство — цель искусства». Количество таких его высказываний в духе кантовско-шиллеровской эстетики весьма велико. Противоположные по смыслу суждения никак не соединяются между собой, никак не опосредуются.

Между тем отражения той же двойственности можно видеть и в России, у Белинского, — ведь именно немецкая культура давала ей пищу самопознания и язык самоосмысления. Эта двойственность занимала Белинского и требовала своего разрешения. Белинский колебался между крайностями и постепенно исчерпывал их и изживал их. Все время видя перед собой цель литературного процесса, Белинский, колеблясь между крайностями, подготавливал их синтез, то, что в истории русской мысли выступило как идея общественного служения искусства и что

предполагало полновесную роль в общественном процессе искусства — как искусства, литературы — как литературы, полное признание их автономности (если воспользоваться этим термином немецкой эстетической теории). «Белинский отстаивал не “искусство для искусства”, но искусство как искусство, и в этом он опять оказался вместе с Пушкиным»<sup>23</sup>.

Гейне же, в свою очередь, все время оказывался рядом с Гете, — и тогда, когда ниспровергал его, и тогда, когда возвеличивал его. Отстаивая автономию искусства, Гейне противопоставлял себя своим единомышленникам, а противопоставляя себя Гете, претендовал на его место в немецкой литературе.

Опровергать художественные принципы Гете и, предельно упрощая их, подвергать их критике значило для Гейне оспаривать место классика для себя, — заняв же это место, принять и художественные принципы классика (как понимал их Гейне). Вновь смена — или сосуществование — убеждений относится к стратегии Гейне, к тому, как прописывает он свою особую линию в тесноте немецкой литературной жизни, как выводит себя на ее верха: «...Вольфганг Гете ... все равно не сможет воспрепятствовать тому, что в будущем его великое имя будут называть вместе с именем Г. Гейне» (в письме Фарнгагену фон Энзе от 30 октября 1827 г.). Отметим, что Белинский в пору сближения своего с младогерманцами и после своих великолепных отзывов о Гейне как человеке и мыслителе писал так (1842): «Многие стихотворения Гейне так хороши, что их можно принять за гетевские, но Гейне, несмотря на то, все-таки пигмей перед колоссальным Гете. В чем же их разница? — в идее, в содержании...» (6, 424—425). И все же Белинский вынужден называть имя Гейне рядом с именем Гете, и стратегия Гейне имела успех.

Между тем эти взаимоотношения Гейне с Гете (Гете, правда, никогда не интересовался Гейне) свидетельствуют о серьезнейшем кризисе сознания традиции, о кризисе, который совершался в среде немецких радикалов. У Гейне как особо одаренного человека этот кризис лишь принимает предельно обостренные формы (разрешить же кризис было не в силах Гейне). Параллель к ниспровергательству Гете, чем занимались Верне, Менцель и Гейне, в России можно найти в 1860-е годы в попытках ниспровергнуть Пушкина. Тогда же вновь всплыл и прежний мотив — неопосредованного противопоставления «автономной» и «прагматической» эстетики искусства. Трудно было бы согласиться с тем, что русское развитие 60-х годов впервые воспроизводит, с опозданием, немецкую ситуацию середины 30-х годов. «Левая болезнь» освободительного движения 60-х годов, скорее, на совсем ином уровне напоминает прежние немецкие кризисы; болезнь эта — словно рецидив чужого кризиса, после чего можно было заново вспомнить куда более диалектические решения Белинского. Вообще русское развитие не только не запаздывает по сравнению с немецким, но и происходит весьма своеобразно, не

вторя ему. Если «в “русской левой” процесс размежевания революционно-демократических и либеральных взглядов (в частности, в эстетической сфере) шел медленнее и мучительнее»<sup>24</sup>, чем в Германии, то в Германии к середине 30-х годов не успели размежеваться даже разные формы радикализма — демократические и консервативно-националистические, «Молодая Германия» вместе с Гейне и Вольфганг Менцель, немецкий патриотизм которого окостенел затем в форме националистического пангерманизма. До последнего мгновения младогерманские идеологи питали какие-то иллюзии касательно Менцеля, его левые фразы были очень заразительны, и Гейне весьма сочувствовал Менцелю, полагая, однако, что Менцелю не подобает критиковать Гете, потому что это дело такого поэта, как он, Гейне. Так продолжалось до 1834 г., когда статьи Менцеля послужили поводом к запрету печататься в Германии Гейне и четырем младогерманцам (запрет этот удалось относительно быстро обойти). Между тем Белинский после издания в 1838 г. перевода книги Менцеля «Немецкая литература» очень быстро разобрался в ложных сторонах идеологии Менцеля, причем патриота Белинского не мог сбить с толку прямо прокламируемый патриотизм Менцеля.

Белинский оказался более проникательным, чем погруженные в гущу немецкой жизни младогерманцы, и вновь это не только личная его заслуга. У немецких демократов того времени была болезненно нарушена не только связь с традицией, но и связь с реальной жизнью, с политикой, с немецким народом. Это не была только их вина — в этом и следствие политических обстоятельств, резко отличавшихся от российских. У Гейне как-то сосуществовали, но не сливались радикальная социально-политическая направленность усмотрения общей, «секретно» проводимой тенденции и эгоистически-личная забота. Гейне как бы не интересуется «серединой» — тем, что отделяет свою рубашку, которая ближе к телу, и отвлеченную тенденцию, между тем как эта «середина» и заключает в себе всю жизнь в ее конкретности и в ее истине и лжи. Говоря о Белинском, мы не затруднимся сказать, что общая его забота была народной, национальной и государственной, что то была забота о судьбах народа и Российского государства и что образ могучего государства соединялся с образом Петра Великого, которым Белинский вдохновлялся, как Ломоносов и как Пушкин. В государстве и в народе, каковы бы они ни были в те времена, какой бы облик ни принимали, жила осязаемая идеальность того, ради чего следовало трудиться. Возникает даже параллель между революционностью Гейне и мыслями Белинского в 40-е годы: Гейне пишет о грядущем страшном перевороте, а Белинский (в письме В. П. Боткину от 15—20 апреля 1842 г.) — о том, что «тысячелетнее царство божие утвердится на земле не сладенькими и восторженными фразами идеальной и прекраснородушной Жиронды, а террористами — обоюдоострым мечом слова и дела Робеспьеров и Сен-Жюстов» (12, 105).

А. И. Герцен в конце жизни написал следующее: «Ни Гейне, ни его круг народа не знали, и народ их не знал. Ни скорбь, ни радость низменных полей не подымалась на эти вершины — для того, чтоб понять стон современных человеческих трясин, им надобно было переложить его на латинские нравы и через Гракхов и пролетариев добраться до их мысли»<sup>25</sup>.

Сейчас можно, по справедливости оценить эти слова. Хотя Гейне и написал «Песнь силезских ткачей», понятно, в чем Герцен был прав, — чтобы передать народный стон, Гейне надо было встать в риторическую позицию, избрать определенный тон; но уже выдержать тон лирического стихотворения было для него проблемой, а тем более образ народа не мог бы получить какого-либо развернутого, конкретного, не плакатного выражения. Герцен судит о Гейне так, что все различие в путях развития двух литератур XIX в. схватывается этим суждением. По сравнению с русской литературой эпохи наступившего реализма Гейне попросту не знал народа. Он мог бы, однако, небезосновательно возразить русскому автору: а где же этот народ? И верно, немецкий народ представлял перед Гейне в многообразии таких форм существования, ни одна из которых, взятая по отдельности, не была, собственно, народной. Эта «распыленность» немецкого народа его разнообразными занятиями, бытовыми обстоятельствами жизни по этнографически своеобразным областям и местностям как бы делала народ несуществующим в глазах эмпирически и прагматически мыслявшего поэта. К этому немому и даже нечитающему народу нельзя было подобраться и с меркой общей тенденции, и требовалась сосредоточенная работа мысли над конкретным содержанием жизни (над всем, что отделяло «я» от общей тенденции), чтобы реконструировать такой «народ» философски и социологически, хотя и в виде пролетариата. Между тем известно, что петербургский «водовоз физиологического очерка» мог вполне представлять русский народ даже и в своей характерности, и его описание могло растревожить русскую читающую публику. Немецкий поэт находился в несчастном положении, а подняться над собой, над своей впечатлительностью (пусть даже переносимой в социально-исторические масштабы) он так и не смог. В «Романтической школе» Гейне в одном месте говорится так: «...народ ищет в книгах — жизнь. Народ требует, чтобы писатели чувствовали вместе с ним его сегодняшние страсти, чтобы они приятно возбуждали или оскорбляли ощущения его души, — народ хочет, чтобы его волновали» (5, 1 15). Итак, народ — это всего лишь читательская публика, в своей утонченной сенситивности не уступающая писателю; здесь же имеются в виду всего лишь лица, читающие Гофмана и не читающие Арнима: «J'aime le peuple, mais je l'aime à distance» («Aveux de l'auteur»). Чрезвычайно расположенный к Гейне В. Прейзенданц высказывается так: Гейне стал катализатором для французской духовной культуры, а в Германии был, по существу, недоступен народу<sup>26</sup>.

И Белинский, и Гейне были причастны к становлению демократической идеологии в России и на Западе в XIX в. Они относились к числу самых видных деятелей демократического движения в первую половину века. Однако в каждом из них все, начиная с самых общих интеллектуальных исканий, интересов, забот, устремлений и кончая складом личности, подчиняемой ее жизненным целям, отражает сугубо специфическое протекание социально-исторических, общелитературных процессов в каждой стране. Литературно-критическая деятельность каждого выступает как функция целого (личностного склада, равно как всей литературной и культурной жизни каждой из стран) и относится к центральному содержанию жизненного труда каждого. Все сопоставимое и все несопоставимое, резко несхожее в деятельности каждого критика, сугубо различная «устроенность» их труда указывают на поучительность типологических сравнений такого рода (которые должны быть продолжены) и, как представляется, служат призывом к более интенсивным изысканиям в этой области, где эмпирически-конкретные факты должны соотноситься с целым обликом эпохи, национальной культуры и способствовать фактически-насыщенному и конкретно осмысленному как целое представлению о движении литератур.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 328.

<sup>2</sup> «... такая чудная, такая прекрасная личность, как Гейне, на которого мы некогда взирали с презрением, увлекаемые своими детскими, односторонними убеждениями» (письмо В. П. Боткину от 11 декабря 1840 г.)

<sup>3</sup> См., в частности: *Tronskaja M.* Heine in der russischen revolutionär-demokratischen Kritik // *Heinrich Heine: Streithar Humanist und volksverbundener Dichter.* Weimar [1973]. S. 404—413, *Тронская М. Л.* Гейне в оценке русской революционно-демократической критики // Уч. зап. ЛГУ. 1952. № 158. С. 377—411; *Лейтес Н. С.* Белинский о классиках немецкой литературы: Гете, Шиллер, Гейне // Уч. зап. Удмур. пед. ин-та. 1956. Вып. 9. С. 84—105; *Гордон Я. М.* Гейне в России (1830—1860-е годы). Душанбе, 1973. С. 106—107; *Стадников Г. В. В.* Белинский о творчестве и личности Г. Гейне // А. Н. Радищев, В. Г. Белинский, М. Ю. Лермонтов / Жанр и стиль художественного произведения. Рязань, 1974. С. 64—72. Наиболее богато материал русско-немецких литературных связей эпохи представлен в кн.: *Данилевский Р. Ю.* «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969.

<sup>4</sup> *Heine H.* Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland / Hrgz. von G. Erler. Leipzig, 1970. S. 200.

<sup>5</sup> *Ibidem.* S. 202—203.

<sup>6</sup> *Ibidem.* S. 202—200.

<sup>7</sup> Сочинения Гейне здесь и далее (с некоторыми исключениями) цитируются (с указанием тома и страницы) по изд.: *Heine H.* Werke und Briefe: In 10 B. / Hrgz. von H. Kaufmann. B., 1961.



<sup>8</sup> Ibidem. S. 203.

<sup>9</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 273—274.

<sup>10</sup> Harich W. Heinrich Heine und das Schulgeheimnis der deutschen Philosophie // Heine H. Op. cit. S. 30.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem. S. 36—37.

<sup>13</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 2. С. 521.

<sup>14</sup> Heine H. Op. cit. S. 204.

<sup>15</sup> Ibidem. S. 205.

<sup>16</sup> Ibidem. S. 30.

<sup>17</sup> Sengle F. Biedermeierzeit. Stuttgart, 1971. Bd. 1. S. 203.

<sup>18</sup> Писарев Д. И. Соч. М., 1956. Т. 3. С. 101.

<sup>19</sup> Лежнев А. Два поэта. М., 1934. С. 305.

<sup>20</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 278.

<sup>21</sup> Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969. С. 160.

<sup>22</sup> Rosenberg R. Die Wiederentdeckung des Lesers: Heine und die Zeitgenossen. Berlin; Weimar, 1979. S. 183.

<sup>23</sup> Гей Н. К. Эстетическая концепция В. Г. Белинского // Белинский В. Г. Избр. эстетические работы. М., 1986. Т. 1. С. 40.

<sup>24</sup> Данилевский Р. Ю. Указ. соч. С. 160.

<sup>25</sup> Герцен А. И. Былое и думы. М., 1982. Т. 3. С. 355.

<sup>26</sup> Preisendanz W. Heinrich Heine. München, 1973. S. 12. О составе читателей Гейне в Германии см.: Windfuhr M. Heinrich Heines deutsches Publikum (1820—1860): Vom Liebhaber des Adels zum Anreger der bürgerlichen Intelligenz // Literatur in sozialer Bewegung / Hrsg. von A. Martino. Tübingen, 1977. S. 260—283. М. Вернер подвергает корректуре гипотезу М. Виндфура об аристократии как преимущественном круге читателей раннего Гейне: См.: Werner M. Sozialgeschichtliche Heine-Forschung 1970 bis 1978 // Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 1980. Bd. 5. S. 248—249.

# ИОГАНН БЕЕР И И. А. ГОНЧАРОВ. О НЕКОТОРЫХ ПОЗДНИХ ОТРАЖЕНИЯХ ЛИТЕРАТУРЫ БАРОККО

## I

Вероятно, важнейший вывод, какой подсказывает нам опыт литературы (и, шире, культуры в целом) последних 30—40 лет, заключается в следующем: движение литературы уже не есть в наше время поступательное развитие, прогресс, движение вперед, которое рождало бы существенно новые типы литературного произведения (точнее — новые типы оформления литературного смысла), которое производило бы на свет в литературе нечто неведомое, немислимое, а потому невозможное прежде. Мы вправе допустить, что с тех пор, как Гегель заговорил о конце искусства, искусство действительно исчерпало все возможности именно своего поступательного развития и последовательного разворачивания своей сущности, и под вопросом оказалась даже сама закономерность мышления «сущности» искусства под углом зрения его «развития».

Напротив, литература стала развиваться, если она развивается, не столько вперед, сколько назад, или не только вперед, а и назад, а такое «развитие назад» мы можем представлять себе как вскрытие и актуализацию различных пластов художественного языка. Тогда они, очевидно, сосуществуют, и за ними стоит художественное (в частности, литературное) сознание, которое не разворачивается в культурном времени, преодолевая и принципиально оставляя позади себя прошлые, пройденные свои этапы, но которое хранит в себе все эти стадии своего бывшего разворачивания, или развития, и которое устроено вертикально — стоит поперек горизонтали времени.

Так, если фольклорные формы литературы и искусства, о расцвете которых можно было еще мечтать в 40—50-е годы, — вполне обоснованно, коль скоро их существование зависит от существования культурных островков, не затронутых в достаточной мере современной цивилизацией, — в европейских странах вымерли или вымирают, то отнюдь не вымерло то глубинное и исконное сознание, которое в известных и весьма типичных условиях жизни откладывалось в определенных формах, привычных для традиционной фольклористики и истории литературы (собственно, в более широком смысле — словесности). Прежде это сознание откладывалось в формах существенно коллективных и рассчитанных на коллектив, более или менее гомогенный, однородный, — такие коллективы исчезли или исчезают, но сам исконный слой сознания от этого не перестал существовать, и он сказывается, в частности, тогда,

когда современный писатель переходит — и, подчеркну, чувствует в себе внутреннюю потребность переходить — к тому, что можно назвать неподконтрольным фабулированием. Удачно или нет, удовлетворительно или нет, — возможно, это современный способ глаголать чужими языками! И это во всяком случае есть для литературы ход назад — если рассматривать ее как поступательное движение и прогресс — или ход вглубь, если смотреть на литературу и на литературное сознание как на вертикаль, как на сосуществование разных слоев и языков.

Ход назад, или вглубь, — он разрывает окультуренные формы литературы, в существенном отношении развитые, развившиеся во времени культуры, последовательно себя строившей, и докапывается до мифологического или архетипического слоя сознания. Показатель этого — писатель выговаривает больше, чем знает. И, что характерно для состояния европейской литературы в наше время и для современного европейского литературного сознания, результаты, которые дает развитие литературы во всей ее утонченности и искушенности, с одной стороны, и результаты, которые дает такое схождение к истокам по вертикали, такая «деструкция» культурного языка литературы — с другой, до неузнаваемости схожи. Вот красноречивый пример, который заимствую из книги В. А. Бейлиса: нигерийский писатель Амос Тутуола издает в 1952 г. свою книгу «Любитель Пальмового Вина» и становится известен или даже знаменит в Европе. И теперь получается, что реконструкция во всей его подлинности того культурного сознания, каким порождено это произведение, — сложнейшая научная проблема для африканиста. А европейский исследователь-неафриканист в еще более сложном положении — он вообще не может судить о том, является ли такое повествование, такой тип фабулирования, простым отражением верований нигерийцев, пересказом и варьированием их легенд или же оно возникло под прямым воздействием современных мифологических теорий<sup>1</sup>. Итак, что это — отражение коллективного народного опыта или фантазирование индивида, который прошел всеми новоевропейскими стадиями своего развития, который внутренне предельно свободен, до крайности раскован, так что у него развязаны руки и он может делать все, что только захочет? Очень важно, что одно и другое может до неразличимости совпадать. И очень важно, что развитый и переразвитый европейский «субъект», когда он, как сочинитель, может делать все, что захочет, этого то как раз и не делает, а оказывается где-то поблизости от коллективно-бессознательного «мы».

Творческая первозданность, изначальность и (в этом смысле) примитивность — начало, самое начало литературы, словесного творчества — находится не на предельном удалении, как можно было бы думать, от литературы, которая развивалась, скажем, в течение сотен или тысяч лет. Совсем напротив, это начало находится рядом с ней или даже внутри ее. А для писателя иногда есть возможность спускаться к началам

литературы — к тому творческому низу, с которого начиналось развитие литературы, удивившее ее в культурные высоты.

## II

Современное литературоведение, с его новым опытом, по всей видимости способно отнестись с пониманием к любым «ходам назад», если они были в истории литературы, — к любым ходам вглубь и вниз (по «вертикали»).

Были ли они? Я думаю, что да. Но сначала скажу о тех обстоятельствах, которые прежде могли мешать видеть такие возвращения литературы к своим началам, такие сворачивания всякого развития к истоку. Странно разве что одно лишь то, что обстоятельства эти были различны до полной противоположности, а проявлялись как бы одинаково: до конца XVIII в. (по крайней мере) литературу создает — ученый литератор, и это не по какому-либо заведенному внешнему правилу, а потому что сложилось такое культурное осмысление слова — оно функционирует как носитель культурно-опосредованных и отложившихся смыслов, а потому уводит от всякой непосредственности, как и от любого мифа в его непосредственности; тут и слово — готовое слово, и миф — учено отражен, препарирован, миф книжный, вторичный, третичный. В XVIII—XIX веках глубоко усваивается идея развития и в согласии с ней переосмысливается история литературы. Зато в XIX в. и слово начинает функционировать совсем иначе, чем прежде: оно в принципе обретает непосредственность, сбрасывает с себя ученость и нацеливается на окружающее в его как бы совершенно непосредственном бытии. Это и рождает такой феномен, как реализм середины XIX в. Но именно потому, что этот реализм с его новым словом так привязан к своей среде, к воспроизведению и осмыслению ее непосредственности, он и эту среду, и самого себя берет как определенный культурный момент, как результат развития, многое оставившего позади. Поэтому для него, например, все мифологическое, соответствующее мифу сознание, — это или аномалия, или экзотика, или заблуждение, или что-то детское и ребячливое, или что-то живописное, или что-то забавное, или что-то достойное осмеяния. Но не свое, а чужое — принадлежащее иной культурной стадии, архаизм, к которому можно отнестись с удивлением, а можно и неуважительно. Развитие, которое тут, как говорится, написано на знамени, программно уводит, все более удаляет от мифа. Но, правда, это не означает, что начала литературного творчества, его первозданность как-то особо далеки от реализма середины века.

Итак, литературе в разное время мешают возвращаться к своим истокам то ученое качество слова, то слишком крепкая привязанность его к непосредственной жизни, сознающей свою культурность и причастность к неодолимому развитию, движению вперед.

Вернемся к барокко. Я очень сочувствую тому американскому исследователю барокко и библиографу, который однажды сказал, что занимается эпохой барокко вот уже полвека, но не знает, что это такое<sup>2</sup>. Очень трудно сказать, что это такое. Но приходится об этом сказать, и притом с максимальной осторожностью.

Я предполагаю, что то, что называют барокко в европейской культуре, и прежде всего в литературе, — это особая стадия жизни традиционных представлений о мире (акцент на слове «традиционных»), т. е. тех представлений, которые в своей основе существовали необыкновенно долго, трансформируясь и в народной, и в ученой культуре, в их языках, между которыми сохранялась коммуникация. Притом это одна из последних стадий в истории традиционной культуры. Это почти канун ее распада, перед тем, как культурное сознание отказывается верить во что-либо устойчивое и неизменное, в то, что вот что-то непременно таково. Это канун, а потому на долю барокко выпало как раз собирать все традиционные представления, как бы коллекционируя все разрозненное, из каких бы источников все это разрозненное и совсем разное ни происходило (из народных верований, из христианского вероучения, из философии, из науки и т. д.). Все это ставится на одну плоскость, этим уравнивается (в своей истинности и общезначимости), и все это как бы сфера общих представлений, вообще верных. Они обнимают собою весь мир, а в то же время существуют между жизнью, наукой, верой с их собственными требованиями. Эта промежуточная (притом столь общезначительная) сфера — тоже некоторое подобие мифологии, и тот мир барочных (стало быть, традиционных в своих истоках) представлений имеет самое прямое отношение именно к готовому слову как такому, которое не просто соединяет, например, писателя и действительность, писателя и жизнь (всё — представления существенно иных, позднейших эпох), но и разделяет их, встает между ними как особая, наделенная своим смыслом, преграда. В эпоху барокко (и это очень характерно и важно) нет такого понимания органического, органичности (все это было осмыслено позднее), которое оформило бы эту посредующую сферу как нечто живое и законченное в себе; нет и такой рациональности, которая подчинила бы ее своему порядку и расчету. Поэтому эта посредующая сфера собираемых и коллекционирующих представлений складывается из бесчисленного множества отдельных элементов, связь между которыми предположительна и возможна, но не столь существенна, как то, что каждое представление по отдельности репрезентирует смысл целого. В мире есть смысловой критерий — есть верх и низ, небо и ад. Поэтому эмблематика XVI—XVII вв. превосходно отвечает тогдашнему состоянию посредующей сферы смыслов — каждая эмблема есть свой особый рельефный отпечаток мирового смысла, а связь между отдельными эмблемами достаточно слаба, настолько, чтобы правильнее всего было располагать их «по алфавиту», т. е. в соответствии не с какой-то внутренней закономер-

ностью, но согласно внешнему принципу. Энциклопедия есть итог собирания всего отдельного как именно отдельного. Барокко — мир доорганический (в целом), не знающий позднейшего осмысления «органики» под влиянием и с участием «физиологической науки», мир, механически складываемый, хотя во всем отдельном вещи могут уже пойти в рост (аналогии растительного), и мир дорациональный, поскольку, хотя барочная культура и пронизана тенденциями нарастающего рационализма, но никакой принцип еще не приводит в несомнительный порядок, как потом у Вольфа, все содержание мира. Отсюда особое барочное «остроумие», которое, как познающая сила, царит на просторах между раздельными и почти изолированными друг от друга представлениями, вещами, смыслами. Отсюда же «комбинационное искусство» барочной мысли.

Необходимо уяснить последствия, какие такое барочное состояние общезначимых представлений имеет для повествования, для сюжетосложения. Раздельность смыслов становится тормозом для повествования, — в них центристремительные силы значительно превышают центробежные, и задача оказывается — связать отдельное. Мнимо свободный тип повествования — пикарескный роман: он движется по заданной схеме от эпизода к эпизоду, от станции к станции с их положенным смыслом и с ролью в целом, и отдельные эпизоды и сцены могут обстраиваться конкретными деталями и разрастаться, давая нечто подобное внутреннему движению, иллюзии развития и жизни образа. Хорошо известно, как конструируется аысокий барочный роман, типа «Арминия» (1689—1690) Лоэпштейна, и известно, как искусно сконструирован «Симплициссимус» (1669) Гриммельсхаузена — писателя, которого в конце прошлого века весьма естественно было воображать себе неучем, творящим в силу огромного стихийного дарования, полусознательно, и которого мы знаем теперь как писателя ученого<sup>3</sup>. Между тем Гриммельсхаузен лишь с естественностью пользовался конструктивными приемами, характерными для культурной ситуации, в которой статические и динамические силы неуравновешенны, — эти конструктивные процедуры помещаются тогда как бы во второе дно всего сооружения, они могут не замечаться читателем, и конструкция — невидимая и символическая. Таковы у Гриммельсхаузена его астрологические «дома» светил, через которые проходит действие романа и его герой (каждой книге соответствует свой «дом» с типичными для него представлениями)<sup>4</sup>. А аысокий барочный роман конструируется так, что автор его, слагая всеобъемлющее целое из его элементов, слагая энциклопедию мира, вполне отдает себе отчет в том, что он вторит Богу.

#### IV

Итак, у барокко — своя мифология, морально-риторическая, это мифология некоторого междуцарствия представлений, и не просто реаль-

ных, и не просто ирреальных, и она обязательна и неременна для всех, кто только обращался к литературному (литературно-оформляемому) слову и пользовался им, — слово и переносит в эту сферу, коль скоро оно уже осмыслено именно так, как неременный смысловой посредник; оно гасит непосредственность «я» и гасит непосредственность мира, погружая и то, и другое в некую обобщенность, — так можно сказать, если иметь в виду ту непосредственность, какая откроется для культуры спустя полтора-два века. Точно так же, как немыслима в литературе непосредственность самой жизни, ее описания, характеристики (все жизненное обязано течь по руслу смысловых схем), немыслима и непосредственность мифа, миф без его морально-риторической репарации.

Барокко присуща своя несвобода (скованность) и (как можно уже понять) своя свобода, и эта свобода сменяется впоследствии несвободой — сначала несвободой рационалистически обуженного слова (что изменяет и тоже сужает сам характер комбинирования посредством «острого ума») в рамках все той же морально-риторической культуры, а затем несвободой слова, поставленного в зависимость от непосредственности жизни с ее требовательной и вязкой логикой.

## V

В барокко для писателя есть парадоксальный шанс, который используется редко, — выпасть из барокко, не выпадая из него, отпасть от барочной вертикали смысла, не отпадая (в конечном итоге) от нее.

Как это получается и кто так поступает? В немецкой литературе XVII века так безусловно не поступает Гриммельсхаузен, при всей насыщенности его произведений материалом жизни (что в прежнее время соблазняло исследователей мерить его реалистической меркой), — вертикаль смысла: небо — ад, нечто вроде оси, пронизывающей земное в любом месте, где только за него ни возьмись, наличествует у него везде. Если земное изображено как пустое, как абсурдное, как лишенное смысла, то оно уже измерено этой мерой смысла, — сколь бы широко ни простиралась земная суета.

А поступает так, — т. е. выпадает, не выпадая, из барочной вертикали, другой немецкий писатель второй половины века, Иоганн Беер (1655—1700), выходец из Австрии, писатель, открытый для истории литературы в 1932 г. Рихардом Алевином<sup>5</sup>. Этот талантливейший автор достигает такого выпадения из барокко тем, что открывает шлюзы вольного, почти неподконтрольного фантазирования, или фабулирования. Конечно, он работает не без предшественников, и в создании его произведений генетически соучаствует и пикарескный, и рыцарский роман<sup>6</sup>. Но только у Беера все это дает новое, притом резко индивидуальное качество. Изображается широко распластавшееся земное — в его абсурдности и в его

конкретности, и если мы можем представить себе, что на так изображаемую земную жизнь все время обращено зеркало смысла — зеркало неба и зеркало морали, — то все же может случаться и так, что об этом зеркале смысла начинают забывать. Но здесь мало забывать о мере — надо еще, чтобы повествование выходило из-под контроля самого писателя, чтобы он, так сказать, мог плести и нести ахинею, — вот тогда и возможен тот эффект, что произведение говорит больше, чем то, что сознательно вкладывал в него автор. Тогда-то и создается момент «выпадения» — из барочной, как бы принудительной, системы. Открывать простор для фантазирования — это сознательный принцип Беера, и весьма показательно, что у него соседствуют произведения, скомпонованные с нарочитой произвольностью и нарочно неумело — «Ritter Hopffen-Sack» (1677) — и произведения, составленные из элементов первых, но с большим поразительным мастерством и с умением просторно и не спеша компоновать материал — таковы «Немецкие зимние ночи» и «Занимательные летние дни» (1682—1683 — «Die deutschen Winter-Nächte», «Die Kurzweiligen Sommer-Tage»). Нет у него развития композиционного искусства, или мастерства, а есть только разные способы применять вольное фантазирование и создавать и сопоставлять, склеивать, компоновать отрезки почти нерегулируемого, неуправляемого сюжета. Бывает даже так: фабула, начатая в одном произведении («Прииц Адимант», 1678), обрывается (будто бы нет времени досказать ее) и наспех досказывается в другом («Рыцарь Спиридон», 1679).

Одна из больших удач Беера — «Знаменитый лазарет дураков» (1681)<sup>8</sup>. Характерно, что здесь действие по сути дела останавливается, — все это только один эпизод, одна станция на жизненном пути рассказчика, ведущего свое происхождение от пикаро, фрагмент фабуляционного ряда. Фрагментированный эпизод получает свое специфическое наполнение — уже не рассказчик-пикаро в его центре, а персонаж, с которым он приходит в контакт, и весь эпизод украшается бескрайним множеством деталей и сочно и сдобно расписывается с безудержной фантазией и любовью к конкретизации, что по справедливости так восхищало Р. Алевина. Главный персонаж — это сельский дворянин, ведущий запечное существование, и в буквальном смысле слова! Его прозывают «Лоренц за лугом» (Lorenz hinter der Wiesen)<sup>9</sup>, а любимое местопребывание его — за печью, hinter dem Ofen Höhle, Hölle, т. е. в пространстве «языческом» по народным верованиям<sup>10</sup>. Логовище Лоренца осмысливается как «пещера»-«ад». Бееровский Лоренц — воплощенная лень, он в своем существовании слился с лежанием за печью, он упивается грязью, нечистотами, находит в них даже физиологическую приятность (как автор упивается скатологическими подробностями). Но тут есть своя философия: когда барочный писатель начинает всматриваться в жизненный материал, то для него все окружающие вещи начинают внутренне утрачивать свое лицо, свой облик — утрачивать его по смыслу, потому что,



как бы конкретно ни изображал он их, они внутренне выдают свою суетность и ложность: всякая вещь — это, по конечной своей сути, сырое вещество, нечто вообще бессмысленное, тупое и бездуховное, и даже человек, каким он существует в мире, получает свою ложную и мнимую личность, приобретая титулы и звания, маски и ложные обличья, с какими сливается его «лицо». Поэтому такой философии, которая в вещах и лицах проводит тупо-бессмысленное, общее стершееся, только лишь вообще вещественное и безличное, присущ свой порыв — громить и разбивать все вещи, раздевать человека и срывать с него все, что он позаимствовал, временно для себя занял<sup>11</sup>, — в итоге должно было бы, видимо, остаться вообще ничто. Спустя долгое время, в романтическую эпоху, анонимный автор «Ночных бдений» (1804) так и смотрит на человека — это для него луковица, с него можно срывать личину за личиной, но все равно остается личина, или ничто, а ничего настоящего, неподдельного так никогда и не выйдет на свет<sup>12</sup>. Это в духе «нигилизма» начала XIX в., но мы теперь видим, что здесь продолжает виться барочный мотив и, конечно, по сути своей еще куда более глубокий, лишь рационализированный в общей идее суетности всего земного.

Поэтому в лености бееровского персонажа, в его лежании за печью и в его нечистоплотности есть своя идейность. Это существование стремится слиться с сущью вещей, с их безличной вещественностью, оно стремится к существенному бытию и стремится избежать обычной лжи вещей и лиц. Но тогда это одновременно тупое бытие — «дочеловеческое», ему чужды человеческие инстинкты и человеческая культура — все то, что он наперед разоблачает как ложное и мнимое. Чужды ему и инстинкты пола, и понятно, что это так и должно быть по природе вещей; традиционный антифеминизм всегда очень по душе Бееру, но здесь весьма важно то, что ему удалось усмотреть и воссоздать такое человеческое существо, которому все антифеминистское глубинно близко по форме его бытия, протестующего против всякой ложной «индивидуации». Лоренцу «не по нутру» жениться<sup>13</sup>; его прозывают — «холостой рогоносец»<sup>14</sup>. Автор заставляет своего Лоренца жениться под конец рассказа, но только так, что тот первым делом пугает свою супругу откровенно и программно («идейно») практикуемой нечистоплотностью.

Коль скоро бееровский Лоренц — это такое тупое «дочеловеческое», а вместе с тем существенное и идейное бытие, писатель должен был сделать его тупым и мудрым. Он должен уметь выговорить мудрость своего бытия. Мудрость — знание правды и обличение неправды вещей (и людей). Его речи приобретают порой даже социально-критический смысл, — действительно, существенно ли различие сословий, если правда вещей в их пустой и безличной бессмысленности? Только, как бы в противоречие с этим, Лоренцу присуще еще и чувство своего особого дворянского достоинства, что-то вроде дворянской спеси<sup>15</sup>. И это тоже понятно, поскольку дворянство — это высший класс, высшее сословие, а

высокое и высшее всему задает меру в мире барокко. Лоренц со своим погружением в безликость, в стихийность вещей, в этом практиковании их бессмысленности получает свой смысл: его осмысленность в том, что он паглядно и, по описанию, скорее даже физиологически-тактильно демонстрирует смысл бессмысленного, т. е. общую суть вообще всех земных, материальных вещей. Вещам, если угодно, присуща своя духовность — оттого, что они должны и, так сказать, призваны быть бессмысленными и репрезентировать в этом (вертикально устроенном) мире сферу, «зону» бессмысленного, — да лучше оттенить свет смысла, о котором, впрочем, в этом упоенном земной стихийностью (тем, как проваливаются вещи в свою стихийность, в свою суть) рассказе немного спрашивают.

Лоренц с его социально-критическими порывами — это еще и в начатках своих сатирик, и сам он, как ленивый лежебока, в начатках своих предмет сатиры. Но только в начатках, так как, если воспользоваться позднейшими литературно-критическими понятиями, то это безусловно «положительный герой», хотя писатель считает нужным иной раз полуиронически поморализовать на его счет<sup>16</sup>.

Что вполне соответствует духу барокко, способного осмыслять резкие переходы, превращения вещей, бееровский Лоренц внезапно и непосредственно переходит к энергически-буйному неистовству — это иной, противоположный лик того же смысла: персонажи рассказа, беснуясь, пропитываются стихийным духом вещей — они пьют водку и «пьют» табак<sup>17</sup>, они портят и уничтожают вещи, они разоблачаются донуга и выкидывают в окно свою одежду; нагие, они чувствуют себя «как в раю»<sup>18</sup>, — очевидно, это не совсем настоящий, а отвечающий языческому запечному аду рай; тем не менее создается некоторое подобие, соответствие настоящим раю и аду — действие же, собственно, происходит между раем и адом, на земле, и молодой неопытный рассказчик, от имени которого ведется повествование, подобно юному Симплицию поначалу толком не знает еще, как люди живут «в мире»<sup>19</sup>, и разоблачительные выходы Лоренца принимает за норму. Для обозначения такого беснования у Беера есть излюбленное выражение — подобие категории: *Neurmspringen* (собственно, «скакать», «скакание»).

Произведение Беера разворачивается в барочном смысловом пространстве, с резким смещением интереса в сторону всего земного, а затем с пристальным, любопытным заглядыванием в корень земных вещей. В этом барочном пространстве, варьируя все барочное — мотивы, технику повествования, ситуации, Беер прорывается через риторически-опосредованное к архетипическому, не обузданному еще морально-риторическими схемами, и его Лоренц за Лугом в своем архетипически-существенном бытии — нечто подобное созданиям народной мифологии, пережившим христианское средневековье<sup>20</sup>, — во всяком случае он их мифологически первозданный спутник или приспешник, созданием ко-

торого Беер был обязан целенаправленному и вдохновенному расковыванию, расторможению своей фабулирующей фантазии.

## VI

Бееровский Лоренц — сельский дворянин и объект прежде всего любования и затем — немногих полуиронических отступлений в морализацию и сатиру.

Сельский дворянин выбран на эту роль стихийного запечного божка и соратника кобальдов и драконов народной фантазии с умыслом. Здесь есть реальные корни в жизнеустройстве — в той особой дворянской поместной культуре-некультуре заброшенных деревень, которая очень влекла к себе Беера — всем тем, что было в ней нецивилизованного, бескультурного, провинциального, абсурдного и т. д., и всем тем, что тем не менее складывалось в неповторимую характерную культуру. Провинциальность этих замкнутых уголков земли, несмотря на их кажущуюся обособленность, была, если судить по свидетельствам литературы, культурой международной и со своими константами. Беер упивался ее своехарактерностью точно так же, как позднее каким-то слоем своей души принял к ней и Гоголь. Все это время европейская литература и занимается отчасти описанием жизни провинциального сельского дворянства, неученого, невоспитанного и необузданного (на самом деле сельская провинция знала свою настоящую, неложную культуру, и так, по-видимому, во всех странах) и, склоняясь к сатире и разоблачительству, к обличению, начинает все же, как правило, с аппетитного изображения самой своебытной среды. Однако, вряд ли кому-либо удавалось так, как Бееру, спускаться в такие же архетипические глубины. Сатирический нерв, или сатирическая *verve*, обычно брал верх, — тогда как литературе барокко, помимо сатирических стимулов, была доступна еще и широта, и свобода внутри самого же риторически закупоренного литературного мира, и этой свободой мастерски и хитро пользовался Беер.

Конец же самой темы — изображения жизни и словно замкнутой в себе культуры сельского дворянства — был для самой литературы исторически предначертан, и вот ее, если не абсолютный, то символически выятный финал: в 1837—1840 гг. Уильям Теккереи издает свои «*The Yellowplush Papers*», а в 1839 г. выходит в свет замечательный роман Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Пан Халаявский». Читая «Пана Халаявского», как и вообще сочинения такого рода, с этой темой, легко видеть в них чистую обличительную сатиру, и столь же легко сбиться на реферирование содержания, усматривая в каждом отдельном моменте зеркальное соответствие мотива книги моменту реальной жизни, реального быта. Тогда бросаются в глаза «неправдоподобные эпизоды» — «Матушкин совет зажарить половину барана, а другую оставить пастись до слу-

чая»<sup>21</sup>, — только неясно, чем их объяснить, откуда они берутся — разве что от художественного несовершенства произведения и от авторской непоследовательности?

Между тем сельский дворянин книги Г. Ф. Квитки-Основьяненко лишь наполовину, с одной стороны принадлежит жизни, реальности, действительности, с другой, он — поле мифологизирующего воображения, которое творит действительный миф тем успешнее, чем лучше ухитряется совпадать, как с технической помехой литературного стандарта эпохи, с рациональностью мышления, с моралистической отвлеченностью, с неподвижностью морально-риторических представлений в их союзе с рационализмом. Беер преуспел в использовании щелей в той мыслительной системности, какую представляла и какую навязывала ему эпоха. В пору рационалистически-просветительского обуживания поэтической образности писателям приходится труднее: рационализм и выделенный в чистом виде морализм вымывает из произведений все мифологическое, ритуальное, как вымывает и все неподконтрольное и неосознанное (зона неосознаваемого резко сокращается); критический, сатирический запал вытесняет позитивность и на какое-то время делает вообще немислимыми восторги и восхищение самим явлением, т. е. своебытностью культуры или, если угодно, «бескультурия» провинциального дворянства; наконец, все своеобразное начинают рассматривать как простой момент быта, жизни, заслуживающий воспроизведения и осмеяния. Уже знаменитый «Шельмуфский» Кристиана Рейтера (1696—1697), несмотря на свою сочность, восторгавшую спустя столетие романтических писателей, принадлежит иной по сравнению с Иоганном Беером стилистически-литературной фазе, — Рейтер более рационален, сатиричен, однозначен, прямолинеен. Не менее знаменитый в русской литературе «Недоросль» Д. И. Фонвизина возникает на гребне просветительского рационализма, и все своебытно-антирациональное проникает в него лишь в виде тупой глупости и невежества, впрочем, вполне колоритно и живописно по сравнению с незамысловатой моралистической одноколейностью всего того, что выставлено как норма.

Однако ко времени Г. Ф. Квитки-Основьяненко писательское сознание уже достаточно освободилось от сковывающего гнета просветительно-морализаторской однозначности, и теперь, на пороге реализма середины века, который нарастает и набухает как тенденция (но все еще не прорвется в творчестве таких писателей, как Квитка), вновь открывается возможность двойственности — двойственности писательского взгляда, раскрытия многогранности явления, которое и тяготеет вниз, к корням вещей и их стихийности, и позволяет анализировать себя вполне рационально, которое и реально, и сказочно, и мифологично, и индивидуально, и народно в духе сказочной народной фантазии (гуляющие пол-барана!) и т. д., которое в одно и то же время есть и сатира, и довольно точное воспроизведение деталей жизни и быта и всего уклада жизни, и

фантазирование на темы жизни, и вольное мифологизирование в связи с чертами такой образно претворяемой жизни. Но только эта двойственность нигде не достигает, пожалуй, такого размаха, как у Беера. Свобода, какую этот писатель извлек из барочной морально-риторической несвободы, даже скованности, почти беспримерна.

«Низкий» роман Беера нередко застревает на скатологических мотивах, на расписывании непристойностей<sup>22</sup>, которые, однако, лишены эротического, сексуального смысла, а напротив, освобождают от пола, от жала и язвы секса. Если так, как персонаж романа, а вместе с ним и автор, уходить в глубь стихийной неразличимости вещей, предчувствовать и разрисовывать себе такое доиндивидуальное состояние, то тут странным манером приоткрывается какая-то беззаботная и по-своему совершенная двуполость, «андрогинность», и сопутствующая такому нежданно обретенному совершенству безмятежность. Традиционная скатология переродилась вместе с падением традиционной риторической культуры на рубеже XVIII—XIX вв., вместе с глубинной перестройкой культуры, и тогда почти умерли самые побуждения к ней. Вместе с тем исчезла и та «мудрость» и высота, которые достигались здесь словно в каком-то мире наизнанку, — посреди нелепого, как бы в зеркальном отражении, того, что в высоте (эпоха барокко ведь всегда помнит о вертикали смысла, протянутой от низкого к высокому, от преисподней к небесам).

В той же Австрии, из которой бежала семья Беера, мы через век после него застаем в живом, не погасшем виде то, что можно назвать литературной культурой непристойностей, которая практикуется компанейски, и между прочим, мужчинами и женщинами тоже. Это культура откровенно игровая, и она обыгрывает те же скатологические мотивы, которые у Беера и других повествователей эпохи барокко вводятся в сюжет. Эта не погибшая в пору позднего просветительства культура довольно хорошо исследована теперь благодаря Моцарту, благодаря его письмам кузине, веселым и светло-задорным, теперь изданным и прокомментированным в отдельном издании Й. Г. Эйбля и В. Зенна<sup>23</sup>. Можно говорить даже об эпистолярной культуре соответствующего свойства, которая пережила и эпоху Моцарта, коль скоро Бетховен в письме виолончелисту Винченцу Хаушке (1818), в письме, полном какого-то комического восторга, желает тому хорошего стула («nun leb wohl kestes Hausekel, ich wünsche dir einen offenen stuhlgang u. den schönsten leibstuhl»<sup>24</sup>, — точно так, как и эта тема бесконечно часто обыгрывается в письмах Моцарта, его отца Леопольда, его сестры Наннерль и т. д.

Культуре же XIX в., как только она обрела свое равновесие, все такое немедленно сделалось непонятным, непривлекательным, непристойным, все было вытеснено, все такое как рукой смело.

## VIII

По всей видимости, возможно и целесообразно различать: 1) продолжающуюся традицию барокко, отдельными своими сторонами выходящую за рамки отведенного ему времени (это *Nachleben des Barock*) и 2) бароккоподобные явления в позднейшей литературе, в которых приметные черты барокко воскрешаются, доказывая, что они и не исчезали, а только вели тихое подспудное существование среди чуждых им вещей (это *Nachbarock*).

А затем, сверх этого, следует еще различать 3) феномены барочного резонанса, о которых еще будет сказано, и 4) сознательную стилизацию «под барокко» в позднейшей литературе («необарокко» наряду со всевозможными «неорококо» и «неоромантизмами»).

Наконец, 5) можно упомянуть редкое состояние литературы, когда она может быть уподоблена литературе барокко, — таково состояние русской литературы XVII в., где по соседству с собственно барочными литературными явлениями все в литературе приобретает свойство «двойника» барокко, и это тоже своего рода резонанс барокко<sup>26</sup>.

Первое, т. е. продолжающаяся за положенную ей пору жизнь барокко, — это непосредственное существование и постепенное, быстрое или медленное, угасание «осколков» барокко — всего того, что осталось от рассыпавшейся его системности.

Наши термины и понятия часто несовершенны: И. С. Бах — это кульминация музыкального барокко (и вместе с тем всей его системности, которая перелагается в музыку и которая сама по себе шире музыкального — системность мышления, системность осмысления бытия), а живет он в то время и в том месте, где под флагом рационализма довершается антибарочная революция (притом, что рационализм вызревал внутри барокко, а все «антибарочное» не вымело же из себя напрочь все барочные образные и мыслительные ходы!). Итак, великий мастер барокко живет в пору своей зрелости среди рационалистически-просветительской культуры, вернее, в такой среде, где стремятся утвердить новые рационалистические принципы. «Барочное» вытесняется из культуры лишь очень постепенно — из литературы, из философии, из быта. Настроенный против барокко просветительский рационализм стремится утвердить себя в культуре, которая долго еще остается культурой барокко. Когда на книгах конца XVIII века мы встречаем эмблематические изображения, выполненные и преподносимые читателю со всей торжественностью, мы можем сказать — вот место, где барочный способ оформления и концентрации смысла еще долго не утрачивал своего значения, между тем как, например, писатель-беллетрист давно позабыл обо всем подобном.

В творчестве Жан-Поля на рубеже XVIII—XIX веков воскрешаются для литературы многие важнейшие мотивы и стороны барокко —

они не искусственно реставрируются, а, насколько можно предполагать<sup>26</sup>, абсорбируются из быта, из некоторого схождения ученой и народной культур, которое, по-видимому, состоялось в эпоху барокко, а в XVIII веке, скорее, вело полускрытое существование, вытесненное с первого плана культуры; у Жан-Поля опять воцаряется принцип барочного «остроумного» комбинирования и, соответственно этому, все знание вновь распадается на огромное, безграничное множество отдельных «курьезных» — «любопытных» элементов<sup>27</sup>. Подобно тому, как писатель нашего века, мифологизируя, ввергает в эту среду расковыривающегося мышления любые содержания современной культуры, современного знания, так Жан-Поль в свой поэтический мир не умершего еще барокко помещает все содержания современной ему культуры, новейшую историю и новейшую философию, включая, например, и такие сложные моменты, как «Я» философии Фихте, — все то, что было непосильно для тогдашней беллетристики, но было осмыслено и переосмыслено в рамках жан-полевского барокко с его универсализмом. Универсализм еще и в том, что роман, хотя и перестает быть «энциклопедией», уподобляется миру — он символ мира, и его хаос и порядок отвечают хаосу и порядку настоящего, созданного Богом, мира.

Есть и сугубо иные продолжения барокко, столь же живые. В творчестве Йозефа фон Эйхендорфа открыты эмблематические мотивы — они пронизывают все его творчество, гибко соединившись с сугубо новым — с психологизмом, с неуловимостью душевных движений, которые бережно, как драгоценно-интимные дуновения, заключаются в оправу устойчивых смыслов. Здесь местная силезская традиция пережила рационалистическое наступление и спаялась с духовными, натурфилософски-романтическими мотивами начала XIX века.

Эти примеры должны лишь показать, сколь разнообразными могли быть формы переживания барокко, его *Nachleben*.

Иное — *Nachbarock*. Его я связываю с историко-литературным переходным периодом от морально-риторической системы, рассыпающейся на рубеже XVIII—XIX веков, к реализму середины XIX века<sup>28</sup>. Этот переходный период ломки принципов, главное — переосмысления слова, его сущности и его функционирования, отмечен неустойчивостью и редкостной широтой поэтологических возможностей (они на деле использованы лишь отчасти). В немецкой литературе этот переходный период сильно затягивается, в русской литературе он проходит несравненно быстрее. Но тем не менее творчество Г. Ф. Квитки и творчество Н. В. Гоголя все-таки сопряжены с этим этапом, с открывшимися тут возможностями. Отсюда, например, и новое, без всяких рационалистических предубеждений, распахивание физиологического и материального «низа» в его смысловой и символической самооценности, отсюда не имеющая, видимо, параллелей в литературе именно XIX в. способность Гоголя прикасаться к стихийной плоти вещей, погружаться в вещи, в их плодород-

ное изобилие, художественно переживать ощущения этого прикосновения и этого погружения, затем — пресыщения веществом, едой. Во всем этом Гоголю ближе Беер, и дальше от него — Рабле. Вот эта самая возможность развертывать мир по вертикали, сосредоточиваясь на одном из пластов и помня о других, широко, полно и любовно воспроизводить земную реальность, но не оставлять ее в самотождественности («как таковая»), а обращать ее в миф, хотя бы поворачивать в сторону мифического без утраты точной и буквальной ее реальности, — это и есть *Nachbarock*. Вполне возможно, впрочем, что Квитка и Гоголь выбрали в своем сознании и в своей памяти все то «барочное», что могли отыскать на украинской почве.

## IX

Рихарду Алевину, когда он раздумывал о необыкновенном создании Беера — его ленивом Лоренце за Лугом, на память приходили вечные образы — Гаргантюа, Фальстаф, Обломов<sup>30</sup>.

Гончаровский Обломов — образ и роман — был создан в пору уверенно утвердившегося в русской литературе реализма, и создан убежденным художником-антиромантиком<sup>31</sup>. Иннокентий Анненский, поэт и великий критик, писал в статье 1892 г. об Обломове: «Мы не знаем человека в русской литературе так полно, так живо изображенного»<sup>32</sup>. Полнота и плотность письма — вот что присуще этому «вечному образу».

Вообще говоря, реалистическая литература — я имею в виду реализм середины XIX века — строит образ своего героя так, чтобы создавалось впечатление его сплошности, континуума его душевного облика. Персонаж может быть противоречив, но его противоречия должны проявляться не механически, они должны быть сложены в целое, воспринимаемое именно как живое и полное. В этом отношении гончаровский Обломов в русской литературе действительно держит первенство — еще и потому, что писателем, работавшим солидно и обстоятельно, он поставлен на крепкую базу материальности. Обломов — это тело и душа, воссоздаваемые планоно, широко и ровно.

Между тем реалистический образ, воспринимаемый как цельный, может складываться из своих парадоксов. Образ Обломова, если вдуматься в него, осциллирует. Он сложен из разного, чему придана цельность. Всматриваясь в него, замечаем не без удивления сходство его с чужеродным для него заваливающим Лоренцем.

Сходство, конечно, не социологического порядка — хотя общность происхождения обоих персонажей из сельского, помещного дворянства несомненна.

Илья Ильич Обломов ленив, и этой леностью врезался в память читателей. Правда, у литературы XIX в. есть своя несвобода, есть непре-



одолимые запрещения, а потому в ней отсутствует тот «физиологический низ», который у Беера расписан старательно и любовно. Обломов укутывается в свои одеяла, блюдя приличия, но со своим гнездом-лежищем сживается не меньше Лоренца. Все дано намеком, и намека достаточно: как поставлены рядом с постелью ночные туфли, чтобы ноги сразу же попадали в них, и как Обломов не желает умываться, потому что ему лень и потому что ему приятно спать. Даже неумытый Обломов несомненно очень чистоплотен и культурен. Как нежится в постели неумытый Обломов и как у него хватает сил спать почти без просыпу, это описано Гончаровым без углубления в физиологическое, и для него это только естественно. Но ясно и то, что его герою задано, или же самим героем задано такое направление вниз — к материи, веществу (если бы тут еще сохранялась нетронутой барочная «вертикаль»!), — как Обломов нежится, это овеяно тонким чувством!

Откуда же тогда этот весьма резкий переход к активности, к любви, к чувству и духовным интересам — под влиянием Штольца? Почему происходит он так внезапно — по меркам реалистической литературы, скептически смотрящей на неожиданные переходы, нарушающие континуум образа с его внутренней жизнью? Отчего Обломов в своем сонливом состоянии не растерял сокровищ души, ее подвижности, почему не утратил он любви своего создателя? Тут Обломов вдруг повернулся вверх, высь, к духу (словно Лоренц — от запечного «ада» к своему «раю»), и только потом он тает и угасает в себе прежнем, возвращаясь к сонливости.

Переход резкий — и под влиянием импульса извне, но не только, — еще и под воздействием внутренней, собственной сущности. Обломов как драгоценный сосуд хранит, не расплескивая, но никому не дая, свою доброту и душевную деликатность — «в нем нет ни жадности, ни распутства, ни жестокости; с сердцем более нежным, чем страстным, он получил от ряда рабовладельческих поколений здоровую, чистую и спокойно текущую кровь — источник душевного целомудрия» (И. Анненский<sup>33</sup>). Это в своем роде социологическая дедукция образа, но не биография персонажа и не его «социальное лицо» оказываются наиболее важными для романа (в отличие от множества реалистических произведений, авторам которых довольно привести в тождество романного героя и его социальную отнесенность). Обломова точно так же невозможно вывести из породившей его среды, как невозможно, даже и самому автору, объяснить отчеканенный и вечно-неизменный тип Пушкина обстоятельствами его жизненного пути. Гончарову мало было вывести своего героя из условий жизни и социального бытия, его персонаж приобретал общий смысл, — как писал Гончаров, «в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека», и Обломов стал «цельным, ничем не разбавленным выражением массы, покоившейся в долгом и непробудном сне и застое» («Лучше поздно, чем

никогда»<sup>34</sup>). Герой в самом конечном счете, в самом конечном и последнем своем значении, изымается из сферы социального генезиса, из сферы социального, — он предстает как национальный тип человека, как представитель человеческого на народной почве. Это, как можно видеть, отнюдь не исключает истории — сама народная сущность, которая в образе Обломова запечатлена, по замыслу писателя, чисто и густо, есть не что иное, как медленное отложение исторического, как бы инертный осадок движения.

Вот и в обломовском «целомудрии» — помимо того, что оно с очевидностью выводится из сонного уклада жизни сельских дворян, — заключен общий смысл, и здесь тоже, если можно так сказать, выпавшая в осадок, загустевшая суть — национальное, народное, и общечеловеческое через образ-тип. Обломов «целомудрен», и ему не чужд даже духовно-утонченный порыв чистого чувства; вообще же, по своему центру тяжести, по приданному ему наклонению он не столько целомудрен, сколько «досексуален», — а это черта, которая знакома литературе XIX века и даже тех самых десятилетий, когда задумывался и создавался «Обломов». Одновременно с Гончаровым в австрийской литературе Адальберт Штифтер (эпическая медлительность которого роднит его с нашим Гончаровым) создает целый ряд персонажей — подобно Обломову бессознательно увиденных и прочувствованных типов, сгустков социально-исторического в крупном масштабе, — целый ряд персонажей, у которых сексуальное совершенно подавлено, почти до конца вытеснено, они целомудренны и чуть педантичны, чисты (а ведь и Обломов по-голубиному чист) и, тревожа нас своей ранимостью, почти вызывают к состраданию. Илья Ильич Обломов «досексуален», и это плотски-дорефлективное и вещественное, что тянет его вниз, так что душевные порывы вверх лишь исключительны и ни к чему не ведут, засасывает его в болото сонливости — в ту материально-стихийную самотождественность, куда он, правда, не может, по условиям литературы века, заглядывать столь глубоко и откровенно, как барочный писатель со своим персонажем. Захар (двойник протагониста) продолжает своего хозяина «вниз» — чуть-чуть, он уже сознательно нечистоплотен и также в своей психологии «беспол».

«Обломов, может быть, и даровит, никто этого не знает, и сам тоже, но он, наверное, умен», — вновь Иннокентий Анненский<sup>35</sup>. Обломов достаточно умен и для того, чтобы обосновывать свое безделье и свою роль сонливого лежебоки, — действие и всякая практическая деятельность представляются ему вообще вредной суетой, он сам хорош и полезен тем, что не творит зла, а не творит зла, потому что бездействует. Таким образом, Обломов — это идейный лежебока, и через это открывается весь спектр сходств его с неведомым его предтечей из немецкоязычной литературы.

Этих сходств — предостаточно, притом что персонажи поданы под разным углом зрения и у портрета Обломова срезан низ: обращенность вниз, к «материи» (косной и сонной); резкость, с которой обычное безделье и апатия сменяется нетипичной активностью, с которой сталкиваются сонливость и ум (уходящий в высшую мудрость); сама же леность; «до-сексуальность», которая, впрочем, в одном дает мимолетный культ высокого женского образа, в другом — стойкое и убежденное женоненавистничество. Мне не хотелось бы заводить эти параллели слишком далеко и говорить тут о каком-либо структурном совпадении, или об изоморфности, этих образов.

Тем не менее эта мысль об изоморфизме образов — на определенной глубине — напрашивается сама собою. Речь может идти и о сходстве «вертикального» построения того и другого персонажа (низ — верх, при разнонаправленности внутренних тяготений, но с известным акцентированием «низа» как материальной точки отсчета), и о совпадении той моральной проблемы, которая в произведениях обсуждается и ставится под вопрос, наконец, о сходстве поэтологического оформления образов, сюжета; прибавим сюда и сходство динамики, какую переживают персонажи, — резкий переход от апатии к активности. Важно и то, что в каждом произведении моральная проблематика обсуждается в диалоге главных героев (Обломов — Штольц; Лоренц — рассказчик), и то, что ее суть — одна. Это проблема житейской суеты и проблема душевного покоя. И Обломов и Лоренц одинаково отстаивают идею душевного покоя (*Gemütsruhe*); только первый сентиментально-мечтателен и книжен, когда живописует свое идеальное представление о том, какой должна быть его жизнь, — с обломовского жизнеустройства счищается вся низкая бытовая грязь, и оно, очищенное, поднимается на несколько ступенек вверх, — а второй, Лоренц, вполне удовлетворится безмятежным лежанием за печью, если его никто не будет тормозить. В романе И. Беера эту проблему — свойствен ли Лоренцу за Лугом «подлинный душевный покой» или же он просто выдает за него обыкновенную лень, — учено обсуждают другие персонажи произведения (гл. XIV). Сам же Лоренц защищает свой душевный покой страстно и виртуозно<sup>36</sup>, — впрочем, почти в тех же выражениях, что Обломов, когда ему приходится защищать свой покой от Захара (ч. I, гл. VIII) и от Штольца (ч. II, гл. IV): «Собираются, кормят друг друга, ни радушия, ни доброты, ни взаимного влечения! Собираются на обед, на вечер, как в должность, без веселья, холодно, чтоб похвастать поваром, салоном и потом под рукой осмеять, подставить ногу один другому <...> Ни искреннего смеха, ни проблеска симпатии! Стараются заполучить громкий чин, имя <...> Ни у кого ясного, покойного взгляда <...> Все заражаются друг от друга какой-нибудь мучительной заботой, тоской, болезненно чего-то ищут <...> Рассуждают, соображают вкривь и вкось, а самим скучно — не занимает это их; сквозь эти крики виден непробудный сон! Это им постороннее;

они не в своей шапке ходят. Дела-то своего нет, они и разбросались на все стороны, не направились ни на что»<sup>37</sup> <...> «все вещи свалят в кучу на полу: тут и чемодан, и спинка дивана, и картины, и чубуки, и книги, и склянки, каких в другое время и не видать, а тут черт знает откуда возьмутся! <...> дня в три не разберутся, все не на своем месте; картины у стен, на полу, галоши на постели, сапоги в одном узле с чаем да с помадой <...>»<sup>38</sup>. «Я не знал, что такое настоящий душевный покой, зачем же я буду раскалывать свою голову заботами?»<sup>39</sup> «Кто живет так, как я живу, тот может не опасаться и не беспокоиться, не оскорбил ли он в компании того да сего, довольно ли и достаточно ли сделал комплиментов и затем, чист ли он телом или нет. Так нет нужды ломать себе голову на счет проклятого первенства и сословных привилегий, и не надо бояться, что тебя зальют вином за твое здоровье. Так никто и не обязан пускаться в длинные рассуждения, отвечать на вопросы и долго распространяться»<sup>40</sup>. Как Обломов, Лоренц не любит ходить (ездить) в гости (в Обломове это подметил И. Анненский: «... любит угостить, а сам в гости ходить не любит»<sup>41</sup>): «...nein, zu Hause geblieben und geschlafen dafür, das schmeckt Herrn Lorenzen kesser, als solche Torheiten zu begehen, dafür man euch wacher auslachte» (...нет, остаться дома и спать — это больше по вкусу Лоренцу, чем совершать такие глупости, за которые вас же потом хорошенько высмеют»<sup>42</sup>).

И Обломов, и Лоренц примерно в одних выражениях обличают житейскую суету — до совпадения в деталях: «Войдешь в залу и не налюбуешься, как симметрически рассажены гости, как смирно и глубокомысленно сидят — за картами. Нечего сказать, славная задача жизни! Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвецы? Разве не спят они всю жизнь сидя? Чем я виноватее их, лежа у себя дома и не заражая головы тройками и валетами?»<sup>43</sup> «Мои родственники пусть говорят, что хотят, я веду хозяйство порядочнее их. Они усаживаются за столы и порой играют неделями без перерыва. Зато я, любезный Ганс, ложусь в свой «ад» и храплю в тепле, как добрая кухонная крыса. А проснусь, так я не только ничего не проиграл, но еще могу обдумывать свои славные сновидения...»<sup>44</sup>

Не буду сейчас продолжать эти параллели. Важно и то, что сходства складываются на сугубо различных основаниях, вырастают каждый раз на иной почве.

В Обломове обнаруживается «мифологический слой», — возможно, что на нем и зиждется «вечное» в этом образе. То, как Обломов «мифологически» выпадает из реалистического повествования, — совершенно естественно, притом не выпадая из него, — это особый парадокс; он «выпадает» через свою последовательную реалистичность, так сказать, через свою сверхплотность и сверхсплошность: избыток материальной весомости, связанности с материальным «низом» (глубины и пропасти которого обрезаны), избыток жизненподобия в конце концов начинает перево-

дить его в иное измерение, — есть Обломов романа, а есть позаимствованный в романе Обломов как мифологема сознания (вполне отчетливо присутствующая в сознании даже тех, кто не читал романа). «Мифологическое» отнюдь не идет в ущерб реалистическому качеству этого образа!

Можно было видеть, как выпадает в архетипическое персонаж Беера, — он как бы прорывал систематику барокко, оставаясь в то же время в этой системной вертикали «низ — верх». Ясно, однако, и то, что постольку, поскольку оба эти персонажа «выпадают» за рамки своей эпохи (с ее общими, общезначимыми литературными возможностями), они совершают это — и их творцы совершают это за них — абсолютно разными способами, и общее только одно — они делают это не вопреки элементам систематики, какие наличествуют в литературе времени как художественном языке эпохи, не вразрез с ними, а благодаря им. Все происходит благодаря незадуманному перевыполнению поставленных перед писателем требований, — используется некая дополнительная, тайно заложенная и секретно оговоренная в литературных канонах эпохи свобода.

## Х

Вольность фабулирования, какую открыл для себя Иоганн Беер, впоследствии всецело пошла на пользу реалистическому повествованию, — оно всегда связано материалом жизни (и тогда уже по рукам и по ногам), а внутренне должно быть свободно, не зависеть от нарочитых, заданных схем. В реализме между материалом жизни и фабулой с ее свободой устанавливается известное равновесие — устойчивое, подобное союзу по взаимной симпатии. То, как вольно, непринужденно, незатрудненно слагает фабулу Гёте-мальчик, — о чем он рассказал в «Поэзии и правде», — еще ближе к барокко и к тому состоянию литературы, в каком застал ее Беер: и в XVII, и в XVIII в. литературу «ломают», стремясь достичь свободы, но линии насильственных разломов проходят по приготовленным самой же литературой (вернее, литературным сознанием) трещинам. Почти автоматически вести и плести фабулу, упражняться в вольном рассказывании, без заботы о целом и нарочно, сознательно отставляя в сторону мысль о композиции, — для реализма XIX в. совершенно немыслимо. Небрежность композиции как результат давления жизненного материала, который иной писатель не успевает переработать, упорядочить, — это, впрочем, нередкая тенденция литературы XIX в., — но может ли писатель помыслить о том, чтобы работать совершенно беспланово и в своей фабуле колесить почти без цели. Русский писатель Александр Фомич Вельтман (1800—1870) в такой фабульной свободе достиг максимума произвола, но он именно поэтому и принадле-

жит всецело переходному междуцарствию, — тому, что по-немецки именуется бидермайером, — и в эпоху расцвета реализма он вдруг стал ненужен и непонятен. Именно потому, что в XVII в. и в середине XIX в. литература внутренне устроена и сложена совершенно иначе, и свобода для «мифа» обретается в ней на разных, существенно различных путях — и это даже тогда, когда мифологическое выливается (и тут и там) в нечто родственное, изоморфное.

Где мы устанавливаем сходства, явственно звучит остерегающее «но». Но на всякое «но» и здесь есть свое «но»: внутри несходства, глубоких (подчеркну) несходств опять же обнаруживаются сходства и совпадения. Так, Иоганн Беер, каким-то уникальным манером вырвавшись на свободу, получает возможность не только безбрежно фабулировать, но и создавать собственно бессюжетные произведения, с сюжетом редуцированным, — таков и есть «Лазарет дураков», где все сосредоточено на одном персонаже, с таким углублением взора в него, в его статическое бытие, как это вновь стало возможным для писателей 1830—1840-х годов. Писатель словно получает право писать обо всем, что хочет, и так, как хочет, — это Беер, а потому он может и рассказывать, нисколько не заботясь о характере, о его выдержанности, даже не допуская в свою голову и облачка мысли о характере, но зато в другой раз может застрять на характере и говорить о нем, и только о нем, неустанно, несказанно изобретательно. Он словно все может, все может наперед, и никакая систематика его не сковывает.

А теперь с другой стороны — Иван Александрович Гончаров. Никакой автоматический и полуавтоматический произвол фантазии и — на такой основе — произвол фабулы для него недопустим. Такой произвол в это время для него под запретом (хотя бы для него как реалиста). Но зато вступает в силу неперемненное: обязательное сообщение с непосредственной действительностью, — писателю не надо искать подступов к ней, она сама должна говорить в нем, тогда как писатель барокко должен был, следуя своей интуиции, отыскивать щели и проломы в слове морально-риторическом, чтобы подойти к какой бы то ни было непосредственности. И вот в силу этой сопряженности с непосредственной действительностью, что для реалиста, такого, как Гончаров, становится уже законом, он обретает свою свободу. Он свободен, и он вольно (не произвольно?) погружается в те образы, которые подсказывает ему жизнь и которые возникают в нем как бы сами по себе, а это и значит — автоматически. Гончаров из всех писателей-реалистов творит, быть может, сознательнее и отчетливее других — обдуманно и планомерно, ничто не предоставляя случаю, — но именно поэтому он четко осознает ту бессознательность, и, следовательно, бесконтрольность, какая лежит в основании его творчества. «... Я выражал прежде всего не мысль, а то лицо, тот образ, то действие, которое видел в фантазии»; «Мне, например, прежде всего бросался в глаза ленивый образ Обломова — в себе и в

других — и все ярче и ярче выступал передо мною»; «... как ни скромна степень художественности моего дарования, но и во мне сказался необъяснимый процесс творчества, то есть невидимое для самого художника, инстинктивное воплощение пером, кистью тех или других эпох жизни, которых судьба поставила его участником или свидетелем. Всего страннее, необъяснимее кажется в этом процессе то, что иногда мелкие, аксессуарные явления и детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана отрывочно и отдельно, в лицах, в сценах, по-видимому не связующихся друг с другом, потом как бы сами собою группируются около главного события и сливаются в общем строе жизни! Точно как бы действуют тут, еще неуловленные наблюдением, тонкие, невидимые нити, или, пожалуй, магнитические токи, образующие морально-химическое соединение невещественных сил...»<sup>45</sup>

Итак, в творчестве Гончарова есть свое «само собою». Это образ, который выступает перед ним и который организует вокруг себя все жизненные впечатления и наблюдения писателя, — логика сначала жизни, действительности, а потом уже литературы. Барочный писатель и писатель-реалист идут навстречу друг другу, совершая каждый раз совсем разные шаги, необходимые всякий раз в их системе, чтобы они могли в чем-то сойтись и совпасть. Оба писателя — каждый по-своему — настолько последовательны в своих усилиях, что результат их творчества порождает нечто мифологическое, мифологический аспект образа. Оба писателя умеют воспользоваться как своим инструментом (однако всякий раз особым) свободой, автоматизмом, бессознательностью и как бы бесцельностью фантазии. Но только в одном случае эта свобода означает вольность фабулирования, а в другом, прежде всего, послушно-внимательное до полного невмешательства и неосознанности впитывание любых, какие ни есть, впечатлений жизни. Тогда уже, скорее, само бытие — жизнь и природа — пользуется писателем и его субъективностью как своим «инструментом». Мы все, видимо, прекрасно понимаем, что активная фантазия писателя и его интеллект участвуют во всем этом, — в этом процессе творчества и слагания образов, тем более столь густых типов, какие задумывались Гончаровым, — участвуют в полную меру. И, однако, очень важно, в какую позицию ставит себя писатель относительно жизни и бытия, а он, Гончаров, несомненно, умело отгораживает для себя и расширяет и раздвигает то пространство, в каком образы складываются как бы сами собою, «автоматически», — он умеет это делать, он умеет внимать и вслушиваться, не вмешиваясь, не нарушая того, что совершается в нем же неподконтрольно. И снимает богатый урожай! И творит свое искусство, творит его своеобразие — особо ценное тем, что на него ложится оттенок вечного.

Так встречаются, без преувеличения, два столь далеких писателя — через два века и через разграничения стилей и культур. В полном невведении друг о друге они резонируют на тон друг друга: барочный резо-

нанс в реализме. Они встречаются не прямым путем, который тут едва ли и мыслим, а преодолевая — в направлении друг друга (как это уж получилось) — тесные сплетения тех норм, законов, констант, обычаев, творческих мотивов, какие в любую эпоху дает язык литературы и какие прежде всего ограничивают в любую такую эпоху возможности литературного творчества, ограничивают кругозор литературного сознания. Как такое тесное сплетение и можно мыслить себе пространство, в каком всегда обитает литературное сознание — тут теснится и самое важное, и всякие условности, и все идущее из глубины времени, и совсем новое и т. д.

В XX веке складывается особая ситуация — совершенно новая для вообще всей истории литературы: оказывается, что все эпохи литературной истории (и каждая — со своими зарослями стеснений) в каком-то отношении одинаково близки и доступны писателю — вместе со всеми своими приемами, стилистическими решениями. Близки и доступны так, что все это теснится — в некоем итоговом макропространстве литературного сознания, и здесь, среди такой чащобы, где смешались тундра и тропический лес, нетрудно заблудиться, но нетрудно отыскивать все, что понравится, — вольно, по произволу. В распоряжение писателя все это (все, что он ни выберет) поступает в теоретически-опосредованном виде, так или иначе через науку — через сознание, которое испытало теоретическое расширение и извело свою же полноту, универсальность (естественно, с забегом вперед, с «предвкушением» этой — реально не осуществленной — полноты). Впервые, пожалуй, в истории литературы появилась возможность «мифологизировать» под впечатлением научных работ в области мифологии. А в свою очередь такие работы склоняются к мифологизации, по признанию К. Леви-Строса<sup>46</sup>, — уступая и следуя, видимо, неперменной исторической тенденции. В последние 10—20 лет возросло число произведений, авторы которых ставят целью продемонстрировать и развить свою *Lust zu fabulieren*; безостановочно и витиевато выплывается ткань замысловатой фабулы; едва ли хотя бы одна национальная литература не знает таких произведений.

Проявляется и другая тенденция, захватывающая в поле «свободы» литературное творчество еще более широко, — это тенденция к созданию как бы автоматической прозы: таковы, например, «Вести с Севера и Юга» («Nachrichten von Nord und Süd» 1978) австрийского писателя Г. К. Артмана, — произведение, написанное сплошным и малосвязным потоком (без единого знака препинания). Так что никого не удивит, вероятно, если я скажу, что не составит большого труда обнаружить *Nachbarock* (в разных его аспектах) и в литературе наших дней, в ее переломном состоянии, которое со временем лишь усугубляется.

Наконец, на всем этом древе прихотливо разрастающейся литературы, иной раз будто не знающей, чем ей заняться, вырастают совсем уж странные плоды. И барокко оказывается совсем рядом, почти уже воз-



никает непредвиденный барочный резонанс. Беер был автором антифеминистской сатиры в традиционном, но к концу XVII в. уже почти вышедшем из моды грубо-прямолинейном стиле, для него и в этом случае вполне игровом, — сатира эта, под названием «Новоизготовленный рубанок девиц», долгие десятилетия считалась утраченной, пока в 1968 г. ее не опубликовал по единственному, вновь найденному экземпляру Эберхард Хауфе. Бееру, с легким сердцем следовавшему закону выбранного им нежалостливого жанра, однако, и в голову не могло бы прийти, чтобы таким разоблачением и поруганием женской плоти могла заниматься женщина: «Раймонда, с ярко-морковными свеженакрашенными губами, лежала у окна и придирчиво поправляла челку. Руки-ноги ее были сплошь исколоты; синяки сугубо больничного происхождения почти не отличались от супружеских. В подключичную вену ей вводили катетер, там серел пластырь, живот (она мне показала) тоже был весь исколот. На ней не просматривалось живого местечка»<sup>47</sup>. «Полутруп синел, хрипел, поминутно плевался кровью и назавтра вполне обещал стать трупом»<sup>48</sup>. «Передо мной лежало отечное, синюшное, полуразрушенное тело с окончательно сломанным механизмом движения всех соков <...> Я старалась не глядеть на ее огромные, готовые лопнуть ноги»<sup>49</sup>.

Впрочем, втаптываемая в грязь плоть не знает ни возраста, ни пола, а лишь претерпевает свое показательное изничтожение: «Циклоп тупо постукивал палочкой и тяжело дышал. Кроме глаз и пальцев, отнятых еще в финскую, у него, уже на гражданке, откромсали часть печени, желудка, а селезенку убрали полностью, вместо правой ноги он довольствовался протезом, теперь стоял вопрос о левой. Удовлетворяя свое детское любопытство, Творец забавлялся им как хотел: то крылышко оторвет, то щупальце, то усик, то еще крылышко <...>»<sup>50</sup> — «У всех этих кумушек изо рта воняло так, словно там лет 14 держали сырный ряд <...>»<sup>51</sup>. «<...> одна нога у нее была хромяя, а вместо другой деревянная палка. Она полезла обеими руками в рот и вытащила оттуда оба ряда зубов. После этого она оперлась головой об стол, и жених, выглядывавший, бледнея, из-за полога, и без остановки крестившийся, решил, что она хочет задавить пойманную блоху. Но вместо этого он увидел, что она извлекла из головы глаз <...> Потом она стащила с головы шляпку, а когда сняла накладные волосы, то жених с ужасом увидел, что у нее вся голова в струpxях. После этого она вывинтила одно ухо — выточенное из слоновой кости. После того сняла с лица полноту, искусно вылепленные из воска, так что вполне можно было принять их за самое что ни на есть настоящее нюхательное устройство. Когда все это было произведено, она позвала свою камеристку, чтобы та помогла ей открутить левую руку — тоже из воска <...>»<sup>52</sup>.

Если телесная вещественность поражает своей духовной опустошенностью, то вполне логично окончательно добивать ее. Этим освобождается место для высшего. Так и поступает поэт эпохи барокко и

беллетрист наших дней. Но у Иоганна Беера все переходит в духовное веселие, тогда как рассказ современного автора овеян эмоцией, столь многосложной, что, кажется, звучит в ней самое разное, не исключая и светлых ноток. И все же безысходность и более того — невозможность дать настоящее имя этому безысходному состоянию — определяет главное настроение современного повествователя. Безысходность ошеломляет и не дает прийти в себя. Для поэта барокко и самая гибель вещей и даже их смрадное гниение указывают на совершенство, от которого они отпали, а, кроме того, земная действительность радуется бесконечностью всего «любопытного» («куриозного») — она неисчерпаемо пестра и многокрасочна.

Можно ли усомниться в том, что и в новом произведении действуют те глубинные и вечные побуждения, которые в эпоху Беера — 1681 год — в своей свободе еще не знали культурных ограничений, что долгое время признавались безусловно обязательными, а сегодня, при нарочитой раскованности, вновь не признаются таковыми? Это и создает почву для невидимой взаимной встречи, для резонанса барокко, для со-звучания литературных созданий через мост длиною в два-три века, строившийся европейской цивилизацией.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Вейлис В. А. Традиция в современных культурах Африки. М., 1986. С. 191—206. Особ. с. 195—197.

<sup>2</sup> The German Tribune. 27.9.1973. Nr. 598. P. 10.

<sup>3</sup> Carbonnel Y. Die Gelehrsamkeit als Schlüssel zum Verständnis von Grimmelshausens «Simlicius Simplicissimus» // Res publica litteraria: Die Institute der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit / Hrsg. von S. Neumeister und C. Wiedemann. Wiesbaden, 1987. Bd. 2. S. 387—398.

<sup>4</sup> См.: Weydt G. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Stuttgart, 1971. S. 61—66.

<sup>5</sup> Alewyn R. Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Leipzig, 1932.

<sup>6</sup> Нужно подчеркнуть ту особую роль, которую края европейского континента играли в ускорении культурного разнания и, в частности, в эпоху барокко роль Испании в высвобождении творческих потенций писателей всей Европы.

<sup>7</sup> См.: Beer J. Printz Adimantus. / Hrsg. von H. Pömbacher. Stuttgart, 1967. Ср.: Hardin J. Johann Beers Parodie «Printz Adimantus» // Jahrbuch für Internationale Germanistik. 1976. Bd. 2. H. 3. S. 82—89.

<sup>8</sup> См.: Beer J. Das Narrenspital. / Hrsg. von R. Alewyn. Hamburg, 1957.

<sup>9</sup> У Беера написание слов *Höhle* и *Hölle* нередко совпадает и, как я предполагаю, они приобретают коннотации друг друга: запечное пространство еще и ад.

<sup>11</sup> См. гл. II «Лазарета дураков» (Beer J. Das Narrenspital. S. 12).

<sup>10</sup> См.: Grimm J. Deutsche Mythologie. 2. Ausg. Göttingen, 1844. Bd. I. S. 595—596 (Ofen); Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 1927—1942. Bd. I. S. 781—791 (Backofen); Bd. 6. S. 1186—1199 (Ofen). См. между прочим: печь — место предсказаний (1, 786—787), местопребывание духов (6, 1187—1190). О языческом характере русской бани писал В. А. Успенский: Успенский В. А. Филологические разыскания в

области славянских древностей. М., 1982. С. 154: русская баня как домашний храм Велесу.

<sup>12</sup> Bonaventura. *Nachtwachen* / Hrsg. von W. Paulsen. Stuttgart, 1968. S. 77.

<sup>13</sup> Гл. XI. Beer J. Op. cit. S. 31.

<sup>14</sup> Гл. IX. Ibidem. S. 33; XXVII. Ibidem. S. 66.

<sup>15</sup> См. гл. IX — о дворянстве (происходящем от «французской болезни», с приведением грубой поговорки: «у кого девять раз французы, тот и дворянин» (Ibidem. 33) и здесь же: «<...> называй меня, как знаешь, только я дворянин и все тут — я скачу себе по комнате в лосинах, и курю себе трубку табаку». Ср. Ibidem. (гл. VI): доктора «щекочут крестьянам кошельки, а ты щекочешь спину дворянину» и т. д.

<sup>16</sup> См., например, конец гл. VII (Ibidem. 28) о дворянах, которые запускают по небрежности свое имение: замок Лоренца будто бы «наглядный пример» неминуемого упадка и грядущей нищеты, однако в гл. XXV (Ibidem. 64) он оказывается «самым богатым кавалером во всей округе».

<sup>17</sup> Гл. VII. Ibidem. S. 27—28.

<sup>18</sup> Гл. VIII—IX. Ibidem. S. 30—31.

<sup>19</sup> Гл. IX. Ibidem. S. 32.

<sup>20</sup> См.: Peuckert W.-E. *Deutscher Volksglaube des Spätmittelalters*. Stuttgart, 1942. S. 139—200.

<sup>21</sup> Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Свитки и В. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. Киев, 1979. С. 122.

<sup>22</sup> См.: Müller J.-J. *Studien zu den Willenhag-Romanen Johann Beers*. Marburg, 1965. S. 136—141; Tatlock L. *Speculations on Beer's Chimneys: The Bawdy in Johann Beers Frauensatire «Der Politische Feuermänner-Kehrer»* // *Daphnis*. 1985. Bd. 14. S. 779—802.

<sup>23</sup> *Mozarts Bäsle-Briefe* / Hrsg. von J. H. Eibl und W. Senn. 3. Aufl. München; Kassel, 1991.

<sup>24</sup> *Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben* / Hrsg. von H. Riemann. Leipzig, 1907. Bd. 4. S. 99.

<sup>25</sup> См.: Демин А. С. Фантомы барокко в русской литературе первой половины XVIII в. // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М., 1989. С. 27—41. Особ. С. 38—39.

<sup>26</sup> См.: Михайлов А. В. «Приготовительная школа эстетике» Жан-Поля — теория и роман // *Жан-Поль. Приготовительная школа эстетике*. М., 1981. С. 8, 33—34.

<sup>27</sup> Жан-Поль занимался для своих потребностей составлением своего рода универсальной энциклопедии по вполне барочному канону: он делал выписки из бесчисленных книг (без какого-либо ограничения их тематики) и к своим тетрадям выписок составлял предметный указатель, выросший под конец до 1244 страниц, который и поставлял строительный материал для произведений Жан-Поля — в виде «топосов», «мест». Вот как выглядит начало статьи «Крылья»:

«Дьяволы тоже крылаты. — Летучие рыбы летают только против ветра. — Птицы одним крылом прикрывают ноги. — У насекомых только крылья бесцветны и некрасочны. — Пророчествовать по полету хищных птиц. — Цари Египта на голове носят крылья. — Все боги этрусков крылаты. — Художники придавали колесницам различных богов крылья» (Müller G. *Jean Pauls Exzerpte*. Würzburg, 1988. S. 329).

После того как Гец Мюллер опубликовал перечень книг, из которых делал выписки Жан-Поль, и образцы его статей, стало очевидно, что импульс барочного энциклопедизма, делящего весь круг знаний на бесчисленное множество отдельных сведений и собирающих их затем в потенциально всеохватный свод, не потух ко времени жизни Жан-Поля и что он еще обогатился у него эмоционально-психологическим и эстетическим переживанием такого знания и всего процесса собирания его.

<sup>28</sup> «В романтизме память о нем (о барокко. — А. М.) еще совсем свежа» (Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 61).

<sup>29</sup> См.: Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса. М., 1989. С. 31—94.

<sup>30</sup> Alewyn R. Johann Beer // *Idem*. Probleme und Gestalten. Frankfurt a. M., 1974. S. 71.

<sup>31</sup> Иногда случается читать в научной литературе о Гончарове — романтике, о Гончарове как приверженце романтической эстетики; мне такие утверждения представляются глубочайшим недоразумением.

<sup>32</sup> Анненский И. Гончаров и его Обломов // *Он же*. Книги отражений. М., 1979. С. 263.

<sup>33</sup> Там же. С. 267.

<sup>34</sup> Гончаров И. А. На родине / Сост. В. А. Недзвецкий. М., 1987. С. 57, 68.

<sup>35</sup> Анненский И. Указ. соч. С. 268.

<sup>36</sup> И не без учености, и не без латинских цитат!

<sup>37</sup> Гончаров И. А. Обломов / Под ред. Л. С. Гейро. Л., 1987. С. 137—138.

<sup>38</sup> Там же. С. 70.

<sup>39</sup> VI. Beer J. Das Narrenspital... S. 25.

<sup>40</sup> VIII. *Ibidem*. S. 29.

<sup>41</sup> Анненский И. Указ. соч. С. 268.

<sup>42</sup> VIII. Beer J. *Op. cit.* S. 30.

<sup>43</sup> Гончаров И. А. Обломов. С. 137.

<sup>44</sup> VI. Beer J. *Op. cit.* S. 26.

<sup>45</sup> Гончаров И. А. На родине. С. 68, 56, 89, 90.

<sup>46</sup> «... исследование в целом будет отчасти иметь характер мифа о мифах», как формулирует Е. М. Мелетинский (Мелетинский Е. М. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса // *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985. С. 482).

<sup>47</sup> Палей М. Кабирия с Обводного канала // *Новый мир*. 1991. № 3. С. 65.

<sup>48</sup> Там же. С. 71.

<sup>49</sup> Там же. С. 67.

<sup>50</sup> Там же. С. 71—72.

<sup>51</sup> Beer J. Der neu ausgefertigte Jungfer-Hobel / Hrsg. von E. Haupe. 2. Aufl. Leipzig, 1970. S. 53. Kretzer M. Die Satire bei Johann Beer. Diss. Düsseldorf, 1964. S. 68—88.

<sup>52</sup> Не будет удивительно, что и за пределами новоевропейских сатирических начал с их разоблачительством и за пределами настроений отчаяния и безысходности, которые присущи поэту XVII в. и писателю наших дней, есть еще более широкая почва для их встреч — почва мифологическая, которая просвечивает у Гончарова, у Иоганна Беера, у авторов наших дней, у Рабле, наконец, у проанализированных В. А. Бейлисом африканских авторов, у одного из которых, Фагунви, есть, например, такое описание телесной плоти: «Ноги у Эгбина сочили кровью, ибо их покрывали гнойные язвы, и он приклеивал к ним листья, из-под которых змеились вниз жгучие ручейки белесой сукровицы. На теле у него непрерывно лопались нарывы величиной с мою голову и больше, окропляя землю сгустками зловонного гноя. Мыться ему запрещалось по велению векового табу, и он непрерывно почесывал череп, обтянутый под редкими волосами бородавчатой, как у жабы, кожей». Злоречие, смрад, нечистоты, экскременты, гады — все, что А. Ф. Лосев связывает применительно к роману Рабле с процессом разложения Ренессанса, — есть в книгах современных африканских авторов, несколько не связанных с этим процессом» (Бейлис В. А. Указ. соч. С. 203, 202). Мифологическая почва — это факт реального присутствия самих начал культуры в творчестве столь близких к нам по времени Иоганна Беера и Ивана Гончарова.

## ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКИ

Опыт, научный и жизненный, заставляет нас, вопреки суждению некоторых видных представителей литературной теории, думать, скорее, что нет такой «идеи лирики», которая, пусть в разных формах, пусть более слабо или сильно, реализовалась бы в творчестве разных эпох и народов<sup>1</sup>. То, что можно именовать «лирическим», — это всякий раз завоевывается заново и, что самое главное, отнюдь не светит поэту и поэзии как всякий раз ясная, осознанная цель. Совсем наоборот! Есть высокое качество лирического — глубокое и неожиданное, мгновенное<sup>2</sup> обнаружение человеческого «я» в его уникальной и неповторимой конкретности, — однако такого рода откровения в поэзии от Сапфо до наших дней гораздо чаще и, можно сказать, как правило, совершаются не как прямой итог направленности на конкретное, неповторимо-личностное, но как парадоксальный итог направленности на общее, как итог следования заданному, стилизованному, образцу, даже искусственно-изоциренному. Нет «идеи лирики», а бывает, исторически, каждый раз новое завоевание и обретение самых высших и крайних возможностей поэтического. В этом заключена особенная «хрупкость» лирического, если воспользоваться выражением Зольгера<sup>3</sup>.

Коль скоро, однако, столь «хрупка» — и непостоянна в своих беспрестанных новых рождениях — сама лирика, как быть с философской лирикой, где, очевидно, с неустойчивостью волнующейся и летящей к своей цели и всякий миг не равной себе лирики необходимо сочетать методичность строгой в своем продвижении вперед философской мысли, столь отличной от мысли поэтической? Вот — проблема, потому что, разумеется, никто не в праве, повторяя нередкую ошибку, смешивать философское либо с намерением быть глубокомысленным, либо с какой-то меланхолией — как то бывало, например, на рубеже XVIII—XIX веков, когда оссиановское состояние души нетрудно было счесть за философическую настроенность, или как то бывает в наши дни, когда либо тяжеловесность мысли, либо резонерство иной раз принимают за философское качество произведения. Поэтическая мысль и философская мысль, — очевидно, есть человеческое основание для того, чтобы они соединялись, — в том и другом случае мысль человека, мыслящий человек как общий источник. Что соединяет, то и разделяет — пути мысли в каждом случае существенно иные. Чтобы соединиться этим путем, разным их логикам — соединиться существенно, с выигрышем для каждой из сторон — необходимы необыкновенные условия, и коль скоро сама лирика есть нечто хрупкое и редкое, можно быть почти уверенным, что «философская лирика» есть нечто *маловероятное*.

Нужно думать, что история литературы подтверждает такое предположение — теми исключениями, какие нам предлагает. А эти самые исключения — не возникают ли они (второе наше предположение) на особо значимых рубежах литературной — и общекультурной — истории, в поворотные ее моменты? Когда человеческой мысли не довольно того, чтобы быть, по своим свойствам и характеристикам, только такой-то, а не иной, когда она не желает оставаться в положенных границах — дисциплин ли, жанров ли, форм выражения и т. д., смело их преступает и заряжается общим человеческим волнением, стремясь к самому первоосновному. Тогда-то и появляется почва не для условного сосуществования философского и лирического в одном произведении, а для их взаимопроникновения и для того, чтобы складывалось особое — единое и высокое — качество человеческой мысли. До сих пор еще сохраняется предрассудок, который разделяют даже некоторые историки поэзии; в одной из относительно новых работ (в которой остро поставлена проблема языка лирики) сказано так: «Истинность лирического высказывания уступает истинности прозы» — «истина прозаична, ее лучше излагать во фразах без всяких прикрас»<sup>4</sup>. Это показательный предрассудок: он основан на том, что «истиной» удобнее пользоваться в отрешенной, тезисной форме, в логически ясном виде, — однако так формулируемая «истина» еще не есть истина «вообще», не менее важно, и, так сказать, человечески-важно, осмыслять и уловлять истину в ее жизненном функционировании (во всех без остатка областях жизни), в том, как вся жизнь и все бытие пронизаны истиной, пронизаны всеобще и тонко, до неуловимости. Именно потому, что существование истины и всех истин многообразно, поэзия, во-первых, способна открывать истину — не «свою» истину, но именно общезначительную истину, а, во-вторых, она неминуемо имеет дело, и может иметь дело, с любыми тезисно формулируемыми истинами, — так что, как бы рационально и не-лирично ни выглядели таковые, поэзия даже обязана вспоминать о них, не для того, конечно, чтобы перелагать их стихами, но чтобы истолковывать их в широких связях, самым «тезисам», быть может, даже чуждых.

На обращении к тезису, к философской мысли как своей почве и как известному итогу строится вся философская поэзия Шиллера — доводящая до большой высоты дидактические жанры поэзии: перед нами не просто поэзия («стих»), но философская лирика, в которой философское содержание не излагается, но порождается и преобразуется бесконечно восторженной и яркой личностью — для нее культурно-философские горизонты истории — предмет глубочайшего и самого непосредственного переживания. Однако связь с дидактической поэзией у Шиллера не порвана, а потому его философская лирика для теории литературы — относительно простой случай: не хватает в ней как раз «хрупкости» — то есть уникальности сопряжения мысли поэтической и мысли философской — и, напротив, есть солидный запас риториче-

ской правильности их соединения. Однако заметим, что априорность и предвзятость тезиса, который в поэзии излагается или просто иллюстрируется, еще не может служить заведомым аргументом против такой поэзии как чисто рассудочной и служебной — решает здесь только качество поэзии: преобразуется ли в ней заранее «готовое» положение или же оно остается только тезисом, каким и было до того. Но нужно сказать, что достичь здесь высокого качества, причем именно лирического качества поэзии, — задача безмерной сложности. Нужно стечение множества счастливых, созданных для поэта историей обстоятельств, чтобы подобная поэзия могла реально осуществиться. А высшие образцы философской лирики — это всякий раз осуществление чего-то маловероятного, того, что по сути дела невозможно. Можно сказать, что Гёте создал прекрасные образцы философской лирики, но сказать так значит ввести себя в заблуждение — до известной степени: ведь Гёте не создавал такие «образцы», следуя канонам определенного сложившегося жанра (он, в отличие от Шиллера, не воспользовался даже и нормами дидактической поэзии), — философская лирика рождалась и складывалась в его творчестве по внутренней потребности и благодаря историческим обстоятельствам, и рождались не образцы «жанра», а образцы реального, конкретного взаимоотношения и взаимопроникновения философской и лирической мысли. В творчестве Гёте можно проследить генезис философской лирики — не философской лирики вообще, но гётевской философской лирики.

Альбрехт фон Галлер, впоследствии знаменитый швейцарский естествоиспытатель, гёттингенский профессор, достигший мировой известности, в юные годы (1730) писал в одной дидактической поэме:

Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist,  
Zu glücklich, wann sie noch die äußre Schale weist<sup>5</sup>.

(«Внутрь Природы не проникнуть духу сотворенному, слишком счастлив и тот, кому являет она хотя бы внешнюю оболочку»).

Это очень известные строки. Как с формулой недалекого научного агностицизма, с ними вступает в полемику Гёте в стихотворении, написанном в конце 1821 года и обращенном к «физикам» (ВА I, 555—556<sup>6</sup>); приведем его в дословном переводе: «Внутрь природы... — Ах ты, филистер! — ... но проникнуть духу сотворенному. — Даже и не напоминайте мне и близким моим о таких словах; мы думаем так: шаг за шагом, и вот мы — внутри. — Блажен и тот, кому являет она хотя бы внешнюю оболочку!.. Это я слышу уже лет шестьдесят, я клянусь также слова, но лишь втихомолку, и твержу себе тысячу тысяч раз: Природа все дарует щедро и сполна, нет у Природы ни сердцевины, ни оболочки, она все — единым разом; поверяй прежде всего самого себя, — что ты, ядро или скорлупа».

Это стихотворение Гёте обсуждает и комментирует одно из важнейших положений гётевского мировоззрения\*. Оно дало рефлексы во второй книге «Кротких ксений», опубликованных в 1821 в журнале «Ueber Kunst und Altertum». Один из рефлексов — гномическое стихотворение, которому Гёте дал позже заголовок — «Ультиматум» (ВА 1, 556): «И вот говорю вам в последний раз: нет у Природы ни сердцевины, ни оболочки; поверяй прежде всего сам себя, — что ты, ядро или скорлупа». Другой рефлекс — четверостишие, в котором иная тема, тема шестидесятилетнего участия в развитии естествознания, схвачена с экзистенциальной иронией, так что уже не может быть решительного противопоставления «я» и «вы» (ВА 1, 652): «Уже шестьдесят лет я смотрю, что вы грубо заблуждаетесь, и сам плутаю вместе с вами; коль скоро лабиринт спутан лабиринтами, где же ваша Ариадна?».

В этом последнем четверостишии — тень колебаний, и Природа — лабиринт, тогда как в первом, в «Ультиматуме», царит безусловность убеждения — у Природы нет ядра и скорлупы. Стихотворение это — несомненно философская поэзия в своем кратчайшем, издревле известном виде. Но только это не философская лирика. Для лирики недостает здесь конкретного выявления человеческого «я», нет того, что можно было бы назвать *явностью переживания*. Значит, в такой поэзии, в этих гномических стихах, предпочтение отдано философскому тезису — такому, которому вот-вот пора оторваться от поэтической формы, от формы стиха вообще. Между тем подобное утверждение истины все еще окружено у Гёте экзистенциальной, человеческой проблематикой: нужно поверять себя перед лицом Природы, смотреть на себя — не пустой ли «ты», тогда как Природа как бы *равномерна*, у нее нет скорлупы — внешнего, и ядра — внутреннего, а вся она — единая и цельная. Об этом Гёте еще убежденнее, и еще абсолютнее и отвлеченнее сказал в «Эпирреме» конца 1810-х годов.

Но прежде чем напомнить эту «Эпиррему», резюме гётевских философско-научных взглядов, следует обратиться к другому созданию Гёте, которое говорит о природе, а притом полно человеческой проблематики — и человеческой проблемности, и далеко не абстрактного стремления преодолеть ее живым решением и действием. Все же Гёте заглядывает здесь внутрь человеческой души, полной сомнений и отчаяния, — как бы ни был неприятен Гёте склонный к пассивному колебанию человеческий тип. Это — «Путешествие в Гарц зимою», и здесь Гёте обращается к *горе* с такими словами: «С неизведанным нутром, таинственно-очевидна, высишься ты над изумленным миром и смотришь из туч на царства и величие их...» (ВА 1, 318).

\* См. об этом подробнее в моей статье «Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв.» // Контекст-82. М., 1983. С. 130—139.



Возвышенный образ горы — но между тем из этих строк мы узнаем, что в восприятии Гёте-поэта гора наделена нутром, что нутро ее — не просто абстрактно-«внутреннее», но что оно поэтически сопоставимо с «грудью» — «душой» и «сердцем». Оказывается далее, что это живое нутро горы еще не исследовано, не изведано и что гора вся в целом стоит перед нами «таинственно-очевидна», или «таинственно-откровенна», так что, явно, внешний облик ее, поражающий взор, скрывает в себе и одновременно несет наружу ее таинственность, ее сокровенность. Гора — «таинственно-откровенна», потому что ее открытое, откровенное заключает в себе тайну. Слова «*geheimnisvoll offenbar*» — это особая формула, найденная мыслителем-поэтом; Гёте в своих текстах часто прибегал к этой формуле — однако не как к готовой формуле с раз и навсегда заданным смыслом, но всякий раз находя ее неповторимо-конкретный смысл. Все же, за исключением простейших случаев («Побочная дочь», ВА 6, 154), в ней всегда выражена глубокая диалектика внешнего и внутреннего, явления и сущности. Это — та диалектика, которую разумеют слова Гераклита об оракуле, — он «не говорит и не скрывает» (*οὐτε λέγει, οὐτε κρύπτει*, В 93), — та диалектика, онтологический смысл которой пытался вскрыть М. Хайдеггер в своих толкованиях этого изречения Гераклита, — диалектика эта прекрасно известна и современной герменевтике. Для Гёте внутреннее природы выносится наружу в ее явлении, однако выносится наружу не прямолинейно-незатрудненно — так, чтобы между внешним и внутренним не было никакого различия, а все в природе было едино.

Поздний Гёте иногда стремился утверждать именно это последнее: у природы нет ни сердцевины, ни оболочки, она все — единым разом. Начнем читать «Эпиррему» (ВА 1, 545): «Созерцая Природу, вы должны принимать во внимание и отдельное, и целое; нет ничего — внутри, нет ничего — снаружи: ибо что внутри, то и снаружи...» Это — тоже диалектика, но особой радикальной разновидности, она совершенно отождествляет явление и сущность, стирает всякое различие между ними. В высказывании же такой своей истины Гёте достигает возможного предела безлично-отвлеченного: в самой мысли никак нельзя не узнавать Гёте, а форма выражения — философская обобщенность. Но вот Гёте продолжает: «Так не мешкая овладевайте священно-откровенной тайной». И это прежней мысли дает вполне неожиданный новый поворот: Природа явна, внутреннее ее — снаружи, утверждает Гёте, и тут же совсем иное: эта явность внутреннего оказалась священно-откровенной тайной. Диалектика скрыто-открытого, и еще в усиленном виде: явность Природы такова, что она и тайна, и такая тайна, что до нее нельзя, собственно говоря, касаться («священная» тайна). Открытость природы, явленность сущности ее — а в то же время на открытости и явности печать тайны. Есть в Природе — внешнее, есть — внутреннее. Прежняя

формула откровенной тайны, таинственной открытости — видоизмененная, усиленная.

Что связывает «абстрактную» «Эпиррему» позднего Гёте с «Путешествием в Гарц зимою», созданным еще в 1777 году, напечатанным в 1785 году, — с произведением молодого Гёте? Это раннее создание было и спутником позднего Гёте, поскольку в 1821—1822 году он обращался к нему, комментировал его и во «Французской кампании» подробно объяснил обстоятельства его создания. Но «Эпиррема» была написана раньше, чем Гёте обратился к поэме молодости. Однако не в биографических связях или отсутствии их дело. Сама «формула» об открытой тайне сопровождала мысль Гёте всю жизнь (и в целом «формульность» ему не чужда: «... как этико-эстетический математик, я, в свои преклонные лета, обязан стремиться к окончательным формулам, лишь благодаря которым мир еще постижим и сносен для меня», — пишет Гёте Сульпицу Буассере 3 ноября 1826 года). Истории этой «формулы» посвящена недавняя статья Марлис Мера, где по крайней мере некоторые аспекты гётевского представления прослежены на протяжении десятилетий<sup>7</sup>. В «Путешествии в Гарц зимою» перед нами самая суть гётевского взгляда на природу, суть, о которой он никогда не забывал. Это поэма — о человеке и природе, о природе не философски-обобщенной, а конкретной, вещной, увиденной; для Гёте здесь природа — не Природа, со спинозистскими абстракциями на заднем плане, а воплощенная в гору, кустарник, лес, реку природа. Для Гёте-поэта природа — это гора с ее откровенной тайной, или тайной открытостью.

Поэтически и лично, сугубо лично воспринятая и пережитая природа приводит Гёте в поэме «Путешествие в Гарц зимою» на самую грань философской лирики. Гора, «таинственно-открытая», — это мгновенная вспышка философской мысли, которая с предельной выразительностью схватывает самую сущность поэтических образов.

В нарочито философскую «Эпиррему» заходит луч от такой философски-лирически пережитой природы. В «Эпирреме» генетически два полюса, две последние строки незаметно нарушают стройность продуманной мысли первых четырех — стройность философски-поэтически продуманной мысли. Поскольку, однако, все это небольшое стихотворение решительно уклоняется к полюсу «философичности», другой его полюс, несущий след лирического переживания живой природы, ландшафта и пейзажа, в нем не прочитывается. Иначе стройность мысли нарушалась бы слишком явно. «Эпиррема» как бы совсем неуловимо задевает грань философской лирики — с иной стороны, чем «Путешествие в Гарц зимою». В обоих случаях — не приходящие к синтезу стороны философской лирики — стороны, которые вместе с тем обнаруживают тенденцию проникать друг в друга.

Однако стоит ли разыскивать стороны в их отдельности, когда есть ведь такие лирические создания Гёте, в которых синтез с философией

заведено осуществлен? Такова, например, его шеллингианская «Мировая душа» (1802; ВА 1, 89—90): чтение Шеллинга («О мировой душе») пробудило в душе Гёте его же, гётевские, образы одновременно космически-широкой и интимно-близкой природы. Стихотворение это — эпизод из гётевского «шеллингианства» (что, кстати, чисто типологически любопытным образом, весьма неожиданно, предваряет опыты русского философско-поэтического шеллингианства и гётеанства); воссозданная с лирическим подъемом картина творящегося мироздания. Удивительно, но это произведение не принадлежит к вершинным достижениям Гёте, и, видимо, вот причина: философско-лирический синтез не вызрел еще в творчестве Гёте, изнутри его, а он потребовал иных, по-своему более развитых и парадоксальных поэтических средств. За сторонами, не спешащими соединиться, — рефлексия философски-общего, природный пейзаж, философски осмысляемый, — приходится следить, чтобы узнать, какова же наивысшая, возможная, мыслимая для Гёте форма их слияния.

Такая форма осуществилась — насколько это вообще возможно — в позднем творчестве Гёте. Она приобретает здесь особые черты, соединяясь с глубоко воспринятой исторической необходимостью: голос писателя как голос истории и голос поэзии, — и стоит под знаком тех кризисов, которые характеризовал Гегель, когда в курсе лекций по эстетике писал, что специфически-художественное творчество «уже не исполняет наивысшей нашей потребности»<sup>8</sup>, что «искусство со стороны высшего своего предназначения остается для нас чем-то пройденным»<sup>9</sup>, — «для искусства внутри его самого существует предел, и оно переходит в высшие формы сознания»<sup>10</sup>, а современное искусство одновременно трансцендирует себя, «выходит за свои пределы» и концентрируется на внутреннем мире человека — человек «нисходит в свое нутро»<sup>11</sup>. Гегель философски рефлектирует эту кризисную ситуацию искусства — и есть, по-видимому, только два современных ему художника, которые отражают эту ситуацию в своем творчестве, — отражают по-настоящему, в полную меру, так что она из глубины определяет сам их художественный язык и стиль, самый ход мысли. Эти два художника — в музыке Бетховен с его поздним творчеством (квартеты с 11-го по 16-ый, последние фортепьянные сонаты), в поэзии Гёте. Это ситуация великого перенапряжения искусства: оно стремится быть самим собою и в то же время, оставаясь собою, выйти за свои пределы; далее — оно говорит, совершенно явственно, от имени своего века, как искусство, единственно к тому призванное, говорит от имени всех и в то же время погружается в индивидуальный мир человека, творца, в глубины личности, — сосредоточенность на своем, которое одновременно общее общего. Такое искусство крайне сложно — ср. историю усвоения Бетховена и Гёте, их позднего творчества, — и усложнены в нем прежде всего все смысловые связи, в поздних вещах Гёте («Годы странствия Вильгельма Мейстера») возникает целая система смысловых со-отражений, которая отнюдь не лежит на поверхности, а

поздний стиль (у Бетховена и Гёте) становится тем, что можно было бы назвать стилем разобщенности, или стилем синтаксической диссоциации, — как на уровне фразы, периода, так и на уровне композиции целого. Ясно, что здесь у Гёте уже нельзя искать *просто* соединения, или слияния философского и лирического начал как разных «сторон»: соотношение лирики и философии — это прорастание одного в другом, через другое, прорастание философского через лирическое. Вот что такое может быть подлинным гётевским синтезом философии и лирики — философское из недр лирического, которое как бы выходит за свои пределы — выходит «как бы», потому что если бы такой выход был чем-то вполне реальным, то лирического начала уже не было бы.

Заметим, что такой поздний стиль — подобный гётевскому — возможен лишь на своем историческом месте, тут личность до конца становится инструментом истории, для истории поэзии (как Бетховен для истории музыки) — это некий абсолютный предел, межа, которую нельзя переступить, — можно только обойти ее, — смешно подумать, что кто-нибудь мог бы «продолжить» гётевский поздний стиль: тут достигнута своего рода абсолютность, настоящий гегелевский «конец искусства» — нащупанный и освоенный поэтическим словом.

Но мы пока только ищем такого синтеза-прорастания, а нашли только частные формы соединения — там, где связь лирического и философского не «абсолютна» («абсолютность» всякий раз, конечно, *sine grano salis*). Это — «гномические стихи» позднего Гёте, где философское преобладает над лирическим, это, как частный случай, такие стихотворения, как «Эпиррема», куда лирическое переживание заглядывает почти незаметно, с другой стороны — лирические стихотворения, куда, напротив, философское заглядывает почти незаметно, — «Восходящей Луне», стихотворение, написанное в Дорнбурге в 1828 году. Есть в поздней поэзии Гёте еще особый раздел, который можно было бы назвать «хоровой лирикой», — лирика, в которой господствует не «я», а «мы», философская поэзия, в которой истины излагаются от имени идеального «союза умов» (*Geisterschaft*). Такие стихи нацелены на истинность мысли, но между тем представление «коллективности» дает явное усиление лирического момента (нечто сходное, при полнейшей идейной противоположности, — в «компанейских стихах» Эйхендорфа): «С горы и до холмов, и вниз, вдоль долины, раздается словно шум крыльев, какое-то движение — словно пение, и безусловности влечения следуют радость и совет, и твое стремление — пусть будет стремление в любви, жизнь твоя — пусть будет делом» (BA II, 331; ср. 436).

Конечно же, со стороны мысли — вся суть в двух последних строках (пафос вольного и радостного труда — в противоположность романтическому «компанейскому» переживанию праздности), но они вместе с тем — обобщение вдохновенного образа, образа вольного устремления к

цели: практическая мудрость как квинтэссенция поведения-настроения-лирического взлета. Естественно, что такие стихи — это разновидность философской лирики, ее «хоровой» вариант, и они очень близки к тому, что вообще заслуживает наименования философской лирики. Философское — как сок жизненного. Разумеется, всякую прямую мысль, излагаемую в стихах, всегда можно заподозрить в заданности, в том, что она не требует для своего выражения формы стиха, — здесь мысль, безусловно, *прямая*, но вместе с тем очевидно соединение ее с поэтически схваченным широким, безграничным *опытом жизни*, с тем непосредственным, что на наших же глазах облекается словом-мыслью. Вообще говоря, философская поэзия позднего Гёте — это прежде всего поэзия утверждения, поэзия утверждения незыблемых, несокрушимых смыслов — утверждение посреди кризиса и распада (Гегель говорил о «распадении искусства»<sup>12</sup>). Не случайно, а совершенно закономерно Гёте включил в «Годы странствия Вильгельма Мейстера» (пример «диссоциативной» композиции целого) стихотворение, в составе поэтических книг озаглавленное «Завет» (ВА 11, 327). Тут читаем: «Бытие — вечно... Истинное было уже давно найдено, собрало вокруг себя союз благородных умов. Древнюю истину — подхвати ее» и т. д. Вот самая основа философских убеждений позднего Гёте — но нет ничего более далекого от антипоэтической рассудочности, — здесь с самого начала отчетливо опущим и слышен лирический центр такой «хоровой» лирики; это «мы», от лица которого в третьей строфе поэт призывает каждого обратиться — во вторую очередь — к своему внутреннему миру, чтобы и в нем обнаружить порядок космоса — порядок внутреннего космоса, в чем, пишет поэт, не смеет сомневаться ни один благородный ум. Эта поздняя «хоровая лирика» Гёте, более скупая на образ, чем на мысль, лирически непосредственнее его шеллингианской «мировой души» 1802 года, где нельзя не наблюдать заданности образов: образы — изначально *свои*, они лирически распеваются, вызывают огромный душевный подъем и все же выполняются и сменяют друг друга как по программе — как мир творится...

Русские поэты гётевской поры и младшие его современники, когда думают о Гёте, размыывают его образ — получается цельный шеллингиански-гётевский нерасчлененный романтический поэт, символ всей эпохи. Русская философская лирика XIX века зарождается отчасти от такого «Гёте», нередко понимаемого точно и пережитого глубоко. Вообще, как совершенно верно писал В. В. Кожин, «немецкая мысль и литература того времени *нигде* не имела столь глубокого и мощного отклика, как в России»<sup>13</sup>. Е. Баратынский в стихотворении «На смерть Гёте» представил Гёте поэтом-магом:

С природой одною он жизнью дышал,

Ручья разумел лепетанье,

И говор древесных листов понимал,  
 И чувствовал трав прозябанье,  
 Была ему звездная книга ясна,  
 И с ним говорила морская волна.

В. Г. Белинский критиковал это стихотворение за неточность: «Вместо безотчетного гимна Гёте поэту следовало бы охарактеризовать его <...>. Заключительные куплеты слабы выражением, темны и неопределенны мыслию, а потому и разрушают эффект всего стихотворения. Все, что говорится в пятом куплете, так же может быть применено ко всякому великому поэту, как и к Гёте, а что говорится в шестом, то ни к кому не может быть применено за темнотой и сбивчивостью мысли»<sup>14</sup>. Критик одинаково прав и не прав: прав — если действительно ждать от поэта «характеристики» Гёте, не прав постольку, поскольку стихотворение ясно показывает, к чему влечет поэта логика его творчества, и не только его личного творчества: какой образ поэта возникает, — это сильнее установок на то, что должно было бы быть. Само творчество постигается таким: оно влечет его к природе и к идеальному образу поэта, олицетворяющего собою близость к природе и воплощающего в себе природу, ставшую поэтической мыслью. Стихотворение Тютчева, написанное на смерть Гёте, интимно-тоньше, оно менее звучно, в нем нет следов одической интонации, и оно еще дальше от конкретного, характеристического образа Гёте:

На древе человечества высокою  
 Ты лучшим был его листом,  
 Воспитанный его чистейшим соком,  
 Развит чистейшим солнечным лучом!

С его великою душою  
 Созвучней всех на нем ты трепетал!  
 Пророчески беседовал с грозой  
 Иль весело с зефирами играл!

Не поздний вихрь, не бурный ливень летний  
 Тебя сорвал с родимого сучка:  
 Был многих краше, многих долголетней,  
 И сам собою пал, как из венка.<sup>15</sup>

Гёте здесь вообще — часть природы, лист древесный. Тютчев словно доводит до конца начатое Баратынским: поэт возвращен природе. В этом есть некая непеременимость: Гёте — это живой источник русской философской лирики, сначала Гёте как такой переосмысленный природный образ поэта, а потом уже как стоящий за переосмыслением

реальный поэт и мыслитель. Образ Гёте — одно из движущих начал русской философской лирики, вернее даже, одна из ее внутренних пружин — то начало, которое позволяет реализоваться русскому образу природы и позволяет ему дойти до философского обобщения. Тут необходимо краткое отступление: сначала мы искали философскую лирику у Гёте и как бы опасались взять ее у него готовой, а теперь начинаем говорить так, как будто русская философская лирика XIX века — вполне несомненный факт, где не надо ничего искать и не надо ни в чем сомневаться. Это, разумеется, не так: и русская философская лирика тоже есть итог парадоксального взаимодействия сторон, тоже результат осуществления — несмотря ни на что — лирической «хрупкости» в редчайшей ее разновидности. Однако составные философской лирики мы до известной степени нашли, говоря о Гёте. Первое в русской философской лирике — это шеллингиански-гётевская поэтически-магическая ступень сопряжения философского и лирического. Что Гёте и Шеллинг благословили эту русскую поэзию своим философски-образным складом мысли не случайность, и не случайность — то, что сам образ Гёте возвращается в лоно Природы как ее великий элемент. Русская философская лирика начинается с природы, и это естественно: так же естественно Гёте, еще в молодые годы, в «Путешествии в Гарц зимою» приходит к философскому озарению, в одной только строке, но столь насыщенной своим диалектическим смыслом, что эта строка, как живая формула, без затруднений перетекает в творчество позднего Гёте!

Природа — это одно начало, одна сторона русской философской лирики:

Завидней поэта удел на землн.  
С младенческих лет он сдружился с природой <...>  
Весь мир облекает он в стройные звуки <...><sup>16</sup>

Если угодно, в этой погруженности в природу<sup>17</sup> — некоторое ограничение русской философской лирики, и, напротив, по всей видимости, редко переходит она на другой край — туда, где философское, мысль, берет верх над поэтическим, лирическим, над видением, туда, где сначала — мысль, а образно-поэтическое — остаток и средство выражения. Но это не мешает тому, что русская философская лирика в своем развитии тяготеет, подобно части поздней гётевской философской поэзии, во-первых, к утверждению, во-вторых, к тому, что мы называли «хоровой лирикой». К утверждению, значит — к утверждению незыблемой истины. Конечно, утверждение истины в формах лирики — это всегда и сам путь к истине; то, что для философии, — тезис («Бытиеечно»), — для лирики еще и искание и, конечно, утверждение, даже исповедание веры; даже если это философский тезис, то он предоставлен стихии, он как лодка на гребне волны, не безусловность высказывания — главное в нем, а то, что

высказывание оживает, обретает жизнь в людском слове, становится чьим-то высказыванием, становится «моим» и «нашим». Русская философская лирика, с таким уточнением, есть по преимуществу поэзия утверждения истины — истины, творящейся в природе и почерпаемой в природе. По замечанию Е. А. Маймина, «Тютчев любил природу больше всего в ее целом, но не конкретно, не местно»<sup>18</sup>. Нам следует различить не-конкретность и не-полноту. В поэзии Й. фон Эйхендорфа в передаче природы всегда очень мало конкретных черт, однако создается столь насыщенный образ природы, который вполне очевидно придает картине природы совершенную конкретность, синэстетическую объемность, — иллюзия, которая для поэзии есть сама правда; случай поразительный и парадоксальный в своей редкости! Нечто подобное у Тютчева: «Природа в поэзии Тютчева характеризуется не только своей жизненностью, но и тем, что она возвышенна, что она исполнена высшего, философского интереса и значения»<sup>19</sup>. Символика и живая природа взаимопроникают друг друга — тютчевское стихотворение «День и ночь».

Е. А. Маймин обращает к поэзии Любомудров старый упрек — в «заданности» поэтических идей, в чем повинна их творческая установка и «догматизм их художественного мышления»<sup>20</sup>. Вероятно, это в самом общем смысле справедливо — но все же не до конца. Нельзя оторвать Любомудров от Тютчева, от тютчевского типа поэтического творчества-мысли: что «задано» в его «Дне и ночи»? Природа — или метафизика дня и ночи? У Любомудров, если не говорить о поэтических неудачах, всегда возможных, поэзия идет не от философской идеи в тезисной форме, не от чистой мысли: если им что-то «задано», то не идея, а мысль-образ, образ-идея (можно было бы оказать — навязчивая образ-идея), космическая картина бытия, изначально поэтически-восторженная, в которую они, как поэты, верят, в которой себя убеждают. Это сопоставимо с положением, в котором находился Гёте как создатель «мировой души»: космические образы-идеи творящегося мира были ему «заданы», но при том отнюдь не подсказаны и не навязаны Шеллингом как что-то стороннее. Нечто подобное у Любомудров. Нечто подобное у позднего Федора Глинка, поэта, подлинное значение которого открывается только теперь:

Я слышал музыку миров!..  
Луна янтарная сияла  
Над тучных бархатом лугов,  
Качаясь, роща засыпала.....  
Прозрачный розовый букет  
(То поздний заревой отсвет)  
Расцвел на шпиге колокольни,  
Немел журчащий говор дольний...  
Но там, за далью облаков,



Где ходят флотами светилы,  
И высь крестят незримо силы, —  
Играла музыка миров.....<sup>21</sup>

Философская идея сопряжена с пейзажем, конкретно, ясно и наглядно переживаемым. У А. С. Хомякова в позднем стихотворении «Помнишь, по стезе нагорной...»<sup>22</sup> — картина грозы, заката, восхода Солнца, и картина эта перерастает в культурно-философский образ обновления, грядущего с Востока. Конкретное насыщается общим, хотя очевидно и то, что картины природы наперед поэтически согласованы с широкими выводами философского свойства.

Имела ли русская философская лирика отношение к тем кризисам искусства, о которых рассуждал Гегель и которые творчески отражал в своем позднем стиле Гёте? Да — но в своих формах. «Истинные Поэты всех народов, всех веков, были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения», — писал Д. В. Веневитинов в 1820-е годы<sup>23</sup>, неправомерно обобщая свою поэтическую ситуацию, и несколько иначе, в ожидании глубокого перелома в поэтическом творчестве, писал о том же С. П. Шевырёв (1835): «Период форм, период материальный, языческий, одним словом, период стихов и пластицизма уже кончился в нашей литературе сладкозвучною сказкою; пора наступить другому периоду духовному, периоду мысли»<sup>24</sup>. Позже Н. В. Станкевич писал Т. Н. Грановскому: «... у Веневитинова было художнически-рефлексивное направление вроде Гёте, и я думаю, что оно кончилось бы философией...»<sup>25</sup> Ни разу не говорится в этих характерных высказываниях о философско-поэтическом опосредовании как проблеме — то связь сторон берется как заведомая, то одна сторона просто сменяется другой. Фактически развитие поэзии пошло иным путем. И, видимо, совсем не случайно, что в 1841 году С. П. Шевырев писал уже так: «Печален этот упадок поэзии немецкой, это беспомощное состояние ее по смерти Гёте. Если где может быть оправдано местными условиями мнение гегелистов, которые полагают; что поэзия есть одна из ступеней человека в его стремлении к философии всепоглощающей, то это конечно в Германии. Это мнение не может быть применено к всеобщему развитию человечества <...> Немецкая поэзия, выражая жизнь своего народа, необходимо должна была заключать в себе элемент философский, который потом, осилив другие, сгубил ее. Последние символические произведения Гёте обнаруживают слишком сильное преобладание этого элемента: такова вторая часть его Фауста. Здесь я вижу, как поэзия немецкая истлевает и готова превратиться в скелет философский»<sup>26</sup>. Что касается поэзии Гёте, то, очевидно, Шевырев не вынес из своего недавнего путешествия на Запад никакого иного, кроме самого общераспространенного и типичного

<sup>21</sup> Шевырев С. П. Взгляд русского на современное образование Европы. Москвитянин. 1841. Ч. 1. С. 275.

для долгих десятилетий взгляда на его позднее творчество, — что же до синтеза противоположных начал в поэзии, то, по словам Шевырева, Россия избегла наступившего на Западе их «раздора» и «усвоивала себе только то, что могло быть ей прилично в смысле обще-человеческом и отвергала постороннее»<sup>\*\*\*</sup>. Итак, казалось бы, — ни сколько-нибудь углубленного уразумения Гёте, ни — благодарности за показанный пример художественно-философского единства. И все это написано, однако, уже *после* того, как синтез лирического и философского, поэзии и философии, был осуществлен, и вместе с образом и примером Гёте был, на самой благоприятной для него почве, усвоен необычайно широко и как творческий первопринцип — вошел в плоть и кровь русской литературы, так что вне его впоследствии стала немыслима даже художественная ткань романов Достоевского — столь далекая от кратковременных, устремленных к окончательности смысла лирико-философских «смыканий».

В Германии Гёте «разрешил» кризис мыслительно-поэтического в своего рода «неразрешимость», где его уже нельзя было продолжить и где существо кризиса было представлено в своей художнической окончательности. С творчеством Гёте в истории немецкой литературы совпала точка наивысшей широты в охвате и осмыслении действительности, мира. Литераторам послегётевского периода пришлось отступать — и в широте, и в принципиальности воспроизведения и осмысления действительности; «кризис» был преодолен, но только тем, что Гегель называл «сосредоточением на проникновенности внутреннего мира»; сопряженность разных сторон, тяготевших к перенапряженному синтезу, распалась. Совсем иначе в русской литературе: здесь и максимальная широта была достигнута позднее — в эпоху Льва Толстого (тогда как творчество Пушкина охватывало мир не аналитически и не энциклопедически-детально и пространно), на иной принципиальной основе, и не было за плечами поэтов и писателей середины века художественного, подобного гётевскому, воплощения кризисной неразрешимости. Отсюда длительность того самого «кризиса», принявшего затяжной характер, и разрешение его — иное. Как писал В. В. Кожин, «в русской литературе “философский” пафос стал основополагающим. Вполне закономерно, что многие русские писатели подчас как бы не могли удержаться в границах художественного творчества и начинали просто высказывать свои философические размышления — как это делали и Гоголь, и Достоевский, и Толстой»<sup>26</sup>. Так в прозе с ее господством аналитичности. В русской философской лирике — в противоположность психологизму и аналитичности прозы — позитивное искание и утверждение незыблемой и неразъятной истины, утверждение вечного и непреходящего. По сути дела, тут — отношение не противоположности, а дополненности: поэт-философ идет своим напряженным и как бы более коротким путем к исти-

<sup>\*\*\*</sup> Там же. С. 288.

не — в поисках ее же прозаик изнемогает в тоске и заботе, он если не подавлен, то всецело поглощен проблемами самой реальной жизни, и всякую истину он обязан поверять художественным анализом, вообще говоря бескрайним, беспредельным — мучительно-бесконечным. Однако само философско-поэтическое утверждение истины, эта природная и «хоровая» лирика — все это, стилистическо-поэтически, как художественное мышление, тоже есть продукт своей эпохи, все это немыслимо без опыта романтизма, без усвоения Шеллинга и Гёте, без кризисов «я», без психологизма, без открытия индивидуалистической личности. Без всего этого философская лирика столь же немыслима, как, с другой стороны, «Война и мир». И если в «Войне и мире» закономерен целый пласт философской мысли, в которой поэтического — как бы широко ни понимать поэзию — мало, и сама же творческая мощь писателя нудит его, в волнениях за судьбы России, осмыслять *самую* реальность истории, реальность, которая для него ближе, дороже и сильнее поэзии, — так и философской лирике жизненно необходима опора на универсальность и конкретность природы, переживаемой полно, индивидуально и реально, на поэтический образ и живую картину русской природы. Природа, ее образ, природа как средоточие смыслов и почва мысли — то общее, что соединяет русскую философскую лирику и прозу «Войны и мира». В сравнении же с «абсолютностью» кризиса, какая была представлена у позднего Гёте, русской философской лирике недостает обобщения и, можно сказать, известной обнаженности — обнаруженности — полюса философичности. Кроме того, если природа в гётевской философской лирике — это природа натурфилософская и естественнонаучная, то природа русской философской лирики — натурфилософская и, вслед за тем, национально-русская (как определенный уклон к реальности, реалистичности видения, наблюдения, — далеко не всегда как достижение).

Правда, зато ей были недоступны чудеса такого почти мгновенного мыслительно-художественного воспарения, какие дают поздние лирические шедевры Гёте, эти, по выражению Макса Коммереля, «самые престарелые стихотворения» поэта<sup>27</sup>. К таким относится стихотворение, обозначенное у Гёте — «Дорнбург. Сентябрь 1828 года» (ВА 2, 109), — вершина срастания философского и лирического, природного и мыслительного, наглядно-увиденного и продуманного. Конечно, в сравнении с подобным синтезом всякая прочая философская поэзия может выглядеть лишь как «заданность» и отвлеченность мысли. Там мысль образно недовоплощена, видны стороны, которые «складываются», а у Гёте она — воплощена, с лирической перенапряженностью и с органически возникающим преизбытком-остатком философского<sup>28</sup>. В этом стихотворении — яркая и полнокровная в богатстве неуловимых полутонов картина природы. Но картина в той же мере и загадочная — не «чистая» лирика; Г. А. Корфф в своей известной книге о развитии гётевской лирики<sup>29</sup> оставляет этот лирический шедевр без упоминания и, не-

сомненно, потому, что стихотворение нарушает принцип, сохранявший значимость для нескольких поколений литературоведов и сформулированный затем Э. Штайгером так: «С лирикой нельзя вступать в дискуссию»<sup>30</sup>. А с «Дорнбургом» нельзя, напротив, не вступать в дискуссию, то есть не разбираться в том, что, собственно, поражает в нем и что в нем утверждается: удивительный, загадочный синтаксис, не сводящий концы с концами, и по содержанию — порывистая смена природных состояний, за которой непросто уследить, и, главное, загадочно-универсальная взаимосвязь человека и природы, когда оказывается, что все закономерно-совершающееся в природе не то чтобы встречает благодарность в человеке, — как восход, заход Солнца, — но и всецело зависит от этой человеческой благодарности: «Возблагодаришь ли, упоенный видом, с душою чистой, великое, благосклонное (Солнце), — Солнце, расставаясь в розовых лучах, покроем золотом весь небосвод окрест» (ВА 2, 110). Какая-то головокружительная сцена человечески-природного взаимодействия в космических масштабах, — рождающаяся из нескольких строк лирического пейзажа, — человек, благодарный, полон готовности исполнять общий для человека и природы закон — это небывалый и невозпроизводимый даже для самого Гёте образец философской лирики: философское рождено не установкой (на мысль, на истину, на тезис), а интенсивностью лирико-поэтического пейзажа. Это и могло быть лишь в *ту* эпоху — один раз на своем месте в истории — а притом лишь в конце шестидесятилетнего поэтического развития: тут, кажется, лирический вздох, воплощаясь в слово, заполнил собою широчайшие горизонты мысли.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. München, 1972. S. 39.

<sup>2</sup> Явление, выявление самого глубокого, сущностного исторически осознавалось и осознается как именно мгновенное развержение сущности, см.: Beierwaltes W. 'Εξάιρις oder Die Paradoxie des Augenblicks // Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Bd. 74/2. 1967. S. 271—273.

<sup>3</sup> Оскар Беккер писал, вслед за Зольгером, о «хрупкости прекрасного» («Hinfälligkeit des Schönen», «Fragilität») как одной из основных категорий эстетического: Becker O. Von der Hinfälligkeit des Schönen und die Abenteuerlichkeit des Künstlers (1929) // Idem. Dasein und Dawesen. Pfullingen, 1963. S. 11.

<sup>4</sup> Schmidt G. Lyrische Sprache und normale Sprache // Sprachen der Kunst. Festschrift für Hugo Friedrich. Frankfurt a. M., 1975. S. 748.

<sup>5</sup> Haller und Salis-Seewis. Auswahl / Hrsg. von H. Tey. Berlin; Stuttgart, o. J. S. 56. (Deutsche National-Litteratur. Bd. 41).

<sup>6</sup> Здесь и далее Гёте цитируется по изданию: Goethe. Berliner Ausgabe, 1960.

<sup>7</sup> Mehra M. Goethes Altersformel «Offenbares Geheimnis». // Zeitschrift für Deutsche Philologie. 1979. Bd. 98. S. 177—201.

<sup>8</sup> Hegel. Werke. Berlin, 1835. Bd. X/1. S. 14.

<sup>9</sup> Ibidem. S. 16.

<sup>10</sup> Ibidem. S. 134.

<sup>11</sup> Hegel. Op. cit. Berlin, 1837. Bd. X/2. S. 235.

<sup>12</sup> Ibidem. S. 236.

<sup>13</sup> Кожин В. В. Немецкая классическая эстетика и русская литература // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 194.

<sup>14</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 2. С. 437—438.

<sup>15</sup> Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1965. Т. 1. С. 49.

<sup>16</sup> Веневитинов Д. В. Три участи: Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 103.

<sup>17</sup> Пользуюсь случаем, чтобы самым решительным образом протестовать против ненужного и необязательного употребления слова «пантеистический» всякий раз, когда речь заходит либо о единении человека с природой, либо об одухотворенности природы, о едином царящем в ней настроении и т. д. Во всех таких случаях слово «пантеизм» возникает немедленно, уничтожая, прикрывая всякую конкретность содержания — и, разумеется, без малейшей связи с более точным философским пониманием «пантеизма» (если только таковое существует), почему-то всегда с одобрением и без всякой внутренней надобности.

<sup>18</sup> Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976. С. 152.

<sup>19</sup> Там же. С. 153.

<sup>20</sup> Поэты тютчевской плеяды. М., 1982. С. 234.

<sup>21</sup> Там же. С. 276.

<sup>22</sup> Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 218.

<sup>23</sup> Цит. по кн.: Маймин Е. А. Указ. соч. С. 87.

<sup>24</sup> Цит. по кн.: Каменский З. А. Московский кружок Любомудров. М., 1980. С. 119.

<sup>25</sup> Кожин В. В. Указ. соч. С. 192.

<sup>26</sup> Kommerel M. Gedanken über Gedichte. 3 Aufl. Frankfurt a. M., 1956. S. 112.

<sup>27</sup> См. подробный его анализ в моей статье «Гёте и поэзия Востока».

<sup>28</sup> Korff H. A. Goethe im Bildwandel seiner Lyrik. Leipzig, 1958.

<sup>29</sup> Staiger E. Op. cit. S. 39.

## А. А. ФЕТ И БОГИ ГРЕЦИИ

В статье речь идет об А. А. Фете и его переводе шиллеровского стихотворения «Боги Греции», выполненном в 1878 г., но также об А. А. Фете и его поэтических взаимоотношениях с богами Греции. Поэтому самое верное название для статьи было бы такое — А. А. Фет, «Боги Греции» и боги Греции.

Фридрих Шиллер написал свое стихотворение, вид оды, в 1788 г.: «Виланд рассчитывал на меня в новом номере “Меркурия”, и тут я ... от страха и написал стихотворение. Ты найдешь его в мартовском выпуске и получишь удовольствие, потому что это, можно сказать, лучшее, что создал я за последнее время, и новой для тебя будет Горациева правильность, которая прямо-таки поразила Виланда». Так писал Шиллер Кристиану Готфриду Кёрнеру 17 марта 1788 г. Позднейший читатель первой редакции стихотворения Шиллера едва ли, среди иных достоинств этого поэтического создания, мог быть потрясен именно Горациевой — или какой бы то ни было «правильностью», и иным было авторское восприятие стихотворения: слова о «Горациевой правильности» особенно понятны на фоне сознательной неприглаженности и непричесанности ранних лирических стихотворений Шиллера. Шиллер еще и в начале 1780-х годов несколько запоздало, но зато с тем большим поэтическим дарованием подхватил импульсы так называемого «штурм-унд-дранга», а ведь внутренним замыслом этого в 1770-е годы нового движения было стремление прорваться к *истинности непосредственного* поэтического выражения — к *истинности непосредственного*. Однако, насильственными методами достичь этого — вдруг — отнюдь не удалось и не могло удасться, а результатом усилий был *восстанавливаемый* — реконструируемый в самый миг желательного разрушения — в поэтическом языке и в первую очередь в драматургии риторический *строй мысли и речи*, а именно пламенно-протестующий и пламенно-восторженный строй мысли и речи, который зиждется на *эмфазе* и, в частности, на *эмфазе отступлений от нормы*. Это стиль крайнего, бурного беспокойства, который всегда готов, ради искренности выражения, корезить общепринятую, нормативную стилистику и даже грамматику языка. Понятно, почему Шиллер стал самым ярким и самым смелым представителем такой тенденции, — обретая благодаря своему таланту уверенность в себе, он только еще усиливал общую тенденцию, и к этому же прилагался успех его ранних начинаний. Ранние стихотворения Шиллера отмечены тем, что нужно было бы называть *мастерством* нарочито неприглаженного, невыверенного, неправильного, иной раз вызывающего стиля, стиля восторженного, часто взвинченного сумбура. Такой стиль хотел бы стать отрицанием риторики, а становится риторикой наоборот, та-

кой риторикой, которая самоутверждается в попытках саморазваливания и закаляется в боях, между тем как вроде бы хотела видеть себя в тонах Юбер Робера, т. е. в руинах как излюбленном сюжете живописи XVIII в. Возникающая тут новая риторика совершенно непластична, всякий намек на пластическую устойчивость разрывается стихией речевых жестов, их капризностью, резкими диссонансами перевозбужденной интонации.

Большое стихотворение 1788 г. — «Боги Греции» — отмечено, однако, внутренним отходом от этих юношеских иллюзорных позиций; Шиллера потянуло теперь к иному полюсу, и происходило это по глубокой логике культурно-исторического движения в сторону Греции, в сторону широко понимаемого культурного эллинизма. Движение это совершалось в Германии со все большим ускорением, на путях, предвиденных Винкельманом и сложившихся с общекультурным массовым и массивным тяготением к греческому. В этом тяготении было, как известно, затронуто все — от дамской моды до поэзии. Пик такого движения — конец 1790-х годов и вся наполеоновская эра; однако нам в этом движении наперед должно отметить один важный момент внутренней переориентации — от стихотворения Шиллера 1788 г. до этого поворотного момента еще относительно далеко, зато от фетовского перевода до этого момента, если отсчитывать назад, будет совсем уж далеко. Поворотный же момент заключается в следующем: движение к греческой культуре осознает себя как *таковое*, осмысляет само себя как широкую культурную тенденцию, — оно, можно сказать, берет себя в руки, позволяет говорить о себе с легкостью, как об уже познанном, и с этого исторического мига оно начинает разливаться вширь. Тогда из глубокого томления отдельных творческих натур, которые с трудом прорываются к тому, что ищут, — к греческой естественности и пластической красоте, — это движение становится наконец тем, что можно предписывать и распространять в обществе в виде циркуляров. Так и случилось: реформа образования под знаком идей Вильгельма фон Гумбольдта имела самый широкий европейский резонанс, но тут греческое берется как чистый итог, как уже завоеванное. Знание древних языков, каким обладал А. А. Фет, было обязано этому гумбольдтовскому повороту в деле образования, отозвавшемуся и на русской почве, — граф С. С. Уваров был русским, в уменьшении, подобием В. фон Гумбольдта, — вместе с тем во всей относительной широте тех кругов населения, какие могли получать гимназическое и университетское образование под флагом гумбольдтовской реформы, все греческое и античное превратнейшим образом можно было уже навязывать силой и делать инструментом подавления всяческих вольномысленных тяготений ума.

Однако, пока, в 1788 г., мы присутствуем лишь при том, как мысль далекого от античной культуры поэта начинает проникаться значимостью всего этого и начинает движение в сторону греческого с великими затруд-

нениями. Стихотворение «Боги Греции» живет еще свежими импульсами ранней лирики Шиллера, тут льется, как быстрый, низвергающийся поток, лава ее захлебывающейся интонации. Между тем устремленность — уже к другому, к пластике и к внутреннему покою. Никакой пластики и покоя в этом стихотворении нет, однако они восприняты как идеал и выступают в стихотворении как внутренне организующее и упорядочивающее начало. Что о пластике и покое все уже было сказано Винкельманом, для поэта мало, потому что он обязан достичь пластики и покоя изнутри, на языке своего поэтического мира. Шиллеру необходимо было по-прежнему пробиваться к *первозданности* греческого сквозь сложившийся и ставший школьным риторический язык поэзии. Так, нужно было отойти от условной риторической мифологии с ее номенклатурой — именами богов римского Пантеона, из которых выветрился живой смысл.

Шиллер писал Кёрнеру 12 июня 1788 г.: «То, что ты пишешь о *наročности* имен (богов. — А. М.), меня, должно быть, не задевает. Ведь, чтобы не допустить каши, мне необходимо было избегать любых римских имен, — я ведь говорю о Греции; поэтому вместо Цереры Деметра, вместо Авроры Гимера, вместо Прозерпины Персефона, вместо Луны Селена, вместо Аполлона [!] Гелиос. Не говоря уж о том, что я избегал общеупотребительных имен, своей тривиальностью вызывающих у меня отвращение».

Шиллер тут, на счастье, не вполне последователен, — ведь первая же строфа «Богов Греции» заканчивается роскошным стихом — *Venus Amathusia!* — о нем нельзя даже сказать, что это немецкий стих, это самая настоящая латынь, и римское имя Афродиты, соединенное с эпитетом, — Венера Амаузская. Только это латинская строка, вправленная в немецкий хорей. Эта строка прямо и без посредников представляет античность в шиллеровском стихотворении. Роскошеству этой изумительно звучащей строки Шиллер должен был уступить, она же, естественно, как удача, сохранилась и во второй редакции стихотворения, подготовленной для двухтомного издания лирики (1800—1801) и помещенной в нем наряду с редакцией первой, самостоятельность, а также историческую ценность которой Шиллер в этом (единственном) случае безоговорочно признал.

Сейчас уместно сообщить некоторые сведения о строении шиллеровского стихотворения. Оно строфично; в первой редакции — 23, во второй — 14 строф. Строфа «Богов Греции» — вариант октавы, она состоит из восьми стихов со своими рифмами (перекрестными) в каждой группе из четырех стихов; окончания чередуются регулярно, мужские и женские; размер пятистопный хорей, однако каждая восьмая строка каждой строфы — хорей четырехстопный. Замечу, что измененный размер последнего стиха давал бы право, согласно обыкновению, как немецкому, так и русскому, печатать его со втяжкой, однако не по-



ступал так ни Шиллер, ни переводчик его Фет, и нет никакого основания публиковать текст стихотворения как-либо иначе, как поступает Б. Я. Бухштаб, вносящий сверх того немало мелких, но не несущественных изменений в текст стихотворения Шиллера в переводе А. А. Фета.

Усеченный вид последнего стиха каждой строфы соответствует важной особенности этого стихотворения: складываясь из порыва к эллинской древности, однако на фоне и на основании юношеской страстной и порывистой лирики Шиллера, оно дает нам образчик громкой, торжественной, при этой беспокойно устремляющейся вперед, рвущейся вперед интонации. Как рвется она вперед, так и обуздывается поэтом. Это создает огромную внутреннюю напряженность — нечто наподобие динамики падения, которое мощно останавливается и тут, по самой логике вещей, в самый или почти самый последний момент. Все стихотворение и состоит из таких монументальных, капитально обстроженных и всякий раз обстоятельно и хорошо подготовленных падений, которые завершаются все же не катастрофой, а плавным движением, восстанавливающим равновесие в каждой строфе. Всякая строфа — тут событие. Или, может быть, так: интонационное происшествие, которое подается как весьма масштабное. Разумеется, вторая редакция по возможности очищает стихотворение от всего лишнего, случайного и непоследовательного, но конечно же не устраняет сам динамический принцип, какой лежит в основе стихотворения и какой был несомненно благодарной находкой поэта Шиллера. Шиллер способен был, как поэт, мыслить в своих вольных октавах; каждая октава — это грандиозный риторический жест, донельзя картинный и с помещением самого главного в конце или ближе к концу любого из мыслительно-поэтических единств, из каких сложено целое. Стихотворение заряжено неукротимой энергией, но раз за разом буйство умиряется.

Отсюда и перенос логических ударений по возможности в конец строки и строфы. Особенно очевидно последнее, причем неравносложность последних двух стихов выдвигает их на особую роль в этом интонационном движении, или, вернее, характер повторяющихся и варьируемых интонационных волн подсказывает такое решение конца строфы. В двух последних строках — кульминация и итог движения целой строфы: кульминация и утверждение смысла; или: кульминация и повтор; или: кульминация и еще превышение ее (стих. 47—48: *Wo die keusch ergötende Kamöle, Wo die Grazie gebot*); или: кульминация и сбой, перелом и т. п. В таком общем движении эта последняя строфа второй редакции (той, в которой динамика целого приобрела вычищенный и проясненный вид) наделяется чертами почти нестерпимой, живо ощутимой скорби, ст. 127—128: *Was unsterblich im Gesang soll leben, Muß im Leben untergehn*).

Эти две самые последние строки самой последней строфы — самый конечный, самый последний итог всего целого: то, чему суждено, бес-

смертному, жить в песнопениях, — должно в жизни погибнуть. Это *страшный* итог шиллеровского стихотворения, и в нем же, этом итоге, звучит и примиренность, потому что с этим страшным итогом *нужно* смириться, однако *страшное* это и затрагивающее *всякого* звучит в полную силу, и нет ни малейшей попытки — со стороны поэта — как-либо заранее ослабить звучание этих стихов, которые впоследствии, в вылизанно-каноническом и остраушенном прочтении подобных текстов, следуя, впрочем, самой динамике всего стилистического развития Шиллера и немецкого неоклассицизма-неогуманизма в целом, непостижимо бледнеют, отодвигаясь в область никого не касающихся, будто бы общих и ни к чему конкретно не относящихся классических словес. Здесь же, у Шиллера, *задумано* это не так.

Седьмые и восьмые строки каждой из строф этого стихотворения — великие находки Шиллера, в особенности же именно восьмые строки. То, что происходит с самой последней восьмой строкой в стихотворении Шиллера, интонационно весьма типично: *Muß im Leben untergehn*. В слове *untergehn* слог, несущий второстепенное грамматическое ударение, ввиду того, что он носитель рифмы, особо подчеркивается, а слог с основным ударением его почти утрачивает. В восьмых строках каждой из строфы ударения специфически перераспределяются, и тогда стих внушительно и с грандиозной плавностью завершает всякую — как сказано, падающую вперед — строфу. Восьмые строки звучат торжественно и с особою членораздельностью преподносят свой смысл, начиная с самого первого, столь программного стиха, уже приведенного, — *Venus Amathusia*.

Можно говорить о трех градациях акцента в таких стихах:

- 1) самая слабая степень ударности присуща метрическим арсисам, лишенным грамматического ударения, но все же интонационно отмеченным, как первое «а» в строке *Venus Amathusia*;
- 2) вторая степень присуща метрическим арсисам со слабым ударением, однако оказывающимся в рифме; поскольку в строфе чередуются женские и мужские окончания и восьмой стих — всегда с мужским окончанием, то всегда в таком положении оказывается самый последний слог строфы, если ему присуще второстепенное грамматическое ударение;
- 3) наконец, наиболее акцентированы слоги с основным грамматическим ударением или такие, ударность которых усиливается рифмой.

Вследствие такого по крайней мере троекратного градуирования ударности восьмые строки шиллеровского стихотворения выглядят как особенный организм сложной устроенности, с движением и игрой интонации в нем, со становящимся почти наглядным — на слух! — перераспределением ударности в каждом отдельном случае: *Venus Amathusia*; ст. 68: *Wo die Grazie gebot*; ст. 112: *Die entgötterte Natur*.

Поскольку же эти восьмые строки, как своего рода живые организмы, передают все то, что в целом творится в пределах каждой строфы, то есть смысл составить табличку ударности в них, в которых прочерком обозначены арсисы, не несущие грамматического ударения, грависом — второстепенное ударение, а акутом — основные получающие ударение слоги:

8	/ _ \
16	/ _ / /
24	/ / / \
32	/ / / /
40	/ _ \
48	/ \ /
56	/ / / /
64	/ _ / \
72	/ _ / \
80	\ / \ /
88	- / / \
96	/ / \
104	/ / /
112	- / - /
120	/ / / /
128	/ / / \
\	\

По этой схеме можно судить о том, что последний метрический арсис всегда несет на себе ударение, по преимуществу наиболее сильное и, что еще показательнее, два последних арсиса (за одним-единственным исключением в ст. 112) всегда ударны. Если наиболее сильной ступени ударности, затем второстепенной и наиболее слабой придать соответственно значения 3, 2 и 1, то сумма ударений в двух последних стопах восьмых строк составит 84, тогда как в первых двух — 77. Видимо, эти условные числа передают и достаточную плавность восьмых строк, и сдвиг ударности в сторону конца.

А. А. Фет, переводя стихотворение Шиллера, находился в иных языковых условиях. В этих условиях он воспроизводил интонационное разнообразие последних стихов; ставить в рифму безударные слоги он по этим условиям не мог, однако воспользовавшись возможностью сделать обоснованное исключение, восьмой стих первой строфы передал с наибольшей точностью: Лик твой, Амагузия! — Это интонационно точное воссоздание стиха, и это знаменательно! Как латинский стих в ткани немецкого, так этот русский стих символически репрезентирует в русском стихотворении стих немецкий: *Venus Amathusia! Лик твой, Амагузия!* — «Амагузия» рифмуется с «бытия», и последний слог стиха не

может не получить дополнительное ударение, и вся последняя строка торжественно растягивается по образцу немецкого. На одну поэтическую строку русский стих получает также тройную градацию ударности. Этот фетовский стих — такое же программное задание немецкой темы в русской стиховой стихии, как латинский стих — задание эллинской темы в шиллеровской немецкой стиховой стихии. Таким способом восьмой стих продолжает цепочку таких достаточно уникальных культурных репрезентаций. В остальном же распределение ударений в восьмых стихах каждой строфы перевода окажется совершенно иным, но тут уже встает другой вопрос — о том, в какой мере русский стих перевода воспроизводит характерную интонационную динамику этого стихотворения.

К. Г. Кёрнер в письме Шиллеру от 25 апреля 1788 г. заметил: «Моя любимая строфа — “Unbewußt der Freuden” и т. д.» — это 14-я строфа стихотворения во второй его редакции, в первой же, какую читал Кёрнер, — это 21-я (из общего числа 25) строфа. Что это за строфа и о чем говорит ее место в стихотворении? Тематически, или предметно, стихотворение Шиллера членится на два раздела:

строфы 1—18 и 19—25 *первой* редакции  
строфы 1—11 и 12—16 *второй* редакции.

При этом строфы 19—22 первой и 12—15 второй редакций тематически тождественны. Что же составляет водораздел между двумя частями целого? Во второй, меньшей половине стихотворения Шиллер противопоставляет эллинскому миру светлых и смеющихся богов мрачную, на его взгляд, реальность современного христианского мира. Тут, говоря нашим проворным языком штампов, Шиллер выступает как критик культуры, и тут, во второй половине, начинается его плач по нынешней жизни с ее «обезбоженной природой», с ее будто бы недостижимым, безрадостным и одиноким Богом. При этом интонационный рисунок шиллеровского стихотворения во второй половине ничуть не изменяется, и это дает превосходный эффект: шиллеровская устремленность к идеалу эллинской древности рождает восторженно-ликующую интонацию, и именно это самое ликование как тон, как интонационная схема и рисунок определенного качества и определенной высоты, придает такую выразительность скорбным строфам Шиллера — заявляет о себе, во всеуслышание, *отсутствие* повода для ликования, такое отсутствие умеет выразить себя своим контрастом вдохновенной наполненности поэтической интонации.

Однако среди всех строф стихотворения строфа 21-я первой и, соответственно, 14-я второй редакции выделяется своими особенностями. Прежде всего, она занимает в целом стихотворении почти то же место, что седьмая строка в восьмистишии строфе. Далее, что еще важнее,

типичный для всех строф стихотворения интонационный строй представлен в ней в виде максимально чистом:

Unbewußt der Freuden, die sie schenket,  
 Nie entzückt vor ihrer Herrlichkeit,  
 Nie gewahr des Geistes, der sie lenket,  
 Selger nie durch meine Seligkeit,  
 Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,  
 Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,  
 Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,  
 Die entgötterte Natur.

Первые шесть строк — это оппозиции к субъекту предложения, который в седьмой строке появляется в скромном обличье предудказывающего на него местоимения и который занимает всю восьмую строку — «Die entgötterte Natur» (в первой редакции — с восклицательным знаком, во второй — с точкой в конце), «обезбоженная природа». То, о чем, названо в самом конце. «Не сознавая радостей, какие дарует, не восхищаясь величием, не замечая духа, ее направляющего, ничуть не блаженнее от моего блаженства, бесчувственная даже для чести своего художника, подобная мертвому удару часов с маятником, служит она рабски закону тяготения, обезбоженная природа». Замечу к этому, что даже самый механически слепой русский перевод вносит в текст большую связность, нежели та, что наблюдается в немецком тексте: русские деепричастия отсылают к глаголу, русские прилагательные согласуются с подлежащим, а немецкие оппозиции лишены таких заранее объявляемых связей. Однако суть конструкции вполне ясна: на протяжении шести стихов накапливается все то, по отдельности, безотносительно друг к другу, все то, что получит свое применение и обретет связность лишь в конце. Это представления и образы, каждый — достаточно стремителен, понятен и все-таки достаточно зашифрован: что значит, к примеру, «ничуть не блаженнее от моего блаженства»? Что значит «бесчувственная даже для чести своего художника» и кто такой этот художник? Это все густые узлы мыслей-представлений, для распутывания, для логического развязывания которых потребовались бы не одна строка и не одно предложение (что следует заметить на будущее). Итак, в этой 14-й строфе сначала, как диссонанс, нарастают запасы разного, чтобы получить разрешение лишь в конце — разрешение, по смыслу печальное, минорное, потому что отсутствие порядка, какой был бы органическим и заслуживал бы названия «органического», и есть свойство природы, лишившейся своих богов, — ведь если и остался в мире Бог, то это, говорит Шиллер, уже не Бог природы; задача целого предложения — к чему бы иначе то бессвязное, что накапливается в первых шести стихах? — отвечает его строению. Можно с некоторой долей преувеличения сказать, что 14-я строфа — ключ ко всему стихотворению в том отношении, что в ней

задаваемая сначала интонация получает чисто материальное, содержательное подкрепление — тема «обезбоженной природы» тут узнаёт, как ей расположиться в таком интонационном рисунке, в этом движении падения или обвала, какой в этом случае лишь тем удерживается от полного краха, что в последнем стихе названо, обозначено то, к чему весь этот обвал клонит — и к чему он логически приписан, именно к обезбоженной природе.

И, как это нередко бывает в искусстве, эта же строфа готовит нам еще один несравненный подарок: это слова «закон тяготения», *Gesetz der Schwere*, попавшие на конец седьмого стиха, то есть на переломный и кульминационный момент целого грамматического и интонационного построения в строфе. Закон тяготения на *этом* именно месте — это и интонационный закон шиллеровской строфики в *этом* стихотворении; закон так прямо и назван своим именем. Строфа эта безусловно не случайно полюбилась К. Г. Кёрнеру, человеку эстетически весьма чуткому. И вот как воспроизводит ее А. А. Фет:

Без сознанья радость расточая,  
Не провидя блеска своего,  
Над собой вождя не созная,  
Не деля восторга моего,  
Без любви к виновнику творенья,  
Как часы, не оживлен и сир,  
Рабски лишь закону тяготенья  
Обезбожен служит мир.

Можно сказать, что Фет с полнейшей точностью следует оригиналу — и «закон тяготенья» попадает у него на свое, многозначительное место, и строение фразы оставлено прежним, и подлежащее помещено в самом конце, и сказуемое оставлено буквально тем же, что у Шиллера — «служит» — и лишь перенесено в последний стих. И если в седьмом-восьмом стихах произведены некоторые перестановки, то отнюдь не вразрез со схемой интонации и грамматического строения фразы.

У Фета, как известно, был предшественник в русской поэзии, а именно Владимир Григорьевич Бенедиктов, опубликовавший свой перевод шиллеровского стихотворения (однако, в основном, его первой редакции) в 1857 г. О переводе его дал восторженный отзыв А. В. Дружинин: «Не боясь упрека в пристрастии, мы скажем, что пьеса “Боги Греции” как перевод достойна стать рядом с лучшими переводами Жуковского». Позднее этот же перевод вызвал — по причинам, о которых речь впереди, — раздражение Фета, *таорческое* раздражение, и побудил его перевести стихотворение заново. Хотя Бенедиктов и переименовал метрику шиллеровского стихотворения, он поступил так не без рассуждения: и он тоже почувствовал особую интонационно-композиционную роль седь-

мых и восьмых стихов в каждой строфе «Богов Греции», и если шиллеровский хорей необоснованно переделан им в ямб, то седьмая строка становится у него ямбом шестистопным, а восьмая — трехстопным. Все это вольности, а между тем интонационное устремление Шиллера Бенедиктову было доступно, и он только решил выявить его более выпукло — одновременно в согласии с намерениями автора и вопреки им! Как вообще переводил Бенедиктов «Богов Греции», о том нам дает точную справку Аннелора Энгель-Брауншмидт: «Бенедиктов взял за основу первую редакцию (1788) стихотворения, с его 25 строфами. Из второй редакции (1800) Бенедиктов позаимствовал однако 6-ю строфу <...> По-русски мы читаем в общей сложности 21 строфу, так как переводчик опустил строфы 8-ю, 11-ю, 13-ю, 17-ю и 23-ю». Вот как звучит у Бенедиктова наша строфа:

Разумному сознанию непричастна,  
Разрознена с тем духом мировым,  
Которому бесчувственно подвластна,  
Она чужда всем радостям моим.  
К художнику, как кукла, равнодушна,  
Как мертвые часы — заведена.  
Лишать своих богов, лишь тяжести послушна  
Влечениям она.

Это вовсе не плохо, а Дружинину не с чем было сравнивать! И это все же не вполне настоящий Шиллер, — и, хотя А. Энгель-Брауншмидт и полагает, что Бенедиктов перелагает Шиллера «без его рассудочных элементов», на примере этой строфы можно видеть, что Бенедиктов, переменив метр, получил возможность рассудочно работать с мотивами Шиллера, проводить между ними связи, а не накапливать их, как элементы, так, как Шиллер, — бросая их в стих «как придется», как сами они лягут, разрывая, а не устанавливая связи. Шиллеровский интуитивный, громоздящий разное поток он не передает, а рассуждает по поводу его, хотя направленность интонации — прямым к «закону тяготенья» — он в основном передает: «она», то есть природа, «лишь тяжести послушна Влечениям».

Фетовский же перевод начинает блистать на фоне бенедиктовского удачного перевода. Фет должен ведь вбивать громоздкие мысли-образы Шиллера в тесную строку шиллеровского типа, и это ему удается с поразительной точностью. Нужно только подчеркнуть, что именно это он и делает и именно за это берется: бросать брошенное у Шиллера, сгущать сгущенное у него, и стесненное в тексте оригинала воспроизводить в такой же стесненности. С переводом В. Г. Бенедиктова Фет познакомился по известному сборнику Н. В. Гербеля «Немецкие поэты» (1877), и Гербелю же он писал 9 февраля 1878 г.: «Между прочим, на днях, пере-

листавая ваше издание, я полюбозытствовал увидеть перевод любимой моей пьесы "Die Götter Griechenlands" и увидел невозможный перевод Бенедиктова с бессмысленным хвостом, точно на смех. Это побудило меня попытаться, и я перевел, как всегда, размером подлинника — и почти буквально».

По отрывку письма нельзя судить, заметил ли Фет, что Бенедиктов переводил не вторую, а первую редакцию стихотворения. Можно думать так и так, и для этого есть свои аргументы. То, что стоит в конце перевода Бенедиктова — это отброшенные во второй редакции строфы стихотворения, однако Бенедиктов постарался стилизовать их в определенном духе, а именно в духе христианской веры, и так, чтобы к тексту не могла бы придраться никакая цензура, между тем как проэллинское в своем основном смысле и оттого антихристианское в тенденции стихотворение завершается у Шиллера рассудочным пассажем с обращением к «творцу разума». У Бенедиктова все это внезапно преобразилось: «Создатель мой! светило новой веры... О, бесконечный Дух! дай силы мне, дай крылья / Взлететь в твой горний свет» — ничего этого, особенно *моего* создателя нет и в помине у Шиллера. Так получился «бессмысленный хвост» — бессмысленный в отношении к оригиналу и — для Фета — бессмысленный как (вдвойне неуместное) исповедание христианской веры, тогда как для Фета вера состояла в ином. Фет приступил к своему переводу по второй редакции стихотворения и опубликовал ее в первом выпуске «Вечерних огней».

И тут перед ним тоже возникла проблема «хвоста», и хвост этот, конечно, должен был стать осмысленным. Так или иначе, Фет, по всей видимости, не удержался от некоторого весьма характерного смыслового смещения в заключении — разумеется, смещения ничтожного по сравнению с бенедиктовской переделкой-подделкой завершения, и это смещение, сознательное или нет, равносильно исповеданию его, фетовской, веры.

Фет завершает так:

Чтоб бессмертным жить средь песнопений,  
Надо в жизни этой пасть.

Кому же «надо <...> пасть»? У Шиллера это достаточно ясно: идеальный мир богов, равно как и то бытие, какое даровали боги людям, безвозвратно ушли, осталась эстетическая область, в какой живы древние боги; одно же не сочетается с другим — живая и эстетическая жизнь несоединимы. У Фета это далеко не столь ясно — взамен реальной жизни боги Греции получили теперь, «на часть» в свой удел, вершины Пинда, — это так и у Шиллера, и у Фета. Но последующее, то есть заключительные строки, звучит у Фета как обобщение куда более сильное, чем у Шиллера: у немецкого поэта «то, что должно жить в песнопении», обре-



чено в этой жизни, но это относится к богам Греции и, следом за ними, обобщая, ко всему идеально-прекрасному. По-немецки, весьма последовательно, царит средний род. Не совсем то у Фета: обреченность, о какой говорит он, получает персональную, экзистенциальную ноту, причем именно вследствие безличной конструкции. Возможно, что здесь сказались языки разных культур и те способы, какими производятся в них обобщения, — языки культур немецкой и русской. Немецкая иной раз *«того, кто»* помещает, обобщая, в круг *«того, что»*. Возможно, что русская культура, по крайней мере, в не сугубо философских текстах, к этому вовсе не склонна. Видел ли Фет, что он шиллеровское *«что»* обращает, косвенно, но с определенностью, в русское *«кто»*: *«Чтоб бессмертным жить средь песнопений, Надо в жизни этой пасть?»* Мы можем предположить, что для Фета обнажается здесь — сознательно или нет — личная тема внутренней обреченности: поэт обречен смерти. Для русской культуры это не что иное, как пушкинская и лермонтовская тема, их заданный русской поэзии лейтмотив. Она же получает свое продолжение и в творчестве Фета — поэта долго жившего, но изведавшего немало и, видимо, познавшего — особо, как и положено, как и возможно об этом знать, — свою обреченность. Поэт обречен смерти. Поэт как поэт обречен смерти. У Фета подчеркнуто сказано — вольно или невольно? — *«в жизни этой»*, шиллеровское *im Leben* лишь формально этому соответствует, без малейшего акцента на *«этом»*: *«в жизни»* значит у него — вообще в реальности, в земном мире.

Хвост в фетовском переводе — более нежели осмысленный, но не думаю, чтобы нашелся читатель, который эту мысль об обреченности в здешней жизни прочитал бы безлично и безошибочно отнес бы ее исключительно к бытию греческих богов в современном мире.

Вот этот момент, в котором Фет придает заключительной мысли Шиллера некоторый оттенок *своего* содержания, этот момент модификации и определяет его, Фета, положение в отношении *богов Греции*.

Шиллер говорит: боги Греции безвозвратно ушли в прошлое, умерли для настоящего, они живут в эстетической области — в песнопениях. Фет говорит: надо уйти в прошлое, уйти из жизни, чтобы жить, чтобы остаться жить в песнопениях. Шиллеровское противопоставление мира красоты и здешнего мира, из которого исчезла красота, заслоняется или перекрывается новым, которое то, первое, шиллеровское, отодвигает назад и вглубь, то же, что было неминуемой судьбой идеальной красоты, а потому и греческих богов, или, иначе, греческих богов, а потому и красоты, стало теперь не судьбой, а требованием: надо! Требование это обращено к поэту и затрагивает уже не его неминуемую судьбу, но его положение в мире. Так ли это? Во всяком случае можно утверждать, что последними стихами своего перевода Фет несколько отодвинул от себя шиллеровскую проблематику, заставив ее напоследок неким намеком на личную ситуацию поэта в *«жизни этой»*. Эта ситуация и доступна

обобщению, и нет, — она всегда личная, она всегда *вот эта* судьба (*вот этого поэта*). И в так лишь чуть-чуть наметившемся расхождении с Шиллером — и отдаленно несопоставима с таким тонким штрихом, едва уловимым на глаз, топорная бравурность и фанфарность окончания Бенедиктова, спешащего поставить желательное *свое* на место неудобного *чужого*, — в этом расхождении есть запечатленное мгновение особой поэтической честности. И на деле: так ли близка Фету историко-культурная проблематика Шиллера? Так ли близка ему шиллеровская культурная типология? Так ли трогает его судьба именно греческих богов? Насколько близки они Фету?

Они далеки от него и они близки ему. Но если близки, то не по-шиллеровски. Это у Фета та близость греческим богам, для которой уже недоступна совсем иная — тютчевская близость греческим богам. Это значит: близкие Фету греческие боги — дальше от него, нежели греческие боги, какие были близки Тютчеву. Тютчев же, как ни смотреть, все равно стоит на той историко-культурной дорожке, какая от Шиллера привела к Фету, от грохочущего пафоса первого к тихим и сосредоточенно-«внутренним» размышлениям о богах Греции, какие порой случались у Фета.

Вот стихотворение Тютчева, хрестоматийно полуизвестное:

Люблю грозу в начале мая,  
Когда весенний, первый гром,  
Как бы резвяся и играя,  
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,  
Вот дождик брызнул, пыль летит,  
Повисли перлы дождевые,  
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,  
В лесу не молкнет птичий гам,  
И гам лесной и шум нагорный —  
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила.

В этом стихотворении последнее четверостишие — и самое удивительное, и для стихотворения самое необязательное. Оно могло бы, как множество других, прекрасно обойтись без эллинского мира божественной красоты. Вместе с переходом к этому миру и в этот мир стихотворение Тютчева обретает исключительное качество, редкое даже и для

Тютчева, оно обретает и второе дыхание, и новое, нимало не предвиденное измерение. Зевс и Геба — не самая известная, не самая популярная среди богов Греции — они предстают перед нами в живой жизни; трепет природы передан им, подателям весеннего трепета, и привел в прекрасное движение пластический мир вечной красоты. Тютчев — это не мыслитель, который, пусть и в стихах, сокрушался бы об ушедшей жизни греческих богов, а поэт, которому дано что-то о них сказать, через творческое озарение, — он, поэт, созерцает греческих богов, не задумываясь при этом о расстоянии между собой и ими, ни об удаленности богов от поэта, ни о культурно-исторической дали греческих богов, он созерцает их не как выдуманных, не как баснословных, не как реконструируемых, не как таких, о которых можно рассуждать в стихах историко-типологически, а как о живых и живущих и в песнопениях, и в искусстве, и в изображениях, и в резных камнях, как о таких, которые просто есть здесь, «в жизни этой». Однако все равно тут, в жизни, их существование особое, что еще должно проясниться. В Тютчеве нет печали об ушедших богах, потому что они не ушли; в его силах сделать так, чтобы они не уходили, это *иногда*, это иной раз в его силах, и не *встает* такой вопрос, в силах ли это поэта, потому что это делается иногда и вдруг, по наитию, потому что это совершается как творческое озарение. Боги радостные — они и продолжают радоваться в творчестве поэта, а творчество ни поднимается столь высоко, ни опускается столь низко, чтобы только сокрушаться об уходе и смерти богов: красота греческих богов — это красота их «в жизни этой» и в песнопениях жизни этой.

В дальнейшем нам встретятся в текстах Фета пояснения к его решению шиллеровского завершения — того, к которому, как задуманы шиллеровские «Боги Греции», тяготеет все оно интонационно. А стихотворение Тютчева должно помочь понять Фета в его взаимоотношениях с античностью.

В стихотворении Ф. И. Тютчева — отголосок неподдельной исторической тяги к эллинству, поэтически первозданное — как у современника Тютчева и Фета, немецкого поэта Эдуарда Мёрике. Отголосок не школьный и не гимназический — отголосок тяги к эллинству в тот светлый миг, когда *суть* и *смысл* эллинской культуры — как была она заново завоёвана для Европы усилиями нескольких поколений между Винкельманом и Гёте, — предстают близкими, и они не отягощены еще плодами гумбольдтовской реформы. Картины природы и эмблема с античным сюжетом — они не опосредованны: *земное* освещается с небес вечным светом того смысла, который дан уже не статуарно-пластично, но который уже выходит из своего пластического замиравия в *естественность* своей свободы. Земные веяния и ветерки обнаруживают свое единство с небесным совершенством, а неземное утрачивает неподвижность, но не простоту и, переходя в движение, земным от этого вовсе еще не делается. Эмблема становится на один поэтический миг прозрачной: как в окне

видим мы светлый мир богов, он не успел еще замереть, и над ним не потрудились еще рука художника, резчика, а это он сам виден нам — не через искусство, не через монументальность, не через риторическую упорядоченность и украшенность. Это великий и единственный момент поэзии. Он уловлен на самом исходе, на затухающем исходе первоизданной тяги к эллинизму, в начале 1820-х годов. У Тютчева это задержанный, продленный исторический миг — миг встречи современности и древности, Европы нового времени и классической Греции.

Позднее, после Тютчева, уже не было почвы для чего-либо подобного. Так не было и у Фета и для Фета. Он к античности повернут иначе, он дальше от нее; культура — думается ей — пресытилась античностью, и уж почти никак нельзя обойтись без гимназически-гумбольдтовского оттенка в обращении с античностью. Без оттенка ложной фамильярности и фальшивой близости. Та античность, которую мы знаем по эпиграмме Виндекса из оперы Антона Рубинштейна «Нерон» и с которой, в поэтической интерпретации Л. А. Мея, мучился, пытаюсь совладать, Н. А. Римский-Корсаков, — она во времена Фета всегда под рукою, от этого, казалось бы само собою разумеющегося, никуда не убежишь. А для Тютчева в 20-е годы такого оттенка — снимающего с облика античности плоские имена-этикетки, — вроде бы и вовсе еще не существовало. Фета никак нельзя упрекнуть в том, что он иногда пользуется такой знаково оплощенной античностью, когда все получается довольно просто:

Ведут два бога за собою  
Блаженства жаждущих людей;  
Как зол крылатый бог порою,  
Зато как нежен Гименей.  
Не укрывается от взора  
Он, как застенчивый Эрот,  
Ища веселья и простора,  
Он ныне праздник к нам ведет, и т. д.

(из опубликованного А. И. Фрумкиной стихотворения Фета «На пятидесятилетний юбилей П. И. и Н. А. Постниковых. 4 февраля 1862 года»). Это не особо важное стихотворение, в котором содержится характерный для культуры XIX века ход прямого переименовывания жизненных событий, когда древними именами пользуются как почти безразличными лексическими элементами языка, а не смысловыми элементами культуры. Такое встречается очень часто, и этого не обязан был избегать Фет.

Зато есть и иное, и чтобы установить это иное, надо возвращаться в пушкинскую эпоху. Когда Пушкин писал: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...», то в этих словах есть нечто от творческого принуждения: поэт не пользуется просто-напросто древнемифологическим, риторически традированным представлением и не прибе-

гает к нему, а это представление в самый нужный момент напоминает о себе поэту и *сказывается* в его слове. Тем более так это у Тютчева в стихотворении «Весенняя гроза» — стихотворение могло бы быть и без четвертой своей строфы; первая-третья строфы и четвертая строфа сошлись и разделились, соединились и разъединились в стихотворении; четвертая дана «от Бога», и она преобразует все целое, — тем не менее можно и без нее. И, в целом, все иначе у Фета: есть сфера общепринятой поэтической, весьма недалекой условности, есть игра понятными представлениями, которые известны всем и в сущности чужды всем (Эрот и Гименей). И в таком резком контрасте к пушкинскому Аполлону, требующему — или не требующему поэта к священной жертве, — в таком резком контрасте, резче которого ничего и не придумаешь, у Фета в письме Л. Н. Толстому от 3 февраля 1879 г. сказано о Музе: «Каждый раз, когда напишу стихотворение, мне кажется, что это гробовая доска музыки. Глядь, опять из могилы вспыхнет огонек и напишешь». Тут и язык традиции, и грустные расставания с Музой, которой ничего не остается как сделаться ненужной условностью, либо же петь поэту из могилы.

Зато встречается у Фета и иное — то, что прямо продолжает тютчевскую античную линию. Таково стихотворение «Роза» (1865). В нем тютчевский поэтический язык усложняется — по-фетовски: «Необъятный, непонятный, / Благовонный, благодатный / Мир любви передо мной» или: «Темен лес и воздух синь» — эта очарованность словом и эта простота слов — они должны пройти через весьма сложные синтаксические и логические отношения, чтобы преодолеть их и утвердить себя. Тут являются «движущий громами» — Зевс, Киприда — Афродита и та же тютчевская Геба; они тут очень к месту; являясь в условных предложениях, так и не получающих полной грамматической ясности, они не выясняют своего местоположения в жизни этой, и поэт не отсылает их к жизни той, ушедшей. И в таком стихотворении течет *мысль* поэта, — она без лишних рассуждений *знает, куда* поместить своих богов, она и знает *своих* богов.

И все же она не часто вспоминает их. Они не всегда под рукой и не всегда относятся к делу. Как и у Эдуарда Мёрике, поэзии Фета свойственно, как оказывается, тематическое размежевание; собственно, вспоминать о греческих богах и думать о них и об эллинстве полагается а стихотворениях иного содержания и иного жанра. Это жанровое выделение, этот угол, оставленный для богов и предоставленный им, — они послушны шиллеровскому приговору греческим богам, которые удалились в свое прошлое и которым отведена эстетическая область. Это уже знак искусственности всякой жизни греческих богов после такого приговора. В русской традиции стихотворения, определенные для того, чтобы размышлять о греческих богах, о греческой культуре и о греческой жизни, назывались, по недоразумению, «аптологическими стихо-

творениями», им соответствуют Bildgedichte немецкой традиции, направленные на пластику античных образов, творений искусства. Таково у Фета стихотворение 1856 г., «Венера Милосская». С ним, как известно, связан несколько обидный эпизод, в котором критик взял верх над поэтом и читатели лишились одной великолепной параллели к поэтической мысли Тютчева. В. П. Боткин написал Фету 8 декабря 1857 г.: «Твоя Милосская Венера огорчила нас своим эпитетом «смеющееся тело». Нет, это никогда не заменит собою «божественное тело». И при издании стихотворения надо непременно настоять на «божественном». Боткин сумел настоять на своем; «смеющееся тело» обратилось в «божественное», стерев с себя черты той полной смысла конкретности, в которой греческая Геба и римская Венера открыли сначала одному, потом другому русскому поэту существеннейшую черту своего бытия — блеск, преизбыток силы, преисполненность радостью и счастьем, что выходит наружу и в гомерическом смехе греческих богов. Это смеющееся бытие греческих богов. Хотя слово «божественное» точно так же следует греческой традиции, оставаясь верным ей, оно чрезмерно обще, что-то вроде не вполне явного плеоназма. Выходит, что Боткин несколько обделил русскую поэзию, а Фет был недостаточно стоек, чтобы защитить ее и вместе с нею богов классической древности — такими, какими умели являться они ему, русскому поэту.

А вот в другом стихотворении Фета и (тютчевский) орел Зевса. В то же время это стихотворение — «Как беден наш язык!..» (1887) — есть и своего рода автокомментарий к фетовскому завершению стихотворения Шиллера. Его вторая строфа гласит:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг  
И темный бред души и трав неясный запах;  
Так, для безбрежного покинув скудный дол,  
Летит за облака Юпитера орел,  
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

Это поэтика, излагаемая через аналогию: поэт в своем творчестве подобен орлу Юпитера или Зевса с молниями в лапах тем, что он в своем творчестве мгновенно захватывает и закрепляет нечто мгновенно совершающееся. «Мгновенный» «сноп молнии» в когтях орла; мгновенный смысл — в словах поэта; звук поэтического слова — в песнопениях, их место — в безбрежном; у слов поэта — та же судьба: уходить в вечное. Нельзя ли сказать так: поэт наделен и отмечен тем, что он в своем бытии неудержимо увлекается в вечность, которой обречен. Поэт обречен смерти, потому что обречен вечности; и наоборот.

Сейчас же уместно вновь обратиться к фетовским «Вогам Греции». Так близки ли боги Греции Фету? Нет, они от него довольно далеки. Будь иначе, в стихе 72 не появились бы на месте Эриний непонятные

Иринии, не возможные ни по какому чтению греческого слова, — разве что происшедшие из противоестественного соединения богинь мщения с Эйреной, или Ириной, олицетворением мира. Когда Фет поет о греческих богах вслед за Шиллером, он дальше от них, чем когда думает о них вслед за Тютчевым. Есть для Фета боги Греции, а есть «Боги Греции». Поэтически творить на тему другого поэта — не то же самое, что творить единственно и исключительно от своего имени.

Хороши ли фетовские «Боги Греции»?

Не трудно было бы сказать, что перевод Фета не ровен или, может быть, не выверен стилистически. В стихе 93 мы у Фета читаем:

Загрустя повымерли долины,

и едва ли ошибемся, если скажем, что в этой строке сказался самый интимный, самый задушевный опыт русского восприятия природы во второй половине XIX в., — для пушкинской поры это стих слишком теплый и почти недопустимо личный; это восприятие природы после Первой симфонии Чайковского, и такой стих прекрасно подошел бы к ней, коль уж скоро композитор подыскивал для ее частей поэтические эпиграфы. А поскольку этот стих явным образом не имеет отношения к Шиллеру — он русский, а не шиллеровский, он из XIX столетия, а не из XVIII, — то легко заключить, что он не должен встречаться в переводе из Шиллера. А раз так, то очевидно станет, что поэт, который вознамерится передавать стихи Шиллера стилистически адекватно, на другом языке, должен отмежевываться от опыта, близкого и родного для него. И, если так, то мы встаем на путь, весьма опасный для поэзии, — ясно ведь, что переводная поэзия, как только мы решимся отказываться от самого близкого нашего опыта жизни, от самого близкого к телу его «слоя», начнет возникать как некая отвлеченная поэзия — на почве, отрешенной от самого глубокого и интимного опыта действительности и мира, какой только может быть дан поэту. Фет же, видимо, поступал, как переводчик, как-то иначе, и это может служить одним из возражений против него и против его перевода.

Но вот и другое. В переводе Фета немало неясных строк. В последней строфе (ст. 125—126) о греческих богах сказано:

И взамен веков и поколений  
Им вершины Пинда лишь на часть.

Вот ст. 13—14:

Целый мир возвышен был убором,  
Чтоб прижать к груди любой предмет.

Неясности этих стихов нельзя отрицать, — они не прочитываются сразу и находятся в противоречии к обычно повышенной отчетливости

шиллеровского слога, который последовательно и продуманно облекает мысли образной плотью.

Но можем ли мы думать, что Фет не подозревал об этой неясности?! По всей видимости, он считался с нею, он допускал ее и, следовательно, знал, в чем тут дело.

Он сознательно относился к задачам переводчика. Задачей его, как переводчика, было, в частности, и воспроизведение динамики шиллеровского текста и его интонационного строя. В тексте Шиллера чередуются времена, и это Фет тонко воспроизводит, чередуя времена, глагольные виды, наконец вводя безглагольные предложения разного вида, каких отчасти и нет в немецком (ст. 21—22: «Здесь на высях жили Ореады, без Дриад ни рощи, ни лесов»; ст. 76—77; ст. 102; ст. 126—127). Одним словом, Фет пользуется всеми возможностями — всеми «регистрами» русского языка, даже делая упор на тех, какими немецкий язык не располагает.

Текст Шиллера, который Фет передает, понимается русским поэтом как текст густой и сгущаемый, динамически плотный и уплотняемый; ср. ст. 101—104:

Я ищу по небу грусти полный,  
Но тебя, Селена, нет как нет.  
Оглашаю роши, кличу в волны,  
Безответен мой привет.

Эти строки — почти калька немецкого текста, вплоть до частности, пропущенное в стихе 101 прямое дополнение пропущено и в немецком; в стихе 103 удваивается глагол, не вносящий в смысл ничего нового (оглашаю, кличу вместо *ruf*; «роши» соответствует «Wälder», волны — «Wogen»; «Безответен мой привет» — очень красивое соответствие немецкому стиху — «Ach! sie widerhallen Leet», с иным лишь принципом инструментовки стиха).

Однако, чтобы осмыслить и оценить перевод Фета, нужно задуматься над современными русскими поэтическими переводами, за которыми числятся великие достижения и которым во множестве случаев присуща небывалая поэтическая виртуозность. Однако, есть *два момента*, которые, возможно, позволят нам отойти от общепринятого взгляда на историю и эволюцию поэтического перевода в России на протяжении XIX—XX веков, от того взгляда, который, в частности, в начале 1960-х годов был убедительно проведен Ефимом Эткингом.

Вот *один* момент. Современные переводы — речь идет о несомненных удачах — *чрезмерно аналитичны*: это поэтический текст, помноженный на его интерпретацию (а переводить, не интерпретируя, кажется немислимым) и сложившийся со своею интерпретацией; это поэтический текст, не только сохраняющий свою поэтичность, но и обретающий



сверх того *непосредственную ясность*, — свойство, которого оригинальные тексты поэтов нередко лишены, — и как бы заранее разжеванный для читателя. Поэт в конечном итоге ответствен в своем творчестве лишь перед Богом и совестью, но поэт-переводчик получает еще одну требовательную инстанцию — он ответствен и перед поэтом — автором переводимого текста, и эта ответственность открывает ему, как представляется, две противоположные возможности. Они и видны нам через частность: что делать с *неясными* стихами поэта? Передавать ли их неясно или растолковывать читателю? В зависимости от того, что поэт-переводчик считает для себя неприемлемым, он и выбирает одну из этих возможностей. Далее: можно ли допускать в переводной поэзии неясные, не сразу понятные стихи (уже и без связи с соответствующими «неясностями» подлинника)? *Одна* из возможностей — это *сверханалитичность* перевода, в котором все заведомо ясно, и неясными могут оставаться разве что какие-то реалии, нуждающиеся в комментариях.

*Другой* момент. Старые русские переводы, если смотреть на них в привычной эволюционной перспективе, несомненно отстают от новейших удачных переводов и решительно уступают им в технике и в виртуозности. Однако посмотрим на то, что и переводивший поэт и читатель перевода — *возможно* хотели и ждали иного. Поэт, даже если не занят более или менее вольным переложением чужого стихотворения и сюжета, может ощущать себя в гораздо большей мере творцом, нежели перелазгатель чужого поэтического текста. Можно было быть самых новых взглядов на *точность* перевода, и Фет в свое время выступает как антипод поэтов-перелазгателей поколения Жуковского. По сути же дела он понимает себя как создателя и пересоздателя *чужого*, становящегося *своим*. Между автором оригинального стихотворения и его пересоздателем, чувствующим себя настоящим творцом, дистанция куда меньше, нежели между оригинальным текстом и таким поэтом, который воспроизводит его на другом языке как профессиональный поэт-переводчик. Борис Пастернак как переводчик «Фауста» Гёте, конечно, ощущал себя настоящим поэтом, и иного быть не могло; текст поэта он толкует относительно вольно и в то же время, как переводчик этого текста, он находится в кругу определенной интерпретации этого текста, он слушается этой интерпретации и переводит *интерпретируемый текст*; сколь бы большим поэтом он ни был, он ведет себя тут как профессиональный поэт-переводчик XX в., привыкший видеть себя на определенной линии эволюции русского поэтического перевода. Он переводит не текст Гёте и не произведение Гёте, а истолкованный текст Гёте, — между Гёте и переводчиком возникает опосредующая преграда (и это при том и несмотря на то, что Пастернак свободно владел немецким языком). Но именно это означает, что — как поэт — он попадает в зависимость от оригинала, известным образом трактуемого, интерпретируемого, опосредуемого, его свобода как поэта урезана, ограничена. Ясно;

что Фет, каким бы точным переводчиком ни был он по своим намерениям, да и по исполнению, должен был иначе видеть свои отношения к подлиннику. Не истолковывать текст переводчик не может, однако текст перевода должен являть свою творческую первичность. Во всяком случае текст перевода не должен выглядеть так, как если бы он был перевод *интерпретируемого* текста. Позволю себе даже предположить, что фетовское требование точности заключало в себе известное неразличение, некоторую недифференцированность: оно было одновременно и требованием поэтической *первичности*, или изначальности. Фет залог первичности видел, как можно думать, не в свободе от буквы оригинала, но в *следовании букве* — которую поэт берет на себя как внутреннюю задачу. Его цель тогда — издать текст, который был бы не аналитически-толкующим и в пределе свержающим аналитическим (и «разжеванным»), а основывался бы на перенятии точных интенций оригинала; впрочем, я говорю сейчас об этом не языком Фета. В идеале или ради чистоты переводчику следовало бы каким-то чудом перепрыгивать через толкование, интерпретацию, и все знают, что это до известной степени вполне возможно: непосредственно разумея текст, переводчик думал бы только над тем, как *это же* скажется по-русски, и надо только дожидаться, пока *это* скажется, и, например, вовсе не пытаться как-либо «обкатывать» текст по-русски, перелагать его прозой, всячески пробовать и т. д. Тогда, если угодно и если можно простить такое выражение, — поэтическая сила переводчика-поэта должна *заглатывать* чужой смысл целиком и должна справляться с ним. Заглатывание — это обратное пережевыванию; «синтетичность» того, что само сказалось, — обратно «аналитичности». Фет не интерпретирует, а вникает, и он не разжевывает, а «заглатывает», и он дает сказать тому же, что само «сказалось», верит, как верит и своим собственным удачным строкам и строфам. Фетовская точность — это, таким образом, первичность поэтического импульса, первичность поэтического высказывания, поэтической интенции и, *вместе с этим*, точность передаваемого смысла (данного в чужом тексте наперед).

После Фета первым склонны были все более жертвовать, и отсюда поколения профессионалов поэтического перевода, из которых многие даже и не чувствуют себя поэтами-творцами, а другие, переводя, переходят на это время в класс профессиональных поэтов-переводчиков, переводчиков-виртуозов.

Фет же не мог еще быть ни профессионалом, ни виртуозом такого статуса, и если бы его позиция, как переводчика, могла быть выражена в ясном ему самому (аналитическом) виде, — это было невозможно, — то тогда и эволюция русского поэтического перевода, наверное, выглядела бы несколько иначе.

«Боги Греции» Шиллера в переводе Фета — это поэзия Фета и вместе с тем перевод, весьма точный, стихотворения Шиллера. Это перевод и вместе с тем поэтическое создание Фета.

\* \* \*

Последнее прибавление к этому. Эдуард Мёрике как поэт, к которому Фет был достаточно близок, так сказать, типологически и которого он переводил, в своей переводческой деятельности (из античных поэтов — Феокрит и другие), выступает в несравненно большей степени, чем Фет как филолог. Мёрике переводит, обращаясь к прежним переводам, он дает перечень таковых в предисловии к своей антологии античных текстов. Он, видимо, не считает нужным вкладывать себя как поэта в дело перевода целиком или, скорее, не считает это нужным или целесообразным: когда уже есть что-то — стих или фраза — переведенное вполне удовлетворительно, то бессмысленно искать новый вариант перевода. Но добавим к этому: бессмысленно лишь при том условии, что *текст* оригинала встает в сознании поэта-переводчика как первая и единственная здесь поэтическая реальность, именно *текст* оригинала, но не качество и цельность переводного текста. Последний лишен поэтической автономности. Поэт — филолог-редактор. Для Фета это было бы совершенно непредставимо. Все же три стихотворения Катулла («nach Catull») перешли в собрание стихотворений самого Мёрике (были включены им туда). Оправдывая свои исключительно незначительные изменения и чуточку более вольные толкования по отношению к строгой букве оригинала в предисловии к Феокриту, Мёрике считал нужным особо упомянуть, что его собрание текстов древних авторов «предназначается в особенности и для лишь наслаждающегося [чтением] читателя», то есть не только для филологов, которые будут сравнивать перевод с подлинником. Такая установка для Фета немыслима и, вероятно, просто абсурдна, однако он разделяет с Мёрике требование точности, и только истоки такого требования, по всей вероятности, у него иные; они несомненно коренятся в поэзии Фета, в его самопонимании себя как поэта. Фет знает ценность филологических комментариев и иноязычных переводов для переводчика, однако все они для Фета — все равно что костыли и подпорки, отнюдь не момент уже обретенной истины, как для Мёрике. Германия — филологически обжитый и густо населенный мир. Фет же, переводя римских поэтов, сверяется с комментариями и переводами, однако он поэт, и все *свое* он делает сам.

## О. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ КАК ФИЛОСОФ ГРАНИЦЫ

*К выходу в свет критического издания «Иконостаса»*

### I

В начале 1994 года, после многих лет проволочек, наконец увидело свет первое, научно подготовленное издание книги о. Павла Флоренского «Иконостас»<sup>1</sup>. Невозможно преувеличить значение этого события для нашей культуры, а человеку, которому, как мне, выпало на долю пассивно болеть о выходе уже давно готового издания, не зная, чем помочь горю, радостно откликнуться на него, когда оно все-таки состоялось. В этом своем отклике я не боюсь смешивать важное и существенное с тем, что покажется второстепенным и ненужным, — последнее, — для примера, вопрос о написании слова «иницировать», — под иным углом зрения тоже выступит как крайне существенное.

Тех, у кого на памяти вся пережитая история того, как медленно входил «Иконостас» в круг нашего знания, не надо убеждать в чрезвычайной значимости этого труда, — ведь если кто-то помнит всю эту историю, значит, он рано начал отдавать себе отчет в исключительной ценности оставленного о. Павлом незавершенного им текста, и у такого воспоминателя будет и внутренняя потребность от души поблагодарить всех, кто способствовал внедрению этого текста и смысла его в нашу жизнь<sup>2</sup>, и еще раз представить себе — во всей чудовищной неподатливости их нашему слову и нашей способности справляться с мышлением чудовищно-немыслимого — события истории, сопровождавшие написание текста о. Павлом Флоренским, и всю судьбу текста на протяжении более семи десятилетий.

Действительно, есть вещи неподвластные слову, и к ним принадлежит непредвиденный и, возможно, неповторимый опыт истории, какой получен людьми в XX столетии, — опыт этот таков, что он делает непосредственно понятным: не только лирика и поэзия уже невозможны после него и с ним, но невозможна и какая бы то ни было проза, от художественной до научной, — иначе как через «не могу» и путем временной утраты памяти и временного же выключения ее. Страшнее и неповторимее этого опыта может быть только одно — забвение *этого* опыта, его бессознательная и равнодушная утрата, что сейчас нередко и демонстрируется нам с самых разных сторон. *Тот*, то есть «наш», исторический опыт, конечно, равносильен и равнозначен самоубийству человечества; жить же после совершенного самоубийства так, как если бы ничего не про-

изошло, — это уже какая-то извращенная живучесть, мало чего стоящая уже по причине своей стихийной слепоты и пустоты. Но тут способность слова что-то выражать должна оставить нас — потому что какими же словами сказать о миллионы раз достигавшейся в XX веке фатальной непоправимости всего творившегося по мелкой и гнусной воле мелких людей. Слово отстаёт от такого экзистенциального опыта людей, не в состоянии нести его на себе, однако если только это так, то это равносильно утверждению, что человечество в XX веке перестало справляться со своим собственным опытом, или же, иначе, с самим собой. Скорее всего, это так и есть, и это тоже одно из проявлений безысходности, с какой мы имеем теперь дело почти на каждом шагу. После этого остается еще подводить «позитивные» итоги всего испытанного, и если сказать, что русская культура в наш век имела множество поводов убеждаться в том, что занятия поэзией или наукой опасны для жизни и что даже вообще думать опасно, — то это, конечно же, положительный итог; несмотря на во многом общую судьбу, западная культура не могла обрести такого массового опыта, и, скажем, в ней академические, университетские стены почти всегда, за самым малым и редким исключением, были надежной гарантией хотя бы против смертного приговора. Заниматься же наукой или быть погруженным в сферу мысли *здесь* значило одновременно и жить рядом со смертью, и быть погруженным в нее. В отличие от взгляда, кажется, весьма традиционного и еще раз прочувствованно повторенного Р. М. Рильке, я почти уверен в том, что — не Смерть внутри нас и не она говорит в нас, но все мы — в смерти, и все мы говорим (когда только говорим) внутри ее. Я не настаиваю на верности своего взгляда, однако все, отличное от него, представляется мне прекраснотонущим, уместным сейчас менее, чем когда-либо.

Может быть, «положительное» и в том, что мы или вообще культура XX века узнали и извели на опыте (пока она еще не совсем забыла это вновь), что молчание шире и ценнее слова, что его возможности больше, что оно не оказывается со словом в антагонистических отношениях, но в случаях, когда оно достаточно четко означено и отмечено и как таковое выражено, оно лишь продолжает разворачивать слово в его же, слова, значимую и выразительную немоту. Даже если все мы и по-прежнему склонны к перепроизводству слов, то такой опыт немоты, опыт знания о ценности молчания все же не проходит для нас понапрасну, — вероятно, избыточные словоизвержения над обозначившейся пропастью безгласного мыслятся иначе, чем просто слова, слова и слова.

А. Г. Фаворский, видевший о. Павла совсем незадолго до его гибели, потом вспоминал: «<...> гениальный, безропотный, мужественный философ, математик и богослов. Мое впечатление о Флоренском <...> высокая духовность, доброжелательное отношение к людям, богатство души» (с. 16). Как выразить свои впечатления, если не путем сведения неповторимого к общему? Однако тут одно-единственное слово самовла-

стно возвращает всю эту характеристику к неповторимости рождавшего ее исторического момента: «безропотный» был бы — иначе — не на месте между «гениальным» и «мужественным», здесь же оно попало на место и оказалось само по себе и вдруг — то новое свойство, какое потребовалось, чтобы соединить тут гениальность с мужественностью и не потерять их. В отличие от более осязаемых и привычных мужественности и гениальности, безропотность продолжается еще и в свою не изведенную каждым из нас даль, обладает своей внутренней незаконченностью или, может быть, нескончаемостью и, видимо, как-то соединяется с немой, молчанием как полнотой обладания всем своим — своей сущностью, своим знанием и т. д. «Безропотный» в том смысле поразительно точно схватывающее самую суть дела слово, что указывает на свойство, какое при иных обстоятельствах, может быть, и не проявилось бы, и не стало бы столь видимым и заметным, выступив на самый первый план среди наиглавнейшего, но какое, однако, обретается в полнейшем единстве со всем человечески-мыслительным (если можно так сказать) феноменом о. Павла Флоренского, с его могучим внутренним ядром и его потенциальностью, то есть способностью шириться и простирались мыслью во все мыслимые и возможные концы, не встречая себе предела внутри самого же себя, с его способностью проникать и всматриваться и в то, что находится по-за словом и по-за видом, не пробегая, притом торопливо, по тем путям, какие от нашего окружающего ведут ко всему, что было бы по *ту* сторону. Слово, конечно, сильнее всякого человека — иной раз это сказывается в том, как слово нечаянно находит само себя, вклиниваясь на свое неожиданное место (как в только что приведенных воспоминаниях); о. Павел Флоренский же был, по всей видимости, из числа совсем немногих — тех, кто бесстрашно смотрел на слово, как бы обозревая слово в его самых началах и концах, и в таком его бесстрашии тоже заключалась своя безропотность. Бесстрашие было едино с безропотностью, и мир в целом, окутанный Словом, не вызывал в нем ни робости, ни ропота.

## II

Перебью себя темой мнимой маловажности — такой в глазах большинства наших современников выглядят всякие филологические проблемы и тем более уж какие-то проблемы текстологии. Не буду никого убеждать в обратном: ясно, что вся малозначительность таких проблем есть производное от общего погрома культуры: нет ничего, даже ни одной-единственной вещи и ни одного-единственного имени, какие были бы пощажены во время его. Обращу, однако, внимание на два или три обстоятельства, представляющие общий интерес. Это прежде всего присутствие филологического элемента почти во всех сторонах челове-

ской культуры — повсюду, где встает вопрос о точности написания или, более общо, о *буквальности*, о «*дословности*» слова, о его тождественности себе. Есть особая филологическая строгость и точность, отличная от строгости и точности других наук (в том числе и тех, что по преимуществу названы «точными»), — любая наука, которая имеет дело с записью и написанием, оказывается в некоторой сопряженности со строгостью собственно филологической: меру своей точности наука черпает внутри себя, в рамках своих особенных смыслов, тогда же, когда возникает необходимость писать о своих смыслах словами или формулами, заявляет о себе слово, а вместе с ним и проблема его самоидентичности, и проблема его точности; все это нередко только мерцает где-то на горизонте сознания или же, как проблема, одолевается чисто практически. Наступает порой и момент, когда коса находит на камень и когда нельзя уже удовлетвориться отдаленным мерцанием проблемы и практически-непосредственным освоением ее; тогда проблема созревает до и для своей теории, давая начало особым отдельным дисциплинам, как то было с герменевтикой и с семиотикой, — вот две дисциплины, о которых, к счастью, можно, кажется, сказать, что они (как то, видимо, подобает всякой науке в наше время) строятся и основываются на непрестанной саморефлексии, на непрестанном и все новом и новом своем же самоосмыслении, так что фундамент их постоянно оказывается *неустойчиво-подвижным*, и это, по всей вероятности, единственно мыслимый подлинно крепкий фундамент современной науки — вопреки удобной для внешнего обращения догматической систематизированности содержания, обрекающих науку на инерцию и бесплодие самоповторения.

Вот этот принцип особой филологической строгости и точности — с его всеприсутствием почти во всем, и действительно во всем, где только *есть слово*, долгое время подвергался шельмованию — всенародному и изобретательному в своих проявлениях и кознях. Падение культуры, равно как и ее возрастание, всегда происходит и осуществляется одновременно и скачком и плавно — первое, положим, путем прямых запретов, чем особенно отличалась советская власть в первые годы своего существования; второе — путем внутреннего медленного разъедания, компромиссов и уступок давлению извне — разъедания и саморазъедания принципов филологии изнутри. Так постепенно возникала удешевленная филология наших дней, которая вынуждена была мириться с *нетождественностью* слова самому себе, то есть, к примеру, с изменением орфографии и пунктуации даже в текстах классических авторов, — *филологически-немыслимое*, попросту немыслимое и невозможное сделалось привычным фактом, с которым пришлось считаться ввиду явной материальной бедности (и филология требует расходов, и немалых!) и к которому почти совсем приросли. В результате изменилось — или подверглось порче — даже *внутренне-филологическое* сознание того, каким должно — или не может не быть — научное издание текста. Про-

цессу привыкания, огорчительного и вынужденного, сопутствовало лишь очень медленное нарастание филологического протеста против поправок принципов филологической строгости и точности; лишь теперь возник и осуществляется план издания сочинений Ф. М. Достоевского «на языке Достоевского»<sup>3</sup>, однако выражение это — «на языке Достоевского» — само по себе неоднозначно и чрезмерно широко: речь идет об издании текстов Достоевского в том виде, в каком замыслил и издал их сам писатель, что для филолога влечет за собой множество сложнейших, однако уже внутренне-филологических проблем, и, стало быть, весь вопрос вновь возвращается вокруг проблемы буквальности и самоидентифицируемости слова. Этот же своевременный и прекрасный замысел одновременно по-настоящему обнажает перед нами всю меру запустения — в нашей эдиционной филологии, до сих пор ориентированной на *смысл текстов так*, как если бы смысл был для филолога доступен иначе, как через слово, его буквальность и самоидентифицируемость (и все это еще притом, что наша текстология, концентрируясь внутри себя и уступив часть своего пространства, обладала своими сильными сторонами); филологам у нас только еще предстоит все делать заново, с самого начала, и это — лишь если обстоятельства будущего окажутся благоприятнее прежних.

Но если филологии с ее принципами пришлось немедленно уступить значительную часть своей территории (там, где только ей самой решать, как правильно издавать текст), то одновременно же совершалось постоянное, под флагом стандартизации и упрощений, насилие над языком, отрывавшее его от истории и обращавшее в некий манипулируемый объект «внутри себя». Теперь мы пожинаем плоды этого медленного, длительного наступления на язык — возникло нечто вроде господства корректоров, за которыми остается последнее слово, всегда и везде, и которые правят и в изданиях наших классиков: филолог, согласившись на худой конец с «бедой» и бесправной филологией, в конце концов вынужден уступать еще и всемогущему корректору, а тогда он не только издает писателя *не* на «его языке», но и подготовленный им в рамках правил текст обязан отдавать на произвол чужой ему *последней* инстанции. Это так, и в этом может убедиться всякий, кто, например, сравнит четыре разных издания выпущенного Академией наук СССР десяти томного Пушкина, кто даст себе труд сличить их текст. Когда я говорю о всемогущии корректоров, то, разумеется, имею в виду не беззаветных тружениц и тружеников, слепящих над текстами в корректорских наших издательствах, но именно всемогущие абстрактно-внеисторических норм, какие берут верх над любым автором прошлого, над языком и над здравым смыслом.

Какое отношение имеет, однако, все это к изданию «Иконостаса»? Весьма прямое — издание подготовил А. Г. Дунаев, филолог-классик по образованию, сам превосходно подготовленный для издания столь сложного текста, как «Иконостас» Флоренского, — и со стороны смысловой, и



со стороны эдиционно-филологической. Естественно, что ему пришлось решать свои задачи в рамках существующих ограничений, преодолевая их лишь в некоторых пунктах. В издании появился поэтому выдержанный в строгих правилах филологии аппарат вариантов, точно изложенные принципы издания (с. 26—28), указатель параллельных мест «Иконостаса» и других трудов П. А. Флоренского, занявший три страницы (с. 236—238), но потребовавший огромного необходимого труда со стороны издателя, предметный и именной указатели и все другие принадлежности хорошего филологического, научного издания. Но против рожна не попрешь, — не все, наверное, знают, сколько сил и сколько усилий (порою лишних для дела) стоило Ю. М. Лотману и Б. А. Успенскому их прекрасное издание «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина<sup>4</sup>, и издание это будет еще играть свою выдающуюся роль веки или даже поворотного момента в истории нашей филологии и нашего филологического сознания. В издании «Иконостаса» тоже обнаружился некий непреодолимый пока предел. Тогда в тексте появляется неавторское и уродливое написание глагола — «инъецировать»: «<...> неопытному ученику надо инъецировать кровеносные сосуды краскою <...>» (с. 63). У о. Павла Флоренского в этом слове не могло быть ни «ера», ни «е» — первого потому, что в заимствованных словах такого вида твердый знак внутри слова не писался; «е» же — потому, что Флоренский знал латинский глагол «инъицио» и, конечно же «инъекцию» производил от «инъицио», а не наоборот. Лишь спустя много десятилетий после Флоренского усовершенствователи нашей безответной орфографии додумались до того, чтобы писать «проецировать», или «экзаменатор», или «атрибутировать», что равносильно переворачиванию этимологических отношений между словами или выразительному жесту перед лицом человека, несведущего в языках: все равно, мол, ты, свиное рыло, не знаешь, что это за слова и какое от какого происходит, вот и пиши, как тебе велят, — мерзкое издевательство над любым «народным просвещением» на своем начальственном пятачке.

Стало быть, корректорские — послередакторские вмешательства в текст — вещь отнюдь не безобидная, и в некотором смысле до тех пор, пока они не прекратятся, бессмысленно готовить филологически какой бы то ни было текст: если затем, в окончательном тексте возникают такие уродливые, бессмысленные и, в сущности, порочащие автора и издателя написания, то издавать что бы то ни было — дело напрасное и преждевременное. Возникает тогда хорошо известное по советским изданиям классиков явление — авторское перемежается с неавторским и неотлично от неавторского, правильное перемежается с опечатками и неотлично от них и т. д. Я уверен, что у *всех нас* — от текстологов до корректоров и от писателей до читателей — нет другого выбора, кроме как повернуть в сторону филологической строгости и точности, к ее подлинным внутренним проблемам, к очищению нашего сознания язы-

ка и его истории от надуманных условностей и упрощений, от застарелых компромиссов и всего прочего. Бывает так, что в эпоху широко разлившегося равнодушия не услышанным остается и самый страстный призыв, — речь же при этом идет о вещах очевидных и простых! Вот правильные слова Александра Лермана (но были ли они кем-нибудь услышаны?):

«Настоящее культурное возрождение России, без уступок в главном, без кривляния душой, без сделок в области совести, должно начаться с самого начала — с «геральдики языка», как назвал правописание Пушкин, с истин азбучных»<sup>5</sup>.

Теперь мне осталось поставить вещи на свои места. Новое издание «Иконостаса», какое получил теперь читатель, — это первое выверенное по всем источникам, филологически ответственное издание книги. «Совкорректорские» вмешательства в текст книги, на наше счастье, в целом ограничены «общим» планом и для некоторых специфически-конкретных задач, в каких будет использоваться этот текст о. Павла Флоренского, не имеют слишком уж большого значения.

Написав самое последнее, я тотчас же заметил, что сам попал в старый ложный круг рассуждения, по которому оказывается, что существует некий «чистый», не зависящий от *буквы* текста его *смысл*, и вынужден теперь категорически опротестовывать такой взгляд: несомненно, и самый «чистый» смысл, когда он нам так или иначе все-таки дается, крепко стоит на буквальности слова, шире — на самоидентифицируемости слова самому себе, на той самоидентифицируемости текста, внутри которой перед филологом встают свои внутренние сложности, затруднения и всякого рода ожидавшиеся или неожиданные повороты и парадоксы.

Работу же, проделанную А. Г. Дунаевым, можно расценивать только чрезвычайно высоко и можно лишь надеяться, что и другие классические научные тексты получат у нас такую же обработку<sup>6</sup>.

### III

Всякий читатель «Иконостаса», надо думать, уже убедился в том, что эта книга о. Павла Флоренского — труд классический и едва ли не лучшее его создание вообще. Эта книга и заключает в себе обширное и многостороннее знание, и демонстрирует движение мысли, знание добывающей, как бы в нашем, читателей, присутствии и воплощает в себе определенное разумение знания как такового. С последним, определенным разумением знания (его истолкованием, постижением), в известном, сложном единстве состоит незавершенность текста книги, — в сущ-

ности, до крайности огорчительная. Однако и в том виде, в каком эта книга существует и в каком она представлена нам теперь, в виде выверенном и максимально полном, она переполнена знаниями и может рассматриваться как своего рода энциклопедия знания или знаний в целом. Как энциклопедия своего рода, — что в свою очередь находится в связи с тем, как постигается здесь знание.

«Иконостас» — это чрезвычайно перенасыщенная книга, именно так она и задумывалась. А. Г. Дунаев, который предварил текст книги благообозримым ее планом (с. 29—30, — «Композиция “Иконостаса”»), прибег здесь к приему, известному в первую очередь из классической филологии и в данном случае вдвойне целесообразному. Согласно этому плану, «Иконостас» состоит из семи главных разделов (с их внутренним членением), и они таковы:

- I. Сон как граница видимого и невидимого миров.
- II. Лицо, личина и лик.
- III. От лица к лику.
- IV. Иконостас.
- V. Святой иконописец.
- VI. Иконопись как метафизика бытия.
- VII. Икона и родственные ей культурно-исторические явления.

Хотя такой план и представляется весьма по-своему стройным и тематически целенаправленным, книга о. Павла Флоренского — это все-таки произведение обо *всем* круге человеческого знания вообще: не обо всем по отдельности, однако обо всем в его принципиальной сущности. Этому не препятствует даже и полнейшая свобода изложения, обнажающая движение мысли и предоставляющая простор размышлению. Замечательно то, что вся книга начинается с отсылки к первому стиху первой книги Ветхого Завета, после чего, установив существование двух миров, автор и формулирует главную занимающую его задачу. «<...> два мира — мир видимый и мир невидимый — соприкасаются. Однако, их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о *границе* их соприкосновения. Она их разделяет, но она же их и соединяет» (с. 37). Таким образом, можем мы сказать, *все* знание, о каком трактует книга, есть знание обо *всем* как «помещающемся» по обе стороны границы, проходящей поперек всего существующего (как сотворенного), обо всем как собираемом *вокруг* этой границы и *к* ней, обо всем как определяемом в своем смысле и бытии этой границей. Граница эта и разделяет, и соединяет:

«Как же понимать ее?» (с. 37).

Так сформулировав свою задачу, о. Павел Флоренский и предопределил всеобъемлющий, всеохватный характер своего труда:

во-первых, его мысль оказывается в самом смысловом центре громадной философской традиции;

во-вторых, в центре самой книги встает проблема знака, понимаемого предельно широко и допускающего (а также и предполагающего) рассмотрение всех вообще видов знаков; какие же это виды и что понимается тут под «знаком», зависит от «наполения» пункта первого, то есть от философского существа взглядов о. Павла Флоренского, от того, как именно размещается он в традиции самого существенного философского мышления.

Вот эта традиция — она, можно сказать, простирается от Гераклита и до Хайдеггера, если иметь в виду, что в своих работах Мартин Хайдеггер постоянно возвращается к толкованию фрагмента 93 Гераклита: «Владыка, чье прорицалище в Дельфах, и не говорит, и не утаивает, а подает знаки» (в новом переводе А. В. Лебедева<sup>7</sup>; я отвлекаюсь сейчас от переводов и толкований, даваемых М. Хайдеггером). Та «ситуация», какая схвачена во фрагменте, позволяет обобщать ее и требует такого обобщения: речь идет о двух мирах — человеческом и божеском, или о видимом и невидимом, или о посюстороннем и потустороннем — и о существующей между ними связи, или коммуникации. Первое — это вопрос о бытии, или онтологический; второе — вопрос о знаке, или семиотический. Вся философская проблематика *сущности* и *явления* есть обобщение все тех же двух взаимосвязанных вопросов — граница между сущностью и явлением (и наоборот) проходит поперек мира и совпадает с границей «этого» и «того» мира. Тогда «сами» вещи (скажем, вещи нашего окружения) находятся в «этом», нашем мире; самая же сущность их (и в *этом* смысле «сами» вещи тоже) находится в мире «том», «ином», если только мы будем считать, что «сама» сущность не доступна нам иначе, как в «явлениях» вещи. Неразрывна с этим и проблема знака — если не придерживаться самой крайней позиции, то есть, скажем, такого истолкования кантовской «вещи в себе», при котором оказывается, что «вещь в себе» абсолютно нам недоступна и, таким образом, «сами» вещи в *одном* смысле своей отрезанности от нас (абсолютности) — нам неведомы, между тем как «сами» же вещи в *другом* смысле даны нам в явлениях и, как именно так данные, исчерпывают все наше знание о них (и, следовательно, вновь начинают совпадать с собою и быть «самими собою» уже исключительно по *эту* сторону мира). При полном отрыве мира явлений от мира сущностей проблема коммуникации между двумя мирами начинает сходиться на нет. О. Павел Флоренский такого радикально-крайнего взгляда, как мы знаем, вовсе не придерживался, и в самом общем плане он держится самой сути гераклитовских слов: ...не говорит, и не утаивает, а подает знаки... Иначе говоря: граница между мирами чрезвычайно существенна, она трудно-

проходима — хотя, правда, остается еще исследовать, в какой именно степени труднопроходима, — на границе «вещи» претерпевают глубокие изменения, поскольку после ее прохождения оказываются не теми или не совсем теми, что раньше, всякое поступающее «оттуда» в «этот» мир «сообщение» нечто *в себе же самом* непременно скрывает, или утаивает, отчего оно столь же непременно становится и только *знаком* самого же себя, причем знаком загадочным, если только мы не знаем, что именно в нем «выговаривается», а что «утаивается». Итак, коммуникация между двумя мирами — в силу границы — в высшей степени проблематична. В зависимости от осмысления границы наш взгляд либо сдвигается на онтологическую проблему сущности и концентрируется главным образом на ней, либо же на проблему коммуникации и знака, — возможны самые разные сочетания этих двух вопросов: оба они, однако, задаются *границей и от нее*.

И взгляд о. Павла Флоренского представляет одно из возможных таких сочетаний их. Отличительными признаками его подхода выступают, во-первых, то, что проблема коммуникации и знака подчеркивается, что, во-вторых, бытие как таковое понимается как божественное и благое, и, в-третьих, то, что *граница* никоим образом не трактуется как абсолютная и непроходимая вообще, — напротив, при некоторых, пусть и редких, обстоятельствах эта граница беспрепятственно пропускает все идущее через нее. Тем самым взгляд о. Павла Флоренского характеризуется чрезвычайной оптимистичностью, — что касается до сношений между двумя мирами, — и своей прежде всего семиотической направленностью.

Все такие свойства воззрений о. Павла Флоренского обнаруживаются в его тексте с самого начала; все это, как мы могли бы сказать, относится к *пред-взятости* его позиции, причем замечу еще, что сама такая «пред-взятость» позволяет рассмотреть в себе не один только уровень.

Действительно, уже в самом начале книги говорится:

«<...> и в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом, и тем самым бывают времена — пусть короткие, пусть чрезвычайно стянутые, иногда даже до атома времени, — когда оба мира соприкасаются, и нами созерцается само это прикосновение. В нас самих покров зримого мгновениями разрывается и сквозь его, еще создаваемого, разрыва веет незримое, нездешнее дуновение <...>» (с. 37).

А самое первое состояние, в котором такая возможность соприкосновения с миром осуществляется, есть, согласно о. Павлу, сон: «Сон — вот первая и простейшая, то есть в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом» (там же).

Такой взгляд полностью совпадает с подходом к этим же проблемам натурфилософии рубежа XVIII—XIX веков, в частности, с позицией

Готхильфа Генриха Шуберта (1780—1860), автора «Взглядов на ночную сторону естественной науки» (1808), «Символики сна» (1814) — книг, историей культуры ни в какое время полностью не забывавшихся. Приведу из Шуберта лишь краткие отрывки — из того, что было уже опубликовано мною по-русски ранее. Г. Г. Шуберт пишет в первой из названных книг: «<...> реальная способность, сила, что воплотилась в грядущем существовании, заранее возвещает о себе в существовании, предшествующем тому <...>»; «порою, и нередко, мы в течение недолгих мгновений видим мерцание глубоких сил нашего естества, — иной раз они вызываются наружу и тогда благодаря широте своей духовности вырываются далеко за пределы наших земных способностей <...>»; «правда, еще не родившиеся силы грядущего существования становятся зримыми по преимуществу тогда, когда человек находится в болезненном или обморочном состоянии <...>», однако «предшественники новой, относящейся лишь к грядущему жизни являются живым существам и тогда, когда эти существа вполне здоровы»<sup>8</sup>. Здесь у Г. Г. Шуберта выбран лишь чуть иной исходный угол зрения на всю совокупность проблем, но взгляды обоих мыслителей вполне тождественны в этих вопросах, — и о. Павел вполне сознательно вторит натурфилософу. Шуберту надо было доказать своим слушателям, что возможность проникать в высшее («невидимое») бытие дана изнутри самого физическо-духовного устройства человека как звена в природно-сверхприродной иерархии всего существующего на свете, и ему было важно подчеркнуть, что в силу своего устройства и положения в мире сам человек способен *заглядывать* в иное, но те «места», в которых такое заглядывание становится по временам возможно, обозначены одинаково с о. Павлом Флоренским, — разумеется, у немецкого натурфилософа без богословско-православных акцентов о. Павла (какие встречаются в дальнейшем тексте «Иконостаса»).

Такие «места» — это *сны и видения*, особенно при наличии особо чуткого устройства личности и организма. Весьма показательно уже одно то, что *видения* — как мнимые, так и истинные — о. Павел Флоренский рассматривает в одной главе со снами и в качестве подчиненного общей теме подраздела. Между тем, 1) у о. Павла Флоренского была прямая возможность *не* начинать всю книгу с рассмотрения снов и сновидений, что само по себе, как легко видеть, сужает *общую*, подпадающую сюда проблематику (явления и сущности и т. п.), тем более что *видения* вовсе не непременно суть сновидения и вовсе не всегда связаны с состоянием сна, и 2) о. Павлу Флоренскому — иначе и не могло быть — была прекрасно известна самая общая проблематика, которую он подытоживает, например, в таком виде: «<...> мир духовный, невидимое, не где-то далеко от нас, но окружает нас: и мы — как на дне океана, мы тонем в океане благодатного света» (с. 63). В конце этого краткого высказывания о. Павел забегает далеко вперед, но основное тут содержится: грани-

ца безусловно и непременно пролетает совсем рядом с нами, она дана нам, как только нам дан какой бы то ни было смысл, или образ, или знак, как только, следовательно, мы осмысляем себя окруженными вещами нашего мира, и уж тем более граница подавно дана нам тогда, когда мы имеем дело со знанием и со знаниями, когда мы заняты ими, — граница и рядом с нами, и внутри нас же самих, и даже самые абстрактные научные рассуждения, построения и соображения, как, впрочем, и вся наука, располагаются близ этой границы и на ней.

Итак, тут перед нами два уровня пред-взятости — один заключается в предпочтении известной позиции в отношении общей проблематики явления/сущности, границы, то есть всего этого связизо-единого круга проблем, а другой уровень — в предпочтении, в рамках избранного взгляда, натурфилософского подхода к делу, при котором выдающееся место в снотелениях с миром иным и «тем» начинает принадлежать сновидениям.

Между тем последнее — второй уровень — был не непременно обязателен при общей точке зрения, выбираемой о. Павлом Флоренским. Он ведь был убежден в существовании подлинного опыта мистической жизни: существует «выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни» (с. 47) и бывают «лики и духовные зраки вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первоизданный лик, образ Божий, а по-гречески *идею*\*; идеи сущего зрят просветлившиеся сами идеей, собою и чрез себя являющие миру, этому, нашему миру, идеи горнего мира» (с. 45—46). Говоря другими словами, опыт святого, как, например, опыт св. Серафима Саровского, включает в себе созерцание, или зрение, божественной сущности вещей, зрение чего-то обыкновенно незримого, — притом именно зрение, созерцание такового, а не просто некое неопределенное предчувствие или предварительное ощущение и знание таких вещей (через их «дуновения» и т. п.), и мало того, этот мистический опыт таков, что святой не только созерцает это невидимое, но — так или иначе — способен являть, передавать нам им увиденное. Поскольку же о. Павел Флоренский лучше кого-либо из нас знал подлинность такого духовного опыта и был твердо убежден в его возможности, то он мог бы заметить — если бы не «пред-взятость» второго уровня, — что опыт очень многих святых, как-то св. Серафима Саровского, св. Иоанна Кронштадтского, никак, никакими узами не сопряжен со сном, с состоянием сна, со сновидениями и т. д.

Однако о. Павел Флоренский допустил такую натурфилософскую наклонность своей мысли, а потому сновидение выступает у него как, в сущности, модель всякого общения человека с другим миром: «<...> сновидения и суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и, вместе с тем, соединяют эти миры» (с. 46) — не что иное, как переформулирование гераклитовского выражения *общей*

\* В оригинале выделено разрядкой. — А. М.

проблематики через более частное, где место Гераклитова оракула занял ныне сон. «Этим пограничным местом сновидческих образов устанавливается отношение их как к миру *этому*, так и к миру *тому*», — продолжает о. Павел, в дальнейшем всячески варьируя это свое понимание: «Сновидение есть общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горних, границы утончения здешнего и оплотнения — тамошнего»; «сновидение есть *знаменованье перехода от одной сферы в другую и символ*» — символ горнего и дольного — и «сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию *оба берега жизни*» (с. 46—47).

Всем этим сновидению оказана неподобающая ему честь — и это притом, что сам же о. Павел Флоренский хорошо осведомлен о том, что «возможны и иные явления мира невидимого, но для них требуется мощный удар по нашему существу, внезапно исторгающий нас из самих себя, или же — расшатанность, «сумеречность» сознания, всегда блуждающего у границы миров <...>» (с. 47). Последний случай — прямая, видимо, реминисценция из Г. Г. Шуберта, что же касается первого — того случая, когда «требуется мощный удар по нашему существу», — скажем, нечто вроде того наимогущественнейшего, какой преобразил Савла в Павла, — то о. Павел Флоренский невольно ставит себя в странное положение мыслителя, которому по каким-то нам пока неизвестным причинам во что бы то ни стало необходимо даже и существование особого и редкостного, например, подлинного мистического опыта, тоже объяснять исключительно только обыкновенным и естественным. Так это и есть! Можно допустить, — вероятнее всего именно это, — что о. Павлу рисовалось нечто подобное общей семиотической теории, в которой учитывались бы все знаковые феномены, стоящие в связи с общением двух миров, со сношениями «через границу». Такая семиотическая теория была бы чрезвычайно универсальной — по причине универсальности самих этих «сношений» через границу, и при этом самые разные феномены были бы, как говорится, поставлены на одну доску, то есть уравнены в качестве элементов одной системы, одного ряда, в качестве естественных, или натуральных, элементов такой системы.

Почти можно не сомневаться в том, что мысль о. Павла Флоренского шла таким путем и что (отчасти ввиду незавершенности текста) ему не удалось выявить в своих рассуждениях два уровня «пред-взятости», то есть некоторой предзаданности его собственной позиции, — уровень скорее принципиальный и тот второй и уже не столь обязательный, где он движется в фарватере натурфилософской мысли в духе Г. Г. Шуберта, то есть мысли высокодуховной и символически напряженной, но все же слишком далекой и от прямых задач труда о. Павла Флоренского и от православного богословия, в пределах которого остается о. Павел.

Предзаданность такая и следование натурфилософским образцам мысли, конечно, не менее чувствительно и в том месте книги (мы все еще



остаемся в ее выделенном А. Г. Дунаевым первом разделе), где о. Павел Флоренский говорит о художественном творчестве. Он говорит здесь о художественном творчестве в целом, не делая никаких ограничений, ничего не оговаривая, между тем как *совершенно очевидно*, что он имеет в виду не вообще все и всякое художественное творчество, а то, какое прежде всего усматривается как такое и признается таким из той же натурфилософской перспективы. Вот как пишет здесь о. Павел:

«То, что сказано о сне, должно быть повторено с небольшими изменениями о всяком переходе из сферы в сферу. Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напившись, обремененная ведением, исходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо искусство есть оплотневшее сновидение» (с. 47).

Можно сказать так, что тут, в этом отрывке, объединены и переводятся друг в друга три разных вида символизма — символизм платоновский; символизм, мыслимый и доступный для рубежа XVIII—XIX веков и, наконец, символизм, какой мыслим для самого о. Павла Флоренского на основе всего его исторического, духовного и эстетического опыта. Они переводятся друг в друга и составляют преемственность, будучи и весьма различными. Входит же здесь внутрь понятие «художественное творчество», естественно, лишь только все то, относительно чего имеет смысл утверждение о том, что «искусство есть оплотневшее сновидение». Как легко было бы в этом месте о. Павлу Флоренскому опровергнуть меня — категорическим заявлением о том, что нет — он *всякое* художественное творчество разумеет именно так, не делая ни для чего исключений, и подразумевает здесь его *все!* Но однако — пусть даже сюда на равных правах и *одинаково* войдут Данте, Надсон и Долматовский или, положим, Пьеро делла Франческа и Клевер, — ничто не мешает нам наблюдать начавшийся с первых же страниц «Иконостаса» процесс сужения проблематики:

- 1) общая проблематика границы (явление/сущность) сужена до (психологической) проблемы общения миров *в нас, внутри нас*;
- 2) общение внутри нас сужено до сновидения как «модели», или элементарного случая, сношения с иным миром.

По другой же линии сужение идет от общего в направлении «художественного творчества», причем последнее незаметно сужается до духовно-символического, и это — в плане построения всей книги — только понятно: коль скоро в центре всей книги стоит икона и иконостас, то

сужение должно продолжаться еще и дальше. Все это, кажется, вступает даже в противоречие с тем нашим представлением об общей семиотической теории, которая так или иначе должна была предполагаться о. Павлом Флоренским. Однако даже и все совершающиеся в начале книги «сужения» такому представлению пока не противоречат, если все направлено на то, чтобы в виде православной иконы выявить нечто вроде наиболее принципиального и глубокого случая взаимосвязи миров этого и того, как это потом и получилось у о. Павла. В начале же книги мы присутствуем при рождении всего его мыслительного движения, с присущей этому началу некоторой непрорефлектированностью «предвзятостей», вследствие чего в книгу как бы допущены лишние для нее основоположения натурфилософского толка в качестве тех *hypotheses fictae*, без каких может и должна обходиться мысль ученого. О том же, насколько глубоко в фундаменты мысли о. Павла Флоренского могло проникать все натурфилософское наследие (в свою очередь представляющее громадную культурную традицию), мы рассуждать сейчас не станем, суждения же исследователей в этом вопросе, кажется, сильно разнятся между собой.

Вследствие того, что мысль о. Павла Флоренского была с самого начала устремлена к иконе и ее уразумению, в поле его внимания пребывала проблема знака как знака *видимого*. Но вот и в ней «таилась» вся весомость обозначенной Гераклитом *общей* проблематики. От нее никуда не уйти и не деться! Она сказывается в самом языке, на каком возможно говорить о «соприкосновении миров». И удивительно, что у о. Павла Флоренского тут поначалу много неопределенного и много колебаний. Действительно, если есть соприкосновение двух миров (а оно есть, коль скоро, уже обращаясь с простой вещью в нашем окружении, мы мысленно открываем в ней *границу*), то *как что* выступает для нас и перед нами идущее «оттуда»? У о. Павла на первой же странице его текста сказано, как мы уже читали, «когда оба мира соприкасаются, и нами созерцается самое это соприкосновение» (с. 37), то значит ли это — буквально, — что мы созерцаем, видим, именно самую границу, а не что-то за нею? И если дальше в тексте говорится о «веянии» незримого и о «нездешнем дуновении», о «струении» и т. д., то значит ли это здесь, что мы не видим, созерцаем нездешнего, а только как-то неопределенно чувствуем не иное, или же всей манере выражаться присуща здесь метафорически-образная расплывчатость, что-то вроде следа от пугертовского натурфилософского прекраснотушия (как следствия слишком большого доверия к своим взглядам и мнениям)? Однако очевидно ведь, что ни я, ни кто-либо, ни мы все вместе не можем попросту заставить кого-либо твердо высказаться о результатах человеческого сношения с миром иным «через границу», если на всякое такое высказывание накладывает свою печать неумолимая логика сказывающегося-утаивающегося, — как положено согласно той мысли Гераклита, которая явно оказалась «точнее

точного» и была произнесена на все времена. Вот почему колеблется (между разными возможностями) и о. Павел Флоренский, причем на самом тесном пространстве и уже перейдя к своей главной теме иконостаса (раздел IV по составленному А. Г. Дунаевым плану).

Вот что утверждает здесь о. Павел:

1) «Иконостас есть сами святые»;

2) иконы и иконостас введены Церковью по причине человеческой слабости, или «духовной вялости», поскольку молящиеся в храме не всегда «достаточно одухотворены» и для них приходится «закруглять вещественно» «небесные видения»;

3) «вещественный иконостас не заменяет собою иконостаса живых свидетелей и ставится <...> лишь как указание на них» (с. 62).

Из этого же самого места вытекает, что есть «небесные видения, яркие, четкие и светлые» (с. 62) — «Имея отверстые духовные очи и возводя их к Престолу Божию, мы созерцаем небесные видения <...>» (с. 61). Таким образом, такие видения безусловно и несомненно есть, и они истинны: «Иконостас есть явление святых и ангелов — агиофания и ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей возвещающих о том, что по ту сторону плоти» (с. 61—62). Но и это твердое заявление (ср. выше пункт 1) все еще не освобождает от затруднений — от клейма диалектики явления/сущности, выявляемого/утаиваемого. Тут же (с. 61) о. Павел Флоренский вынужден написать: «<...> духовное видение символично, и эмпирическая кора насквозь пронизана в них [ликах] светом свыше». Итак, «являясь восхищенному умному взору, святые свидетельствуют о Божьем тайнодействии, свидетельствуют своими *ликами*» (с. 61), но зато остается по-прежнему неопределенным, что же видят молящиеся: *самих* ли святых или же (как в художественном творчестве) символическое (хотя и не психологическое и не натуралистически-сырое — см. с. 48) их представление: «<...> художество <...> символизм — воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшей реальностью» (с. 48). Говоря иначе: дает ли икона — в сравнении со всем прочим художественным творчеством — более высокую реальность иного?

Пока, на этих страницах, о. Павел Флоренский только колеблется и только противоречит себе, — пусть кто угодно берется примирять разные углы зрения между собою. Противоречия эти тут же еще и продолжают разворачиваться в новых аспектах:

«Икона — и то же, что небесное видение, и не то же»: это — линия, обводящая видение (ср. выше, пункт 2). Видение не есть икона, оно реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама

по себе, отвлеченно от него — не есть ни образ ни икона, а доска» (с. 63—64). С одной стороны, тут все ясно: икона, пока она не используется по назначению и пока посредством ее не устанавливается связь мира этого и мира иного, — конечно просто «доска», но — совсем другая сторона, — когда связь устанавливается и икона уже не «доска», то *есть* ли икона «образ видения» в самой себе или же только «в нашем сознании» и субъективно? Означает ли «в нашем сознании» — только субъективно? Пока есть возможность задаваться такими вопросами, останутся и недоумения, источник которых — только сам текст о. Павла: икона, лишь передающая «обводящая видение», разумеется, не то же самое, что «сам святой (ср. выше, пункт 1: «Иконостас есть сами святые»). Между тем «видение может быть *присутствием* реальности, высшей реальности духовного мира» (с. 51), а это решительно отделяет его от иконы, которая даже при отсутствии «психологизма» (с. 48), страшные субъективистские соблазны которого о. Павел Флоренский, как наследник культуры XIX века, страстно стремится изжить, и субъективизма, должна в огромной мере уступать такому видению с его изначальностью, с его «самой» реальностью.

Очевидно вместе с тем, что все эти колебания и противоречия мы ни в коей мере не можем ставить о. Павлу Флоренскому в упрек, ведь это и есть реальное движение его мысли, и пока он колеблется, нам надо брать его суждения (их всего *три*, однако с разветвлением, — что мы уже и наблюдали) как своего рода динамическое единство, внутри которого взгляд очерчивает некоторое поле возможностей, среди которых нельзя сразу же и немедленно сделать однозначный выбор. Пока же, в пределах всей этой сомнительности, о. Павел, пожалуй, более всего склоняется к тому, чтобы думать, что икона дает не «непосредственный» видимый образ: «<...> храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда чрез их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними — живых свидетелей Божиих. Уничтожить иконы — это значит замуровать окна; напротив, вынуть и стекла, ослабляющие духовный свет для тех, кто способен вообще видеть его непосредственно, образно говоря в прозрачайшем безвоздушном пространстве, — это значит научиться дышать зфиром и жить в свете славы Божией <...>» (с. 62—63), — далее следуют образы-выражения чаемого конца времен «с упразднением даже веры и надежды».

Однако совершенно понятно, что величайшая заслуга о. Павла Флоренского заключается как раз в том, что ему удалось переорганизовать динамическое единство разных, одновременно ему данных возможностей осмысления иконы и с глубокой убежденностью высветлить ее онтологический смысл. При этом все мы, конечно, помним и должны всегда отдавать в том отчет, что весь «Иконостас» о. Павла Флоренского — это почти на лету схваченный и — вопреки всем тем затруднениям, ка-

кие можно показывать и еще более подробно и в которых содержится безусловно творческий смысл — доведенный до максимальной проясненности итог стремительнейшего, совершавшегося в считанные годы процесса переосмысления православной иконы, процесса нового раскрытия ее духовных оснований. Этот процесс можно было бы назвать настоящей эстетической революцией, — если бы не знать (а участники этой «революции» об этом знали), что эстетическая компонента в этом процессе, вдруг открывшись, должна была немедленно утонуть в целостном духовно-онтологическом смысле иконы. О. Павел Флоренский писал свою книгу на исходе этой эстетической революции (что она почти точно по времени совпала с пеклом мировой войны и социальной революции, удивительно и многозначительно — трагизм событий перекрывается тут великими открытиями, или даже откровениями, сделанными в последний момент, перед наступлением длительной поры варварского иконоборчества, где внутри «вещей» уже был, однако, заготовлен, наперед и впрок, глубочайший запас знания о сущности иконы, этой русско-православной границы с инобытием), — итак, о. Павел Флоренский писал свою книгу на исходе эстетической революции, когда вот только что были опубликованы (с 1915 по 1918 год) три замечательных очерка о русской иконе кн. Е. Н. Трубецкого — «Умозрение в красках», «Два мира в древне-русской иконописи», «Россия в ее иконе», — однако как далеко продвинулся о. Павел Флоренский в выявлении онтологического смысла иконы в направлении, заданном уже и очерками кн. Е. Н. Трубецкого!

Глубокие люди того времени, конечно, испытали потрясение от того, что икона сделалась доступной непосредственности зрительного созерцания, в этом отношении наподобие всех иных шедевров мировой живописи. «Судьба прекраснейших произведений древнерусской иконописи до недавнего времени выражалась в одной из этих двух крайностей, — писал тогда кн. Трубецкой. — Икона или превращалась в черную как уголь доску, или заковывалась в золотую ризу; в обоих случаях результат получался один и тот же, — икона становилась недоступной зрению. Обе крайности, в отношении к иконе, пренебрежение, с одной стороны, неосмысленное почитание с другой, свидетельствуют об одном и том же: мы перестали понимать икону и потому самому мы ее утратили». Отсюда и горестное восклицание: «Что сказали бы мы, если бы увидели закованную и сверкающую самоцветными камнями мадонну Боттичелли или Рафаэля?!»<sup>9</sup>. Действительно, в момент, когда раскрылось все живописное совершенство иконы как художественного создания и творения, опирающегося на видение и на тончайшее и конкретное зрительное запечатление увиденного, все огорчения, сопряженные с материальной судьбой иконных произведений, были вдвойне уместны: «<...> над великими произведениями древне-русской иконописи совершались преступления<...>»<sup>10</sup>. Однако по мере того, как прояснялся онтологический смысл иконы: «<...> в ее линиях и красках мы видим красоту по пре-

имуществу смысловую»<sup>11</sup>, и «иконописец умеет красками отделить два плана существования — потусторонний и здешний», а его «небесные краски» выступают «в двояком, то есть в простом и вместе *символическом* значении этого слова»<sup>12</sup>, так стало яснее, что настоящие преступления, творимые над иконой, заключаются, конечно же, не в покрытии ее черной копотью и не в «заковывании в ризы», не в том, что, вообще говоря, может случиться с иконой в быту и в жизни: если икона — это бытийное запечатление иного, и в той мере, в какой она есть таковое, она в себе самой способна хранить свою сущность и свой смысл, независимо от ее материального состояния и вполне независимо от того обстоятельства, что ее собственное бытие основано на видении и на зрении и всецело держится ими. Бессмысленно «заковывать в ризу» «Сикстинскую Мадонну» — ее отношения с видением и зрением и с материальным выражением таковых совсем иное, нежели у иконы: «Мадонна» Рафаэля не способна хранить свой смысл *в себе*, ее онтологический статус — иной, и иное же в ней — запечатление онтологически-иного. Заковывание же в ризу икон, как бы ни подрывало оно на первый взгляд зрительно-живописную основу иконы, все же опирается, в отличие от того, что думал кн. Е. Н. Трубецкой, не на непонимание иконы, но на традиционное уразумение-прозрение ее собственного онтологического статуса: поскольку икона *есть* и некоторый смысл *в себе*, то оправданно и логично помещать хранимый ею драгоценный смысл в драгоценную же оправу и футляр. Именно поэтому о. Павел Флоренский, сам участник реставрационных работ, очисток и (вполне «революционных») освобождений икон от окладов, все же, кажется, был далек от того, чтобы давать волю своему непосредственному эстетическому порыву и скорбным восклицаниям. Иконам предстояли еще судьбы не те, о каких горевал кн. Е. Н. Трубецкой, размышлявший между прочим и о том, как страшно было бы, если бы новгородские и киевские храмы и святыни были обращены в конюшни *немецкими* завоевателями. Но вот самое главное: эстетическое в иконе уходит глубоко и бесследно внутрь смыслового и хранится в нем. Раскрыть же подобный онтологический смысл — онтологическое призвание и назначение — иконы о. Павлу Флоренскому посчастливилось лишь в опоре на традицию. Это значит, что традиция несла с собой не только непонимание и не только «неосмысленное почитание»<sup>13</sup>, как полагал кн. Е. Н. Трубецкой, но даже и само неосмысленное почитание (когда оно на деле было таким) утверждалось лишь на основе понимания и осмысленного почитания икон. (Скажем вместе с философом: разумение всегда есть недоразумение.) Все то самое глубокое, чего удалось достичь в своей книге о. Павлу Флоренскому, достигнуто в опоре на эту традицию, — к ней неизбежно надо было *вернуться*, пройдя через фазу эстетического новооткрытия иконы и ее полновесного эстетического «переживания» (за чем мы и застаем, во всей свежести первоизданной новизны, но и во всей глубине и пронизательно-

сти мысли, кн. Е. Н. Трубецкого) и пройдя, точно так же, через фазу своего же собственного внутреннего разноречия, за чем наблюдали мы (быть может, с излишней пристальностью) о. Павла Флоренского и что было связано отчасти и со всякого рода сторонними мыслительными соблазнами, преследовавшими его.

Я уже говорил о том, что о. Павел Флоренский был безропотен и бесстрашен, — есть родство между тем и другим, и оно вписано и вмещено в мысль и в личность о. Павла; нет и не может быть никакой тайны в том, что ему было свойственно и необычайное и вполне экспериментальное вольномыслие, многих обескураживающее и шокирующее или же повергающее в трепет; так это и останется навсегда. Та же готовность принимать всякое знание, даже самое странное и «абструзное», относясь к нему с доверием, — все это тоже присуще о. Павлу Флоренскому, — вполне объяснима или даже более чем объяснима; мысль о. Павла разворачивалась в предельно широких, универсальных историко-культурных горизонтах, хорошо видимых и просматриваемых с ее богословско-православного средоточия, — мысль разворачивалась в этих горизонтах, и сливалась, и отождествлялась с ними; такая мысль прекрасно осведомлена о существовании *Всего* знания, то есть знания как своей полноты, и о существовании, и о возможности такового, она вполне отдает себе отчет в нем, всегда имеет его в виду, а также отдает себе отчет и в историко-культурной логике всей универсальной полноты знания, в логике, внутри которой всякое знание найдет для себя свое место — и свое оправдание на своем месте. Нет ничего такого, что было бы попросту нелепо. А в свою очередь такая историко-культурная, исчерпывающая *Всё* культурного бытия, логика всегда готова сродниться и с натурфилософским универсализмом в различных его проявлениях, — такую готовность выражала и универсалистская историко-культурная мысль И. Г. Гердера во второй половине XVIII века, и такую же — демонстрирует о. Павел Флоренский, имея в качестве известных ему образцов не только романтическую натурфилософию, но, например, и историко-естественно-научный и историко-культурный универсализм В. И. Вернадского (в сравнении со всем тем, что было возможно раньше, например, в начале XIX века), несказанно специализировавшийся в своей сугубой научности и вполне отрешившийся от какого-либо элемента сознательного отвлеченного фантазирования о природе и мире. Но о. Павел Флоренский, видимо, как раз тем и отличался от своего великого современника, В. И. Вернадского, что его универсалистский синтез обязан был продолжать считаться и со всяким проявлением фантазирования, — таковое, пусть, положим, и в форме натурфилософско-романтической, существует ведь на своем историческом месте, а раз так, то во всей исторической распластанности знания (как можно было бы это назвать) сохраняет и известную — не стираемую и не заглушаемую (чем-либо позднейшим) актуальность. Можно когда-то на худой конец сослаться даже на ок-

культизм и на Дю Преля, причем никак уж не в ущерб своей сердцевинной православно-богословской установке, потому что даже и у Дю Преля есть свой голос или голосок, учитываемый во всем хоре универсального знания; своей странности — пространности — такая ситуация вовсе не лишена. Кстати говоря, о. Павел Флоренский именно поэтому каждый раз и ошибался — или же не был точен, — когда начинал рассуждать о новом Средневековье и выставлять себя его поборником, — кажется почти очевидным, что ум и душа о. Павла лежали не к Средневековью с его суммами знания, а к, если угодно, завершающему и средние века, и целую громадную традицию знания (расходящегося в своем самоуразумении с новоевропейским научным) периоду барокко: если в средние века создаются суммы истинного внутри себя знания, то XVII век начинает раскрываться в историко-культурную ширь, собирать, ставить рядом, синтезировать, энциклопедически оформлять самое разное знание, он продолжает знать и помнить также и *свою* истину, однако обставляет ее грудями чужого, чужеродного, любопытного, стремится к полноте всего лишь курьезного, всего этого разноречия, и конгениальной о. Павлу Флоренскому фигурой тотчас же выступает Атанасиус Кирхер.

Поскольку же «Иконостас» о. Павла Флоренского — это книга об истинном знании и обретение истинного знания составляет ее суть и ценность, то всякое иное, окружающее эту обретенную или обретаемую истину, знание, начинает играть тут роль стимула и помехи, вроде натурфилософской мудрости в начале книги, а кроме того, книга обрывается, к сожалению, в тот момент, когда о. Павел уже выходил на путь историко-культурных сопоставлений — путь многосложный и для любого историка культуры или искусства, без сомнения, опасный и соблазнительный. На подходах к некоторой культурной типологии работа над книгой и была оставлена.

Но теперь мы должны вернуться к смыслу православной иконы. Действительно, после замечательных очерков кн. Е. Н. Трубецкого, о. Павел Флоренский делает колоссальный шаг вперед к самой сути и смыслу иконы, причем делает его тогда, когда, после своих шубертианских введений и колебаний, обращается к твердости святоотеческого наследия (см. с. 64—66): «<...> иконы — “видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ”, по определению св. Дионисия Ареопагита» (с. 64), и в полноте этого наследия теряется наивно выражавшееся представление об иконе как всего лишь о «костыле духовности», к какому приходится прибегать только по человеческой слабости. Икона есть видение и воплощение *самой* истины, притом не только в некотором субъективном сознании и при некоторых обстоятельствах, но в себе и внутри себя. Как такая держательница самой истины, икона — на чем не раз и весьма своевременно (не только для своих дней) настаивал о. Павел Флоренский, — вовсе никак не зависит от каких бы то ни было психологических процессов, происходящих в душе молящегося или во-



обще смотрящего на нее. Смотрящий вполне может равным счетом ничего не усмотреть в иконе, как это чаще всего и случается, — отчего нисколько не страдает, однако, сама воплощенная в иконе истина. Отсюда и заложенная в иконе, в самом ее бытии, в самом ее онтологическом статусе двойственность отношения к зрению, видению, смотрению, глазу: икону надо видеть, и тем не менее она нуждается в духовном видении, для которого телесное видение физическим глазом — лишь некоторая (относительная и условная) подпорка и подставка: ни покрытая копоть, ни закованная в ризы, икона нисколько не утрачивает, однако, своих свойств носительницы истины.

О. Павел Флоренский и выявил онтологический статус иконы в глубокой верности традиции:

«В иконописных изображениях мы сами <...> видим благодатные и просветленные лики святых, а в них, в этих ликах — явленный образ Божий и Самого Бога» (с. 67). «Вот, я смотрю на икону и говорю в себе: «Се — Сама Она» — не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, Самую Богоматерь, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению» (с. 67). «<...> иконописец изображает *бытие*, и даже *благобытие* <...>» (с. 135). «<...> смысл иконы — именно в ее наглядной разумности или разумной наглядности — воплощенности»; «<...> в явлении горнего нет ничего просто данного, не проищенного смыслом, как нет и никакого отвлеченного научения, но все есть воплощенный смысл и осмысленная наглядность» (с. 141). «Где бы ни были мощи святого и в каком бы состоянии сохранности они ни были, воскресшее и просветленное тело его в вечности *есть*, и икона, являя его, тем самым уже не *изображает* святого свидетеля, а *есть* самый свидетель» — «И в тот момент, когда хотя бы тончайший зазор онтологически отщепил икону от самого святого, он скрывается от нас в недоступную область, а икона делается вещью среди других вещей» (с. 153).

Суждения о. Павла Флоренского не оставляют и тени сомнений в отношении подлинности и истинной традиционности его воззрений — тех подлинности и традиционности, о которых мы знаем теперь, что для того чтобы отстоять себя и вернуться к себе, им в 1910-е годы пришлось пережить настоящую внутреннюю революцию и совладать и справиться с нею. Все это у о. Павла — на живом основании глубоко переживаемого знания в его предельно широком толковании, «<...> изучение иконы у него было в сочетании с благоговейным религиозным состоянием, — как говорил А. Ф. Лосев, — <...> обряд, икона, и вообще все такое внешнее, что было в церкви, у Флоренского засияло напряженным внутренним чувством и прониклось большой интимностью»<sup>14</sup>. Только что, при-

ходя во внутреннюю взволнованность, о. Павел Флоренский отделял конкретно- и случайно-психологическое от бытийной сущности иконы:

«<...> иконы, — говорят святые отцы и, их словами, Седьмой Вселенский Собор, — напоминают молящимся о своих первообразах, и, взирая на иконы, верующие “возносят ум от образов к первообразам”. Такова очень прочно окрепшая богословская терминология. На эти выражения теперь нередко ссылаются, да и толкуют их вообще в смысле субъективно-психологическом, и коренным образом ложно, до основания извращая мысль святых отцов <...>» (с. 68), — «подставив в святоотеческую соборную терминологию содержание английского сенсуализма вместо подразумевавшегося ими значения онтологического, на почве древнего идеализма, нынешние защитники икон успешно выигрывают победу, некогда потерянную иконоборцами» (с. 69).

Во всей такой полностью и во всем справедливой и правомерной антипсихологической направленности сказались сильнейшие преимущества о. Павла Флоренского с его широчайшим историко-культурным кругозором и соответствующим вниманием к наполнению ключевых слов культуры и внутреннему движению их смысла. Можно думать, что едва ли был мыслим лучший защитник и истолкователь векового духовного наследия церкви, чем о. Павел Флоренский — человек, на глубокую, головокружительную перестройку 1910-х годов способный реагировать не слепо, чисто интуитивно или проникновенно, и только, но рационально-конструктивно. Благодаря этому ему было возможно преодолеть и обозначившиеся соблазны эстетизма, и искушения голой набожной чувствительности, — тем более уж нередко одолевающий выступающих в печати духовных лиц соблазн рассматривать не *саму радикальную истину* вопросов, но упрощать их до уровня понимания своих читателей, — каким рисуется им такой уровень, — вследствие чего «сама» истина подменяется прямой ложью, потому что никаких «упрощенных» истин нет и не может быть.

Единственно, в чем преодоленный о. Павлом Флоренским психологизм, возможно, оставил в его книге свой самый последний и чисто формальный след, — все, сколько-нибудь ознакомившиеся с историей борьбы против сложившегося в XIX столетии психологизма, знают, как тяжело протекала и протекает она, с опровержением сколь глубоких фундаментов былой культуры она неизбежно сопряжена, — так это в том, что онтологический смысл иконы рассматривается им по преимуществу и прежде всего с *этой* стороны границы, со стороны верующего, молящегося, со стороны человеческого сознания и *от* него. Рассмотренная *отсюда*, икона есть *окно* в мир иной — окно, через которое и наше сознание иногда способно заглядывать *туда*. Икона — это *окно* (см. с. 64). Но о. Павлу Флоренскому столь же хорошо было известно и то,

что иной мир заглядывает в наш. В этом случае о. Павел именует икону «дверью» и говорит так:

«При молитвенном цветении высоких подвижников, иконы неоднократно бывали не только окном, сквозь которое виделись изображенные на них лица, но и дверью, которою эти лица входили в чувственный мир. Именно с икон чаще всего сходили святые, когда являлись молящимся» (с. 70).

Тут, если дозволено об этом судить, о. Павел Флоренский делает некоторое упущение, а именно он рассматривает проникновение сил иного мира через икону в наш лишь как совершенно исключительное. Между тем, само собой разумеется, при выявленном им онтологическом статусе иконы — именно таком, а не другом, — совершенно понятно, что икона всегда предполагает одинаковое (как бы по своей интенсивности) встречное движение. И для того, чтобы быть держательницей и носительницей самой истины (стало быть, не только образно и метафорически), в икону должен уже заглянуть и должен продолжать заглядывать иной мир. Он уже заглянул и продолжает заглядывать сюда; икона — не просто дверь, в какую иногда может входить и через которую может даже проходить и выходить святой, но еще до этого случая и с самого начала икона есть точно такое же окно из другого мира в наш, как она есть окно из нашего мира в иной. Икона, одним словом, — это величайшее событие, творящееся на границе, проходящей через все мировое бытие, и, вероятно, лишь некоторым невниманием к *общей* стороне всего происходящего на границе всегда и вообще (о чем уже шла речь) объясняется то, что о. Павел не слишком ясно и подробно выявляет и вычленяет эту сторону бытия иконы.

Наконец, лишь совсем кратко и на ходу в «Иконостасе» упомянута другая великая тема, занимавшая о. Павла Флоренского, — это тема Имени Божьего, причем в той же глубинной связанности его с иконным изображением. Образ Божий таинственно сопряжен с именем Божьим. И у этого обстоятельства тоже есть своя общая и всеприсутствующая, во всем раскрываемая сторона: всякое выявление есть вместе с тем и выговаривание, форма такового. По этому поводу у о. Павла Флоренского в «Иконостасе» сказано так:

«Иконы своей художественной формой <...> говорят, но линиями и красками. Это — написанное красками Имя Божие, ибо что же есть образ Божий, духовный свет от святого лика, как не начертанное на святой личности Божие Имя?» (с. 66—67).

Уходя в этом месте книги в одну только сторону, о. Павел Флоренский превосходно выразил самую суть дела в записи 1912 года, приводимой комментатором:

«В существе своем икона есть ничто иное, как *лик* и только *лик*. Но лик есть, в сущности, *имя*. Существо иконы будет, если на кусочке бумаги написать *имя* святого» (с. 162).

Можно было бы сказать, что позднее написанному «Иконостасу» недостает столь же жесткого теоретического радикализма, при котором и самая смысловая и онтологическая суть иконы спасается и оправдывается буквально на самом краю пропадания в ничто. Однако, достоинства книги этим не умаляются (достоинства же нового издания «Иконостаса» лишь возрастают благодаря его полезному комментарию). Образ *уходит внутрь* написанного имени (отчего и непременно надписание имени на иконном изображении), так что уже само по себе написание имени на плоской поверхности листа еще есть икона в своей крайней, последней, форме.

В «Иконостасе» есть, понятное дело, вещи недоговоренные и лишь намеченные, зато превосходно прописано движение мысли к самой существенной своей цели, а, не побоюсь сказать, самым величайшим открытием о. Павла Флоренского в этом его тексте было нахождение глубинной связи между сущностью иконы как держательницы самой истины и технологическим процессом создания иконы — от приготовления доски и до надписания имени, от начала и до конца. В записи 1912 года о. Павел совершенно справедливо указывает на то, что икона «должна быть *плоской*» и что она «есть *схема*, рисунок, но ни в коем случае не картина, не передача рельефа» (с. 162).

По глубоко справедливому воззрению о. Павла Флоренского,

«ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы, не могут быть случайными в отношении Культа, случайно подвернувшимися Церкви на ее историческом пути, и безболезненно, а тем более — с успехом могущими быть заменяемы иными приемами и иными материалами. То и другое в искусстве вообще существенно связано с художественным замыслом и вообще никак не может считаться условным и произвольным <...>» (с. 94—95).

Тем более в иконописи «вообще не может быть ничего случайного, субъективного, произвольно-капризного». «Трудно себе представить, даже в порядке формально-эстетического исследования, чтобы икона могла быть написана чем угодно, на чем угодно и какими угодно приемами» (с. 95). Как, видимо, понятно каждому, такие утверждения не находятся ни в малейшем противоречии с записью 1912 года — об имени, написанном «на бумажке», как иконе, — тут речь зашла об иконе в ее крайнем, конечном, почти «вырожденном» состоянии, когда самая сокровенная суть ее все-таки, несмотря ни на что, может проявиться, и мысль такая о бумажке посетила о. Павла в предвосхищении грядущих мук (предвос-

хищения такие бывают, и не обязательно объясняемые по Г. Г. Шуберту). В тексте «Иконостаса» говорится об иконе правильной, нормальной и благоустроенной — таковая предполагает, для своего создания, производство в определенном порядке огромного числа разного рода технических операций, совершенно необходимых для выполнения иконой своего священного призвания — стоять окном на великой границе двух миров. Ведь икона достигает, вообще говоря, немислимого и невозможного:

«<...> иконопись есть закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола живого облака свидетелей. Иконы вещественно намечают эти пронизанные знаменательностью лики, эти сверхчувственные идеи и делают видения доступными, почти общедоступными» (с. 66).

«Троица» преподобного Андрея Рублева — это для о. Павла самое убедительное из доказательств Бытия Божия, какое только может быть представлено<sup>15</sup>. Икона достигает предела «неслиянного соединения» двух миров:

«Предельно же такое неслиянное соединение есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой — в высшем и последнем смысле слова, то есть Божественной энергии, пронизывающей видимое оку» (с. 120).

В этом своем небывалом предназначении икона являет, далее, внутреннюю свою многослойность — такую дифференциацию уровней, какая возможна и осуществима лишь при точнейшем соблюдении всех технических и живописных стадий работы над нею. Уже кн. Е. Н. Трубецкой находил в самом иконом изображении грань двух миров: «<...> иконописец умеет *красками* отделать два плана существования — потусторонний и здешний»<sup>16</sup>. О. Павел Флоренский конкретизировал иконную многослойность, так сказать, с последней серьезностью отнесясь к технике иконного изображения, к технике, какую нельзя ни заменить, ни подменить чем-либо иным:

«<...> красочная часть иконописи разделяется между личниками и доличниками. Это — очень глубокомысленное деление — по принципу внутреннего и внешнего, «я» и «не я» — человеческого лица, как выражения анутренней жизни, и всего того, что не есть лицо, то есть что служит условием проявления и жизни человека — весь мир, как созданный для человека. На иконописном языке лицо называется ликом, а все прочее <...> доличным; замечательная подробность: в понятие лика входят вторичные органы выразительности, маленькие лица нашего существа — руки и ноги. В этом делении всего содержания иконы на личное и доличное нельзя не видеть древнейшего, древне-

греческого и святоотеческого понимания бытия, как состоящего из человека и природы: не сводимые друг на друга, они и не отделимы друг от друга: это — первобытная, райская гармония внутреннего и внешнего <...> икона хранит равновесие обоих начал, но предоставляя первое место царю и жениху природы — лицу, а всей природе, как царству и невесте, — второе» (с. 128).

Однако новое и глубоко философское, что внес сюда, в толкование и уразумение иконы с ее бытийным статусом, о. Павел Флоренский, заключалось, конечно, не в самом по себе сопоставлении смыслового и технологически-живописного планов, но, по всей видимости, в обнаружении того, что сама граница двух миров, где бы, и когда бы, и в чем бы она ни проходила, не должна мыслиться нами как некая геометрически абстрактная плоскость или линия без собственной ширины или глубины, а напротив, должна мыслиться как наделенная своей глубиной, плотностью полоса — ее-то, именно ее и устраивает, по заповеданным ему каноническим правилам, иконописец: иконопись ведь «кончает» живописью (с. 132), — после чего следует еще изготовление «кузни иконы», тоже в принципе «входящей в художественное целое иконы» (с. 134). Все это, от начала и до конца, и необходимо для того, чтобы икона могла исполнять свое бытийное призвание, — от превращения «доски в стену», от левкаски, процарапывания и т. д. (с. 125) до «олифки» и «позолоты на олифу» (с. 134; ср. с. 221). Все это — не что иное, как — с этой, человеческой стороны — приуготовление путей для неслиянного соединения обоих миров, иначе — для их особенного перехода на сторону друг друга, через границу и через окно.

Икона не перестает при этом быть «плоской», и плоским же — иконное изображение, однако у этой плоскости появляется своя особая глубина, а у такой глубины — своя благоупорядоченность и многослойность.

Если это так, то отсюда следуют выводы значительного как философского, так и историко-культурного интереса, при связанности того и другого аспектов. Тогда оказывается, например, что мышление границы как не имеющей ширины или глубины — это не вообще неприменимый способ осмыслить границу, но лишь присущий определенному языку культуры или всего лишь некоторым языкам культуры. Сказанное, видимо, прояснится, если мы от границы пространственной перейдем к границе временной. Граница двух миров в пространстве всегда оказывается и таковой во времени. Тут, кстати говоря, уроки романтической натурфилософии могли бы иметь для о. Павла и свое положительное значение. Г. Г. Шуберт, который в приведенном отрывке мыслит границу двух миров именно как временную, этим проявляет свою глубину: когда человек при известных условиях получает возможность заглядывать в мир иной, то он заглядывает в будущее, причем в известном отношении

в *свое же* будущее, поскольку оказывается способным преодолеть «недозрелость духовного ока», как названо это у о. Павла (с. 63, под несомненным натурфилософским влиянием), и проявить умение духовного видения, созерцания. Переход через границу есть всегда и переход во времени: от настоящего к будущему, от настоящего — к вечному, или к будущему как аспекту вечности вообще и т. д. «Икона есть образ будущего века» (с. 110). Если все это так и если границу следует мыслить как обладающую собственной глубиной, то, разумеется, обрекается на историческую относительность представление о «настоящем» как не имеющем длительности, как о «нуле» между прошлым и будущим, а тогда мы приходим к тому, чтобы слова апостола Павла о «мгновении ока» (ἐν ῥίψει οφθαλμοῦ), когда «вострубят, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся» (1 Кор., 15, 52), уразуметь в их экзистенциально-живом смысле, не представлять его событием «нулевой» длительности и вообще отказаться от неперменного абстрактно-математического и кантовского осознания мгновения и всего, что происходит «вдруг»<sup>17</sup>. Слово «вдруг» — достаточно неожиданно — становится тогда одним из весьма нагруженных смыслом ключевых слов культуры и как вообще все ключевые слова — подверженным далеко идущим переосмыслениям, для истории культуры чрезвычайно многозначительным; даже и в словечке «вдруг» заявляет о себе тогда *история*, что, однако, неожиданно лишь до тех пор, пока мы не освоимся с таким всемогуществом исторического во всем культурно-значимом вообще. Мысль о. Павла Флоренского, очевидно, и направлялась в сторону такого преодоления известных форм мышления как якобы в физическом и философском смысле единственно возможных, в сторону исторически конкретного осмысления подобных вещей как элементов языков культуры, и образец иконы как совершенно выдающегося способа *обходиться с границей*, организовывать сообщение между двумя мирами через соединяющую и разделяющую их границу, был для о. Павла истинным источником познания, открытия непредвиденного. От этого открытия необходимо было идти вновь и к онтологии бытия, и к теории знака, и к философии имени — взаимосвязанность всех этих волновавших о. Павла областей проявилась тут с великолепной ясностью, — но, как мы знаем, внешние обстоятельства, равно как связанная с необыкновенным универсализмом и его небывалым синтезом фрагментарность работ о. Павла Флоренского не позволили ему пройти этими путями в меру его возможностей. По человеческим же меркам, уже фрагментарно осуществленного им более чем достаточно для того, чтобы мы получали впечатление переполненности и перенасыщенности всего его творчества важнейшими смыслами, — так что будем смотреть на оставшиеся тексты этого великого мыслителя как на кладезь премудрости, откуда мы еще сможем долгое время черпать, но отнюдь не как на материал для высокомерного и соблазнительного оттачивания своей критической, поверхностно понимаемой, способ-

ности. Несомненно, что, внутренне ширясь в разные концы, в пределах просторнейшего горизонта универсального знания, «Иконостас» являет нам свою неисчерпаемость.

#### IV

При первом же знакомстве с «Иконостасом» о. Павла в т. 9 «Богословских трудов» в 1972 году меня стала преследовать мысль об известном сходстве этого труда с работой немецкого философа и социолога Макса Вебера (1864—1920) «Рациональные и социологические основания музыки», которая, незавершенная подобно «Иконостасу» о. Павла Флоренского и написанная Вебером перед смертью, впервые увидела свет в 1921 году<sup>18</sup>. Многие, — видимо, небезосновательно, — сочтут, что настоящей почвы для сопоставления тут нет. Действительно, работа о музыке, принадлежащая философу, который так много сделал для того, чтобы прояснить коренящиеся в протестантизме элементы культуры Нового времени, едва ли может иметь много точек соприкосновения с православно-богословским трудом русского мыслителя. Это понятно и не требует пояснений. Тем характернее зато имеющиеся тем не менее точки схождения.

Начнем с самой незавершенности трудов — пусть причины, приведшие к фрагментарному состоянию текстов, всякий раз разные. Это — первое. Далее: обе работы писались в одно и то же время, и нет почти никакого сомнения в том, что каждая была своим откликом на события истории, бесконечно напряженные и роковые. Всякий раз страшный поворот событий, глубочайшая цезура всей европейской культурной истории, отзывались в трудах виднейших ее представителей, внешне неожиданным образом: о. Павел Флоренский доводит до полного прояснения бытийную сущность православной иконы в самый последний миг, когда такой труд еще мог быть предпринят, и в канун торжества нового иконоборчества, когда вполне вероятным было материально полное и окончательное исчезновение с лица земли и самой последней иконы; а немецкий социолог предпринимает труд, посвященный музыке, искусству, в сущности далекому от традиционного круга занятий и интересов автора книги. Но тут вдруг оказывается, что труд этот, последний в его творчестве и вынужденно незаконченный, включает в себе такую же огромную потенциальность мысли, разворачивающейся до самых пределов доступного историко-культурного горизонта, как это происходило на ином материале и в ином ключе у о. Павла Флоренского. Оба труда — и это невзирая на относительную суженность своих тем — явно способны претендовать на синтезирующую универсальность своего смыслового содержания, на свою универсальную трактовку знания. Только что книга Макса Вебера вышла несравненно более зашифрованной в



своем содержании, чем книга о. Павла Флоренского, — однако и тут судьба постаралась уравновесить шансы каждой из них, долгими десятилетиями не допуская одну из них до читателей и одним этим приравнявая ее к непробиваемым джунглям другой. Дело в том, что, не будучи музыковедом, Макс Вебер в кратчайший срок (тут сказывается все отличие его замысла от медленно, но верно возраставшего и вызревавшего замысла «Иконостаса») сумел освоить такое изобилие сведений из всех областей музыкознания, что вылезший на поверхность прежде всего музыкально-акустический и музыкально-этнографический материал, излагаемый в на редкость сжатой, сбитой и сдавленной форме, сделал этот текст почти непроходимым для большинства возможных читателей. Эта трудность книги Вебера — тут она вполне буквально не имеет себе равных не только в научной литературе XX столетия — вовсе не исключает ее глубочайшей актуальности для всей науки именно XX века. Хотя она и так трудна, но читать ее нужно и полезно всем. Далее же начинаются и некоторые содержательные параллели между двумя книгами.

Вот, скажем, Макс Вебер должен же был, по каким-то обстоятельствам своей мысли, обратиться к музыкальной акустике, то есть, иначе, к физике звука и к многообразным историко-культурным преломлениям и манифестациям таковой. Тут Макс Вебер предполагает по существу обследование всей доступной нашему взгляду истории культуры и все возможные отражения физических особенностей звука в ладах, характерных для каждой из множества известных человеческих культур, между тем как о. Павел Флоренский, сосредоточившись на бытийной сущности иконы, на ее онтологическом статусе и смысле, не мог не брать в рассмотрение всю мыслимую совокупность разных образно-семиотических выражений смысла разными культурами, — отсюда, например, и чрезвычайно важный раздел о лице, личине и лике в его книге, раздел, подготавливающий объяснение иконы и иконостаса и отличающийся общетеоретическим значением для всей истории культуры, к тому же и дающий определенный научный итог истории культуры как науки. В обоих случаях предельная широта историко-культурного горизонта напрашивается сама собою, она предполагается и, к счастью, находит для себя мыслителей с адекватным ей интеллектуальным размахом.

Сходства и сближения продолжают еще и дальше: подобно тому как Макс Вебер, продравшись сквозь дебри музыкально-акустических данных в их историко-культурном развороте, выходит к большей ясности и доступности и, занявшись, согласно своему плану, историей музыкальных инструментов, достигает более осязательных для каждого опор своей историко-культурной типологии, так и о. Павел Флоренский, прояснив сущность иконы, обязан вместе с полученными выводами перейти к сопоставлениям и вместе с этим к историко-культурной типологии. Типология культуры — это непосредственно объединяющий обе книги

тематический объем их. Дело доходит тут даже и до частностей — так, о. Павлу Флоренскому выпал случай высказаться об органе, то есть об инструменте, которому посвящен целый отдел небольшой книжечки Макса Вебера (в ней всего около 4—5 печатных листов), — см. с. 96—97 книги о. Павла, где он занят сопоставлением православной и так называемой «возрожденской» культуры, где он вынужден заговорить и о звуке, сопоставить звук и масляную краску, музыку и западную живопись, «возрожденскую» живопись и звуковое качество органного звучания (при тех высказываниях его *против* западной культуры, которые ему несомненно простятся).

«Самая консистенция масляной краски имеет внутреннее сродство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренне связана с сочностью органной музыки. И цвета эти и звуки земные, плотные. Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими» (с. 97).

Утверждение в последней фразе — верно с полной очевидностью, — тут есть совпадение во времени, что же касается предшествующих ему, то, как бы ни подкупали они своей ясностью, они лишний раз убеждают в сугубой экспериментальности, «пробности» и известной опасности всякой культурной типологии, — несомненно, такой социолог, как Макс Вебер, отнесся бы к тем же культурно-историческим обстоятельствам с большей осторожностью и сумел бы найти для их связывания еще много конкретных посредующих звеньев. Что далеко не всегда учитывают и сегодня — в силу слишком великих соблазнов типологии культуры, да и попросту в силу необходимости сравнивать, сопоставлять и проводить параллели между разным, между различными языками культуры (в этом отношении от типологии культуры совершенно невозможно убежать и скрыться), — так это то, что типология культуры первым делом предполагает глубочайшее проникновение в язык определенной культуры, знание его изнутри, умение до какой-то степени пользоваться таким языком самому, «сопереживать» ему в его интимно-глубинных движениях и веяниях, что, даже при соблюдении такого условия, она вынуждает исследователя идти на известные упрощения, словно оголяющие остов культуры, и, в-третьих, поскольку любая культура — это не дерево, которое всегда можно потрогать, не дерево с его «объективным» существованием вещи, какое оголить, сняв с него листву, можно только один раз и одним-единственным образом, — оставшийся ствол будет тогда весьма «упрощенным» остовом дерева, но другого-то все-таки не будет, — то всякий поворот нашего же собственного исторического опыта существенно меняет наш же взгляд на всякую культуру, на то, что же в ней главное и основное и, следовательно, на то, как следует

поступать, упрощая и схематизируя ее язык в целях построения типологии культуры. Другими словами, даже и предельная осторожность тут ничему не поможет, — она и самого осторожного обрекает как минимум на «ошибки», связанные с переменной точки зрения, с переменной, какая наступит непременно (пока история еще не остановилась). В этом смысле чрезвычайно поучительны, например, возражения, предъявляемые И. П. Вейнбергом историко-типологическим сопоставлениям древнегреческой и ближневосточной культуры, проведенным С. С. Аверинцевым, по существу же обращенные и дальше — Эриху Ауэрбаху и его «Мимесису» (1945)<sup>19</sup>. Так, И. П. Вейнберг не соглашается с противопоставлением динамизма древневосточного мышления статичности древнегреческого, «открытости» античной литературы — «закрытости» ближневосточной, «телесности» одной и «восчувствованности» другой и т. д. и т. д.<sup>20</sup> Говоря иначе, всякая историческая типология — это сколь необходимая, столь же и безнадежная наука, от всей души предаваться которой — бесперспективное дело. Все, что — где бы то ни было — начинает «звучать» культурно-типологически, требует для себя дополнительных оправданий со стороны исследователя или же некоторых косвенных, чрезвычайно и подчеркнуто осторожных шагов, укореняющих материал в тщательно прорабатываемом контексте языка культуры. Как, может быть, нигде тут значим принцип: семь раз отмерь, один раз отрежь, — принцип, почти непрacticный в условиях обычной судорожной поспешности нашей научной работы. Когда Макс Вебер и о. Павел Флоренский одновременно, не подозревая о том, писали свои книги, то от Макса Вебера мы можем ожидать максимальной осторожности его культурно-типологических ходов, между тем как о. Павел Флоренский должен был, очевидно, более интуитивно намечать меру требуемой здесь строгости, а православно-богословская сердцевина его взглядов (откуда обозревался им весь историко-культурный горизонт) могла подбивать его на то, чтобы все иное рассматривать в качестве негатива православно-истинного. С другой стороны, мы должны признать, что углубление в такое греческое понятие, как *эйдос*, оказавшееся центральным и наиважнейшим для всей философской мысли XX столетия, было бы, начиная с Э. Гуссерля, неокантианцев, о. Павла Флоренского и А. Ф. Лосева, немислимо без внутренней работы непрестанного типологического сопоставления различных языков культуры, — см. с. 143 «Иконостаса».

В любом случае, при всех очевидных различиях, книги о. Павла Флоренского и Макса Вебера, созданные в одно роковое мгновение европейской истории, — это наделенные рядом общих черт памятники этой культуры, и среди таких черт одна из главных — их научная неисчерпаемость, сверхнасыщенность.

## V

Если говорить о том, что «Иконостас» о. Павла Флоренского заключает в себе, в некотором смысле, *все* знание, то это одновременно означает, что он символически репрезентирует и знаменует полноту знания и что это же самое знание в его фактической и реальной, энциклопедически всеохватной полноте требует своего разворачивания и восполнения. В таком случае «Иконостас» полагает самое *начало* такой полноты, а сама фрагментарность незавершенной книги становится знаком нескончаемости возможного разворачивания — разворачивания заключенного в книге принципа в его реальную полноту.

Разумеется, только потому текст о. Павла Флоренского может что-либо собою знаменовать, что он указывает — по-своему — на самое место истины и, следовательно, на тот источник, из какого мы можем получать истинное знание. Это место и этот источник — граница, пересекающая весь мир, или, иначе, разделяющая два мира, их же и соединяющая: на этой границе и творится нечто до крайности существенное, существеннее чего вообще ничего не может быть, а именно в наш, в «этот» мир поступает «оттуда», из истинного мира, из мира идей или смыслов, символически воплощаемая истина, или образ истины. Книга же о. Павла Флоренского посвящена именно тому человеческому творчеству, иконописи, благодаря какому люди обладают символически-образными воплощениями истины, и тем путям, через который они сами, люди, при известных, впрочем, встречающихся чрезвычайно редко, особо счастливых обстоятельствах, имеют возможность заглянуть в сам мир истины и через который мир иной, при наличии тоже особых обстоятельств, может заглядывать сюда, в человеческий мир.

Язык, на котором мы можем говорить об этих сношениях между двумя мирами, весьма и весьма затруднен, причины чего никому не надо объяснять — главное затруднение представляет то, что та, *другая*, сторона не оставляет нам ни малейшей возможности говорить о ней, тем более за нее, сколько-нибудь адекватно, так что самое большее на что мы способны и на что способен тут самый острый ум, — это человеческий, и только человеческий разговор об этом сообщении между двумя мирами, из которых один мир в таком разговоре всегда пребывает затененным своей таинственностью, своей недоступностью. Все, что только может быть сказано об этом ином мире, зиждется исключительно на вере, то есть на некоторых допущениях, которые в дальнейшем самообосновываются, самодоказываются, складываясь в логический круг — помимо всего прочего весьма стройный, красивый и, как подобает ему, самоубедительный. Когда мы говорим или когда сам о. Павел говорит, что, переходя «чрез границу», нечто символически воплощается, то это слово — «символически» — или какое-то иное, поставленное вместо него, вынуждено выне-

сти на себе всю колоссальную тяжесть на него возлагаемого, а именно, сразу же и воедино — и бремя возлагаемого на него самого «последнего» смысла, и бремя языка, который, безмерно рискуя, берется сказать здесь нечто непосильное для себя. «Символически» — это значит, что нечто невидимое становится видимым; икона есть видимое изображение невидимого. Но тогда вопрос о воплощении «самой» истины вновь остается *открытым* — он остается *открытым* в том отношении, что и этот случай перехода через границу по-прежнему подпадает под действие гераклитовского: не говорит, не утаивает, но подает знаки. Это, можно сказать, самая неумолимая гераклитовская диалектика, — нам подается знак, который указывает вот туда-то, но этот знак будучи знаком, этот знак *как* знак что-то нам сообщает, что-то от нас утаивает, но никакого иного критерия, кроме как опять же знака и знаков, для того чтобы разделить говоримое и утаиваемое внутри знака, у нас нет. Все это возвращает нас к себе и к нашему человеческому месту в мире: мир иной, невидимый, остается для нас иным и невидимым, и никакие переходы через границу не могут ни в чем, даже и самом малом, изменить их абсолютной отрешенности друг от друга. Граница в самом конечном счете остается непроходимой для нас, и это так и в том случае, если мы примем все сказанное о. Павлом Флоренским об иконописи. Сам язык, на котором мы можем говорить о самой истине, остается языком символическим — подпадающим под действие сказанного Гераклитом.

Отчего, впрочем, не меняется одно — то именно, что мысль о. Павла Флоренского в его «Иконостасе» пребывает у самого последнего предела человеческого знания и от этих пределов может — заявляя о своей способности бескрайне разворачиваться во всю полноту знания вообще — строиться как совершенно полная система знаковых форм. Заявленное же о. Павлом Флоренским мы вправе осмыслять как *его* пролегомены ко всякому знанию, какое только может быть. Тогда, если мы обнаруживаем, что само знание и сам принцип возможного знания упирается в некую неразрешимость (неразрешимость: все равно и всегда над нашими головами «висит» все та же неразделимая выговоренность-утаенность), то это уже не дефект теории, а ее достоинство, — выходит, найдено *то* место, или одно из мест, за которые и дальше которых нам ходу нет. Мы вполне можем сказать, что согласно о. Павлу Флоренскому, икона есть высшая форма неразрешимости, то есть такой вид знака, далее которого, внедряясь в самую истину, уже невозможно пойти. Икона — это максимальная, насколько то возможно для нас, людей, выговоренность утаиваемого, а именно выговоренность в образе символически воплощающего в себе истинное (невидимое нам истинное) или же, иначе, свидетельствующего о нем святого лика. И, затем, икона есть событие, или *одно*, а именно самое существенное, из событий, совершающихся на границе и приводящих к созданию разных видов знаков. И наоборот, всякий знак и всякий вид знаков рождается, или производится, на границе. В этом

отношении все человеческое существование вообще «погранично» — постольку, поскольку все наши акты, если только они связаны со знаками, естественно, упираются в границу и, естественно, подпадают под действие слов Гераклита. О такой стороне, какую можно было бы назвать общеэкзистенциальной или фундаментально-экзистенциальной, о. Павел Флоренский в «Иконостасе» не писал, потому что был непосредственно занят другим, однако об этом ему и не надо было писать, так как это относится к вещам само собою разумеющимся в свете изложенных там взглядов, даже в первую очередь — в свете изложенного там определенного разумения знания. Теперь уже не приходится распространяться о том, сколь исключительная важность принадлежит такому разумению и сколь существенны принципы, лежащие в основе «Иконостаса», — их можно назвать универсальными порождающими принципами некоторой полной теории знаков. Не приходится ссылаться сейчас и на то всем известное, что к подобной же полноте, или исчерпанности, всех возможных и мыслимых знаковых форм о. Павел Флоренский подходил с разных (очевидно, внутренне находящихся во взаимосвязи) сторон — достаточно напомнить о его, вновь всеобъемлющем, замысле «Symbolarium»<sup>21</sup>, относящегося к 1920-м годам.

Намеченное о. Павлом Флоренским в его «Иконостасе» наделено, далее, такой мерой общезначимости, при которой совершенно всякое учение, сосредоточивающееся на *границе* и на этом строящее какие-либо выводы о природе знака, например художественного знака, непременно окажется в поле взаимодействия с воззрениями о. Павла и, сверх того, выявит свой теологический аспект. Все это — помимо всякого сознательного намерения или хотя бы возможности такового. Я хотел бы привести сейчас лишь один пример — он показывает, что, находясь на мыслимо далеком отстоянии от круга идей о. Павла Флоренского, в совершенно ином культурном регионе и говоря на совершенно ином языке культуры, можно в принципиальном отношении обнаружить близость к нему. Я имею в виду сейчас феномены в австрийской культуре середины XIX века, где отнюдь не философ и не богослов, но писатель, не склонный к прямым философско-богословским рассуждениям, создает, в пределах художественного произведения, написанного притом с большим чувством юмора, самую настоящую, крайне серьезную художественно-богословскую теорию границы и где опять же не философ и не богослов, но художник эпохи так называемого бидермайера, при этом несомненно достаточно поверхностный (это хотелось бы даже подчеркнуть), в своем творчестве разделяет примерно такое же разумение границы. Писатель этот — Адальберт Штифтер (1805—1868), а художник — Фердинанд Георг Вальдмюллер (1793—1865). Мне случилось заниматься их творчеством как раз тогда, когда материалы «Иконостаса» только начали публиковаться и проникать в нашу мысль<sup>22</sup>. Адальберт Штифтер в форме, вполне ненавязчивой и вплетенной в фабулу рассказа «По-

томства» (1863 — «Die Nachkommenschaften»), и создает такую теорию, которая, с одной стороны, воспринимается как теория некоторого доведенного до крайности (или даже, не боясь слова, до абсурда) реализма середины XIX века. Герой рассказа, художник, а вместе с ним и автор находят *границу* обоих миров не в самой предельной дали, но рядом с собой: граница — это все то, что мы видим вокруг себя, то видимое, за которым, однако, немедленно же начинается и все невидимое. Видимая граница всего нас окружающего есть вместе с тем и граница невидимого, это видимая граница всего сотворенного Богом мира, в котором действуют божественные творческие силы. Итак, самая — что ни на есть поверхностная — поверхность вещей, их видимая поверхность есть и видимая поверхность невидимого, и видимая печать божественного творчества, и точный снимок изначальной энергии, сотворившей и творящей мир, а потому эта граница и эта поверхность — святы. Отсюда следует, что, конечно же, художник (а наряду с ним и всякий поэт, и писатель) обязан с предельной и как бы абсолютной тщательностью воспроизводить именно поверхность вещей, видимую их сторону — ибо она-то и есть «реальная реальность», «die wirkliche Wirklichkeit»<sup>23</sup>. Правда, персонаж рассказа терпит крах в своих попытках воспроизвести «реальную реальность» с такой доскональностью, которая его картину обратила бы в точное подобие и повторение предмета, — а ведь во всяком «предмете», будь то хотя бы только болото, согласно такому разумению, нет вообще ничего случайного и преходящего: то, что видит наш глаз, то и есть *сама* же истина, как *буквальный* внешний отпечаток внутреннего, действующей изнутри божественно-творческой силы. Хотя сам художник и терпит крах, но его теория вовсе не перестает от этого быть вполне ответственной философско-богословской теорией поверхности как границы двух миров:

«<...> я хотел изображать реальную реальность и для этого хотел, чтобы реальная реальность всегда находилась рядом со мною. Правда, говорят, что художник совершает большую ошибку, когда изображает реальное слишком реально: тогда он будто бы становится сухим ремесленником и разрушает весь поэтический аромат работы. Будто бы должен быть в искусстве свободный подъем, свобода решений, — вот тогда-то будто бы и возникает свободное, легкое, поэтическое произведение. А иначе все напрасно, — но так говорят те, кто не умеет изображать реальность. А я скажу: почему же тогда Бог с такой реальностью создал реальное, а наиреальнее всего Он — в своем художественном произведении, и притом в этом произведении достиг наивысшего подъема, до какого вы все равно не способны подняться, поднимаясь на своих крыльях? В мире и в его частях заключена самая наивеличайшая поэтическая полнота и самая наизухватывающая сердце мощь. Передавайте реальность с той реальностью, какая есть, и только не изменяйте подъема, который и без того в ней есть, и вы произведете куда

более чудесные творения, чем вы можете себе предположить, и чем те, что вы делаете, рисуя подложности и заявляя: вот теперь тут есть подьем»<sup>24</sup>.

Сейчас нет возможности детально анализировать этот текст — он, однако, сплошь состоит из ответственных высказываний; тот же реализм, какой имеется тут в виду, не имеет ничего общего с тем реализмом и натурализмом, какие известны по истории европейской культуры XIX века, вернее, имеет с ними лишь внешнее сходство: искусство хотя и есть дотошный отпечаток видимого мира, однако видимое разумеется как самое буквальное воспроизведение выразившегося в видимом невидимого. Такая теория насквозь теологична, а при этом не напоминает ни о чем «пантеистическом» с его неопределенностью. Бог, правда, «творит все во всем», но творит так, что все, что мы видим вокруг, суть своего рода иконы потустороннего.

Хотя, кажется, сущность такого образа-иконы прямо противоположна «иконе» в православном ее разумении, но — граница все *одна и та же*. То, что в одном случае удалено в труднодоступную даль, в другом — напирает и давит на наши глаза и труднодоступно лишь для нашего разумения этого *совсем* близкого к нам и *совсем* простого в качестве границы *священного* мира. В этом последнем случае все, доводимое до самых наших глаз в своей незамысловатой непосредственности, *совсем «обмирщено»*, однако мы как раз и должны уразуметь, что все мирское этой сугубой близости, — пожалуй, лишь ставшая привычной нам мнимость: невидимый и божественный другой мир — здесь же, и он на деле *совсем* близок к нам, но его разделяет с нами «тонкая, как волосок» непроходимая граница поверхности.

В известном отношении к такой крайней теории зримой действительности находится и творчество Ф. Г. Вальдмюллера, у которого есть свои глубокие основания: все сосредоточивается в этой живописи на видимом, внешнем и поверхностном; вещи вовсе не зовут заглядывать внутрь самих себя, но у них есть свое внутреннее — такое, какое и не может выдать себя иначе, как через сведенное к внешнему внешнее; сама зримая материальная плотность всех этих вещей есть то пространство, по которому внутреннее уже устремилось наружу, чтобы на видимой поверхности всего оставить знак своей абсолютности. Книга Природы — она действительно *пишется*, и всякий, самый незначительный росчерк написанного, безусловно, значит себя и, следовательно, значим: значим как неизбежная и даже в самой своей случайности необходимая частность целого. Весь мир, можно сказать, — буквален, он совпадает с самим собой, в его самотождественности — непрерываемость божественной воли, всего того, что в великом и малом создано *так*, а не иначе. Всякая поверхность есть завершение внутреннего творческого процесса,



выход его наружу в конечную запечатленность. Вещи весомы и устойчивы, светлы и праздничны — всякая из них воплощает в себе торжество того, что создано именно так, всякая есть свой собственный триумф; даже когда художник иной раз касается некрасивых и горьких сторон человеческой действительности, его вещи не перестают быть радостными и яркими. На них лежит вечный отпечаток солнца, ибо они озарены изнутри — лучами своей творческой сущности. В их праздничном, вечно радостном бытии — своя «метафизика» самотождественности, бытие же, будучи бытием иного, божественного, совершенного мира, всегда цело и безущербно<sup>25</sup>.

Такое уразумение мира и *границы* может считаться логически крайним; как такое логически крайнее, редкое и весьма оригинальное порождение своего языка культуры, оно все же не дает оснований для культурно-типологических сопоставлений и противоположений, в особенности для последнего. Скорее, крайние теории (при сугубо различной форме своей выраженности) заслуживают того, чтобы быть сопоставленными — и исследованы в своей логической сущности. По духу взглядов о. Павла Флоренского его теория (ср. выше) не отвергает ничего, но всему подыскивает его культурно-историческое и, вместе с тем, логическое место в бытии. При всеохватности его теории знака, как дана такая в его замысле, ширящемся от своей сердцевины, о. Павел и в этом австрийском произведении — в особом проявлении умения видеть-разуметь действительность — нашел бы нечто интересное для себя, некоторую частичную аналогию своим исканиям. И такой взгляд во всяком случае должен был бы учитываться его теорией в достигнутой ею полноте.

## VI

В другом своем, относящемся к 1925 году, тексте о. Павел Флоренский писал:

«Глубокая ошибка, когда исследователь мнит себя внимательным более автора и не понимает, что этот последний не *хотел* стирать следы своего творческого пути. Ведь они входят в самое построение, и уничтожить или сокрыть их — значило бы лишить произведение его структуры по линии времени. Читателю или зрителю надлежит расти в произведении вместе с автором и претерпевать изломы и повороты, наслоениями которых сложилась самая ткань произведения»<sup>26</sup>.

Думаю, что в подобном *нестирании* следов в произведении как растущем построении был заложен и еще более глубокий смысл: рост-разрастание предваряло и символически репрезентировало заключаю-

щийся в замысле принцип его расширения до *всеобъемлемости* — тот самый принцип, который столь многие тексты о. Павла Флоренского обратил в отрывки, незавершенные начала и фрагменты, зато и наполнил их редчайшей потенциальностью и, по этому самому, густотой преизобильных множащихся смыслов.

### Примечания

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Иконостас / Подгот. текста и комм. А. Г. Дунаева. М., 1994. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте; разрядку оригинала заменяю курсивом.

<sup>2</sup> В числе их необходимо упомянуть Б. А. Успенского, изложившего книгу о. Павла Флоренского до первого издания ее текста: Успенский Б. А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 178—223.

<sup>3</sup> См.: Захаров В. Н. Канонический текст Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. научных трудов. Петрозаводск, 1994. С. 355—359. См. особ. с. 355: Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский «не только писали на ином русском языке, отличном от современного, но и наделяли утраченные ныне особенности русского языка 19-го века поэтическими смыслами, которые исчезли в современной орфографии».

<sup>4</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984.

<sup>5</sup> Лерман А. Восстановить азбучные истины // Книжное обозрение. 1993. № 42. С. 7.

<sup>6</sup> В Германии — при всей затруднительности (отчасти чисто психологического плана) критических изданий авторов XX века — некоторые тексты Вальтера Беньямина (1892—1940), вышедшие в издательстве «Зуркамп», получили (несмотря на обоснованность претензий к «беняминовской филологии» в целом) чрезвычайно тщательную эдиционную обработку. Из историко-культурных текстов XIX века в последнее время образцово издан известный трактат Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854): Hanslick E. Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst / Hrsg. von Dietmar Strauss. T. 1. 1—2. Mainz: Schott, 1990.

<sup>7</sup> См.: Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 / Изд. подгот. А. В. Лебедев. М., 1989. С. 193.

<sup>8</sup> Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 523, 527.

<sup>9</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 96—97, 39.

<sup>10</sup> Там же. С. 39.

<sup>11</sup> Там же. С. 40.

<sup>12</sup> Там же. С. 46.

<sup>13</sup> Там же. С. 96.

<sup>14</sup> П. А. Флоренский по воспоминаниям А. Ф. Лосева // Контекст-1990. М., 1990. С. 21.

<sup>15</sup> См. в составленной Г. И. Вадорновым антологии «Троица Андрея Рублева» другое поразительно проникновенное высказывание о. Павла Флоренского

о прп. Андрее Рублеве, также относящееся к 1919 году: Троица Андрея Рублева. 2-е изд. М., 1989. С. 52—53. Слова же из «Иконостаса» отличаются классической красотой и стоят того, чтобы привести их лишний раз:

«Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог» (с. 67).

<sup>16</sup> Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 45.

<sup>17</sup> Относительно «друг» см.: *Beierwaltes W. 'Εξάρτης oder: Die Paradoxie des Augenblicks // Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Bd. 74/2. 1967. S. 271—283.* О метафизике света, помимо литературы, приведенной А. Г. Дунаевым в прим. 152 (с. 181), см. также: *Bremer D. Licht als universales Darstellungsmedium // Archiv für Begriffsgeschichte. Bd. 18/2. Bonn, 1974. S. 186—206; Id. Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung. Bonn, 1976; Klein F.-N. Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften. Leiden, 1962; Studium generale. Bd. 13. 1960. H. 10, 11, 12 (со статьями К. Гольдammer, К. Рейдемейстера, Й. Коха, Л. Шмидта и Г. Понгса); Mader J. Die Krise der Lichtsymbolik im christlichen Denken // Wissenschaft und Weltbild. 1964. H. 1. S. 24—33; Luther W. Wahrheit, Licht und Erkenntnis in der griechischen Philosophie bis Demokrit // Archiv für Begriffsgeschichte. Bd. 10. Bonn, 1966. S. 1—240; Hedwig K. Sphaera lucis: Studien zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtspekulation. Münster, 1980. Из более старой литературы см.: Baeumker C. Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts. Münster, 1908, bes. S. 357—467 («Gott als Licht» und «Exkurs über das Wirken des Lichts»). См. также: *Schrade H. Der verborgene Gott. Gottesbild und Gottesvortellung in Israel und im alten Orient. Stuttgart, 1949; Baudissin W. W. Graf. «Gott schauen» in der alttestamentlichen Religion // Archiv für Religionswissenschaft. Bd. 18. Leipzig, 1915. S. 173—239.**

<sup>18</sup> См.: *Weber M. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Tübingen, 1972.*

<sup>19</sup> См. русский перевод: *Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.*

<sup>20</sup> *Вейнберг И. П. Рождение истории. М., 1993. С. 268, 302, 133, а также 75—76, 126, 133—134, 137, 141—142 и др.*

<sup>21</sup> См.: *Некрасова Е. А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Symbolarium'a» (Словаря символов) и его первый выпуск «Точка» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982. Л., 1984. С. 99—115. Текст «первого выпуска». С. 100—115.*

<sup>22</sup> См.: *Михайлов А. В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // Советское искусствознание 76. № 1. М., 1976. С. 137—174.*

<sup>23</sup> Несмотря на вполне беллетристический характер текста, «реальная реальность» есть в нем тем не менее самый настоящий термин, чем, собственно, сказано уже все о характере писательского творчества Ад. Штифтера, автора с резкими отличительными чертами среди всех беллетристов своей эпохи. Можно писать беллетристический текст, но при этом думать с не меньшей напряженностью, нежели работая над философским трактатом. О термине и понятии «реальная реальность» можно сказать многое и уже сказано многое. Он подразумевает такую сущность вещи, которая решительно сведена к абсолютной конкретности ее видимой поверхности как знаку абсолютно недоступного внутреннего как такового; он подразумевает вывернутую вовне внутреннюю сущность, прочитываемую снаружи во всей ее символической доподлинности и реальности. Внешне видимое — это и портрет, и документ внутреннего.

<sup>24</sup> *Stifter A. Bunte Steine und Erzählungen. München, 1961. S. 561—562.*

<sup>25</sup> См. о Ф. Г. Вальдмюллере теперь: *Schröder K. A. Ferdinand Georg Waldmüller* 2. Aufl. München, 1991; *Frodl G. Wiener Malerei der Biedermeierzeit*. Rosenheim, 1987; *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution* / Hrsg. von G. Frodl und K. A. Schröder. München, 1992.

<sup>26</sup> *Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М., 1993. С. 296.

Маленькое примечание при чтении корректуры. Можно, оказывается, писать историю искусственно зарожденных слов: как только отношение глагола и относящегося к нему слова «атрибут» было перевернуто, родилось слово «атрибутировать», и процесс стал неуправляемым — теперь в тексте очень хорошего филолога мне встретилось и слово «атрибутировать».

## ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ А. Ф. ЛОСЕВА И ИСТОРИЗАЦИЯ НАШЕГО ЗНАНИЯ

Думая о незабвенном и приснопамятном Алексее Федоровиче Лосеве, мы сознаем, на сколь широком поле знания двигалась и разворачивалась его мысль на протяжении долгих и трудных десятилетий. Мы сознаем его знание, а порой сознаем и то, насколько сами бываем далеки от такой широты. Широта означает, однако, и то, что в самых разных отношениях знание *высказываемое* и излагаемое основывается на *невысказанном* — как на том невысказанном, какое мыслитель, обладающий знанием, попросту не успевает высказать за свою жизнь, так и на том невысказанном, какое превышает способность слова.

То невысказанное, что кажется более случайным, коль скоро оно просто не успело сказаться в слове, и то невысказанное, которое не высказывается оттого, что для него нельзя найти имени, тем не менее, несмотря на явственную разницу между ними, продолжают друг друга и складываются в то, что со всех сторон окружает человеческое слово.

Слову присуще не только то, что оно нечто именует и выговаривает, но и то, что оно, именуя и выговаривая, вынуждено не выговаривать и умалчивать. Слово как бы не поспевает за самим собою, причем «как бы» здесь даже не вполне на месте. Поэтому жизнь человека мысли, т. е. такого, для которого жить — значит мыслить, а таким, одним из немногих, был Алексей Федорович, обречена на замкнутость — на такую замкнутость внутри себя, само призвание которой состоит в том, чтобы выговаривать нечто важное и существенное для бытия людей. Слово, которое обязано поспевать за собой по мере своих сил, в то же время и обречено на немому; плененности внутри себя, внутри замкнутости всего своего — именно всего того, что поверено и доверено мыслителю, — предается лишь тот, кому есть что сказать.

Поэтому настоящее слово — то, которое на деле способно выговаривать нечто важное и существенное для людей, — зиждется на настоящем умалчивании и на настоящем молчании, безмолвии: оно уходит в глубь молчания, которому отдано, и в то же время, умалчивая, умеет через посредство умолчания все же высказать и то, для чего нет имени. Не именуя, т. е. вовсе и не высказывая то, что не высказывается и не может быть высказано, оно именует все это через высказываемое. Высказываемое и невысказываемое, высказанное и невысказанное тогда соустроены, и даже гармонично соустроены, потому что не могут быть друг без друга и одно сказывается в другом. Тогда слово — то самое, которое не поспевает за самим собою, — начинает уже превышать само себя: оно

дает узнать и о том, что вроде бы никак нельзя ни сказать, ни рассказать. Это и есть настоящее слово: хотя оно терзается тем, что одновременно отстает от себя самого и забегает вперед себя самого, оно полнится напряженностью немоты и молчания, поселившихся в нем. Таково по-настоящему полновесное слово: то, что недосказано им и в нем, уравнивается доложенным и приложенным к нему, а приложена бывает к нему именно не-высказанность, несказанность, начинающая издали мерцать внутри слова. И это тоже знал Алексей Федорович.

Говоря о слове и о языке, никак нельзя миновать этот мир невысказанности и несказанности, который со всех сторон окружает слово и язык; этот многосложный и разный мир сказывается на языке человека и в счастливых случаях сказывается в нем. Это язык человека, т. е. он таков, каким только и может быть язык человека: как вообще дано существовать человеку, так существует и его язык, — он существует в человеческом и в мире человека, однако этому миру присуще быть окруженным иным и заглядывать в недоступность иного.

Однако в мире человеческого у языка особое положение, и он не просто складывается с существованием человека и не входит в существование человека без остатка: не что иное, но именно язык несет весть об ином — несет ее и тогда, когда человек не подозревает об этом и ничего не желает знать об ином. Язык — вместе с человеком и отдельно от него: словно стихия, какой нельзя до конца овладеть, язык разведывает границы человеческого мира, унося от них к человеку явственный отголосок неизведанного и неизвестного, невысказанного и несказанного. Язык смелее всего в человеке, и говорящий о дерзости и страшности человека второй хор «Антигоны» — это дело, это творение языка: язык смел, и дерзок, и страшен во всем, что ни творит, что ни вытворяет человек, и все ужасное, и все страшное становится таковым через язык, бьющийся о границы человеческого. Отношения человека с языком не улажены и при такой дерзости языка едва ли могут быть улажены до конца: и самые последовательные попытки «брать язык в свои руки», определяя, что есть в нем, каково то, что есть в нем, и чему чем надлежит быть в языке, непременно, как бы подражая самому языку, должны разбиваться об язык, для того чтобы благодаря этому обрести надежду на большую широту.

Весьма трезво излагаемые терминологические штудии<sup>1</sup>, соображения и замечания А. Ф. Лосева остаются в пределах осознания философией пройденного его пути: имеют ли они отношение к языку, взятому в его полноте, к языку, который, будучи человеческим, начинает превышать человеческое, расширяя его? Безусловно, да. Ведь терминологические штудии в рамках самой философии — это внедрение сущности языка в такую область мысли, которая весьма нередко мирила себя самодостаточной в своей систематичности. Но если система, положим, гарантирует истину философской мысли, этим оправдывая себя, и если в

то же самое время одна система опровергает другую, развивая или сменяя прежние системы, то как мы знаем из истории философии, это в течение весьма долгого времени может не производить ни малейшего впечатления на философов. Каждый из них продолжает искать истину, копая глубже своих предшественников или начиная копать в ином месте, чем они. Лишь по прошествии времени, иногда по прошествии многих веков, после накопления и осознания огромного опыта такого движения в сторону истины философия начинает осознавать свою историчность, т. е. осознавать то, что вся она, несмотря на свои попытки обеспечивать истину исчерпывающей системностью, поставлена (как на фундамент) на движение, поставлена на основу движущегося и ускользающего и зиждется только на нем. Тогда философия начинает становиться историей *для самой себя*. А поскольку вместе с таким самоосознанием философии как истории совершается множество подобных же процессов, она обретается и видит себя в мире, ставшем историей — существенно и по преимуществу, в мире, ставшем историей для самого себя. Мир становится историческим, и вместе с ним становится таковой философия.

Однако что значит здесь «история» — слово, настолько широко распространенное, что не требуют, например, никаких усилий ссылки на близкий нам принцип историзма, требующий историчности подхода ко всякому явлению природы? Эта «история» замкнута на себе — она стала историей для самой себя. Точно так, как и все остальное — вокруг нее и в ней. Иногда несколько смущаются тем, что слово «история» означает как «саму» историю, так и знание (науку) о ней. Между тем история, ставшая историей для самой себя, уже не должна смущаться этим — «сама» история и знание о ней здесь едины, если они вообще когда-либо по-настоящему расходились. История есть тогда знание о себе, положенное, как знание, в слово. Что такое «история»? Скажем так: это выведывание неизведанного через слово и в слове. Это выведывание неизведанного, потому что, строго говоря, слова «через слово и в слове» уже излишни, они предполагаются самим «выведыванием неизведанного». Однако такое «выведывание неизведанного» есть не что иное, как первоначальная, геродотовская «история», *ιστορίη*. «Сама» история проста или была бы проста, будь у нас простой доступ к непосредственности, первоначальности исторического. История проста: человек видит и рассказывает другим то, что видит, но рассказывает он то, чего другие не знают; такой рассказ об увиденном и есть выведывание неизведанного — неизведанное выводится в ведение, т. е. в знание.

Сегодня эта же история обернулась для нас полиотою всего прожитого мира. Опосредование непосредственного — опосредование всего, что было прожито непосредственно, — вот ее задача. Для истории, ставшей исторической для самой себя, историей сделалось и всякое бывшее знание. Для истории философии, ставшей исторической для самой себя, всякая бывшая философия — тоже своя история. Вообще все вещи в

таком мире, который стал историческим для самого себя, сделались иными, чем прежде. Вся эта область есть по своей сущности область неизведанного: все большое и малое необходимо все снова и снова выведывать; необходимо все снова и снова заново удостоверяться даже и в известности известного. Все вещи повернулись в таком мире — хотя еще и нельзя твердо сказать, как в конце установятся все они и установятся ли они, — совсем иначе к нам, чем прежде: близкие и далекие, они начинают в равной степени затрагивать нас, касаться нас, потому что все в таком мире взаимосвязано, и в этом мире все взаимосвязано, потому что все равно близко к нам и равно затрагивает нас, все взаимосвязано, потому что все равно зависит от нас. В таком мире все бывшее, то, что уже прошло, начинает получать новый акцент: не столько существенно «прошедшее» в нем, сколько то, что это *наше* бывшее, и прошедшее даже и не прошло — в той мере, в какой оно «наше». Становящаяся исторической для самой себя, всякая история начинает складываться и постепенно образует единый и общий для всего равнозатрагивающий нас мир, в котором все важно для нас, в котором все весомо, в котором нет пустого и незначительного, — все зависит от всего, и «сегодняшнее» конкретно зависит от давно прошедшего и забытого. Забытое же, может быть, и находилось бы «за» бытием, ненужное нам, если бы не жизненная потребность вспомнить о нем, чтобы объяснить себе себя; в таком мире и все забытое — это — пусть с усилием — вспоминаемое. Это, в частности, все, что требует своей реконструкции или реставрации.

О таком мире, который только что еще складывается — на наших глазах и все явственнее заявляя о себе, — трудно сказать решающее слово. Весь такой мир есть неизведанность, нуждающаяся в своем выведывании; будучи новым, он уже потому неизведан, и все известное в прежнем мире нуждается в том, чтобы мы удостоверились в нем, в его известности нам. О таком мире, который только еще складывается, трудно сказать что-то окончательное, — несомненно, однако, что это трудный мир. Он существует как выведываемая неизведанность. В такую единую и общую для всего неизведанность собралось все, что было и есть; но в такую единую и общую для всего неизведанность собралось — или собирается — и то, что только еще будет; однако это будущее будет уже не в том смысле, в каком было бы оно в прежнем мире, — не собранном *еще* в единую и общую для всего неизведанность, не ставшем еще историческим для самого себя. И вся эта неизведанность вобрала в себя и все известное, которое, оказавшись в новом для себя мире, обнаружило неизведанность своего нового положения, своих новых связей.

И эта же выведываемая неизведанность, требующая того, чтобы ее неукоснительно и неутомимо выведывали, приложилась к тому невысказываемому и несказанному, что со всех сторон окружает нас. Невысказываемое и несказанное прилепилось к той неизведанности, которая окружает нас куда более тесным кругом, которая начинается совсем близ-



ко от нас — с самих же нас. Все неизведанное и невыведываемое, невысказываемое и несказанное плотнее окружило нас, весомее легло на нас; его напор сильнее. Таков мир, ставший — становящийся — историческим для самого себя. Он вспоминает забытое, пробуждает уснувшее, возрождает умершее.

Новый, становящийся и уже просматривающийся в разнообразных тенденциях времени мир — культурный мир истории — еще заметно усложняется по сравнению с тем временем, когда как личность и как мыслитель складывался А. Ф. Лосев. Тогда пробивались лишь отдельные ростки той историзации нашего знания, которые только теперь складываются в единый и общий для всего мир. От той эпохи начал А. Ф. Лосева до ситуации наших дней было дальше, чем до робких приступов к изучению философии как своей истории, как, например, до вышедшей в 1879 г. книги Рудольфа Эйкена, содержавшей очерк истории философской терминологии<sup>2</sup>. Несмотря на робость, такая книга заключала в себе небывалое, будучи попыткой уже собрать воедино, пусть и не полно, всегда имевшееся знание об изменчивости значений терминов. Собранное воедино, это знание было призвано подготовить переворот в отношениях философа, слова и мира. Вот что должно было проявиться и затем выступать со все большей убедительностью: не философ, который привык властно править словом, полагая слова и их значения, полагая термины и их значения, давая по своему усмотрению определения понятий, вводя новые понятия, переименовывая слова, — не философ, столь властно распоряжающийся словом, не философ правит словом, но слово правит им, делая его своим посредником и проводником. С такой силой и властностью, что остается простор даже для кажущегося произвола философа. Философ — это орудие управляющего им слова. Но даже не это главное. Главное — это, по-видимому, то, что слово мыслит себя в философе и через него, и мыслит себя так, что смысл, вкладываемый философом в свои слова, уже того смысла, который вкладывает в себя слово, — этот смысл, не предвиденный или отчасти не предвиденный философом, открывается уже впоследствии, по мере того как мир историзируется и знание наше становится историческим, как историческим для самого себя становится сам мир. Что такое вот такое-то слово (быть может, прожившее в философии два с лишним тысячелетия), каков его смысл, становится, по всей видимости, известно лишь тогда, когда история его подходит к концу, т. е. когда это слово предстает как своя история. Тогда она, история, снова, видимо, созревает для того, чтобы открывался его изначально заложенный в историю смысл, чтобы открывалось слово в его истории — слово в своем существенно историческом бытии.

Итак, вот различие между тем временем, когда проходил свою школу А. Ф. Лосев, и нашим: тогдашняя степень историзации знания (и мира) требовала от философа очень многого, но все еще позволяла ему

оставаться в пределах изучаемого и философски и филологически, философски-филологически осмысливаемого слова: одно неотрывно от другого и объединяется в любви к Логосу. Философская терминология как особым отмеченный, лучше видимый и уследимый уровень слова хотя и отбрасывала свои лучи на все культурно-историческое состояние мира, но еще, возможно, не нуждалась в изучении слова как культурно-исторического в самом широком значении этого понятия — слова как языка культурно-исторического состояния мира (который издавна наметил для себя стать единым и общим для всего и для всех). Ситуация уже изменилась. Ситуация даже парадоксальна: мы все говорим о необходимости историко-терминологических исследований и сожалеем об их недостаточности и запущенности в нашей стране (что, увы, оказывает неблагоприятное воздействие на общественное сознание, резко снижая то, что называют философской и филологической культурой), однако мы вынуждены, к сожалению, сказать и другое: будь даже такие штудии развиты у нас до полного расцвета, этого сейчас уже мало. Они будут иметь скорее вспомогательный характер, если только не будут осмысливать то, что названо сейчас культурно-историческим смыслом (и призыванием) слова.

И здесь А. Ф. Лосеву принадлежит решающий для нашей науки шаг. Уже его разъяснение общекультурного смысла греческих эйдоса и идеи, совпавшее по времени и с реакцией против абстрактности неокантианства на Западе, привело к самому существенному расширению постановки вопроса. «Эйдос» есть философский термин и может быть таковым при двух условиях: при том, что это слово есть слово живого, непосредственного языка, откуда оно черпает и свою силу, и свой смысл, и свою заведомую понятность, которая только и обеспечивает его способность становиться термином и получать формальные определения, и при том, что это слово есть некоторая заданность смысла, которому суждено и которому поручено жить в истории, поворачиваясь, как всякое такое слово, разными своими сторонами, утрачивая свой смысл, теряясь за другими словами, но при этом все еще сохраняя свою семантическую устроенность, — оно проносит ее через века, чтобы напоследок, по всей вероятности, установиться в своей — делающейся исторической — истории. Таковы два условия, и они, конечно, всякий существенный философский термин переводят в новый план — делая его прежде всего ключевым словом культуры, рассматривая его в качестве именно такового, возвращая ему достоинство и полноту живого, непосредственного, просто житейского, бытового слова, обретая в нем, наконец, загадку заданности смысла. Продумываемое так, слово получает себя назад — изнутри суженно понятой философской мысли (как если бы она была самодовольно отделена от стихийной жизни языка и независима от нее). В самой стихийности есть умысел: как иначе можно объяснить появление в языке таких слов, которыми люди пользуются, не отдавая себе отчета во всей полноте и во

всех импликациях их смысла, слов-предвосхищений, которые для взгляда, брошенного назад, прочерчивают логику культурного развития, какая скажется лишь спустя столетия; как объяснить то, что люди пользуются такими словами, как бы зная вложенный в них план?

Ключевые слова культуры, к которым относятся и многие из основных слов философии, и целые гнезда слов, оказывающиеся ключевыми для истории культуры, можно рассматривать как сложные устроенности смыслов, которые разворачиваются в истории (это одна сторона), но которые (это другая сторона) не забывает *сами* своей смысловой устроенности и воспроизводят ее — весьма часто попросту незаметно для того, кто пользуется словом (полагая, что пользуется им лишь в том значении слова, какое он сознательно имел в виду). Наши современные философия и филология стали несравненно лучше отдавать себе в этом отчет по сравнению с прежним временем, и, несомненно, почва для этого была хорошо подготовлена упорными, хотя не громкими уроками А. Ф. Лосева. Так, в книге А. В. Ахутина справедливо сказано следующее: «... одно и то же слово “фюсис” может означать и порождающий источник ... родник; и взращивающую, пребывающую во взращиваемом (вообще возникающем) “силу” роста, “способность” возникновения; и рост, “видность” зрелость возникшего, родившегося, т. е. результат; и врожденную возникшему, свойственную ему силу — способность к “делам”. В разных контекстах актуализируется то или иное преимущественное значение, но это не значит, что другие могут существовать только в других контекстах или литературных жанрах. Они так или иначе подразумеваются наряду с терминологическим значением и иногда вопреки ему. А это значит, что в любом контексте скрыто содержится *вопрос*: что такое “фюсис”? Поскольку значения разрывают слова на разные “термины”, смысл требует понимания, допускает толкования»<sup>3</sup>. В то время как люди, пользуясь словом, полагают, что пользуются им в том значении, какое имеют в виду, слово стоит на страже своего (своих «интересов») и, будучи источником сплошных, переходящих друг в друга или кажущимся образом обособленных и независимых друг от друга смыслов, всегда имеет себя в виду как единый смысл. Когда греческий автор пользуется словом «фюсис», то, как замечательно сказано у А. В. Ахутина, любое словоупотребление подразумевает то, что при этом неявно задается вопрос: что такое «фюсис»? Очень важно это осознание ключевого слова как такого, какое во всех сколько-нибудь существенных случаях своего употребления задает себе вопрос: что это? (например, что такое «фюсис»? Что такое «бытие»? Что такое «субъект»?). Однако мы, по всей видимости, должны думать, что не только присутствует здесь вопрос (вопрос слова к себе), но присутствует и ответ, который дает себе слово, в очередной раз утверждая свой единый смысл. И это можно сказать об огромном множестве ключевых слов культуры, не только о греческих «фюсис» и «логос», которые выступают как, пожалуй, ярчай-

шие примеры подобных *самовольных* слов: слов, утверждающих самих себя, имеющих волю всегда иметь себя в виду и никогда окончательно не терять себя (свой единый смысл) из виду.

Отсюда, правда, следует и то, что мы, пользуясь такими ключевыми словами культуры, а в сущности, видимо, и любым словом, в каком мы имеем в виду нужный и заботящий нас смысл, *не* знаем то, что, собственно, имеем мы в виду. Мы, конечно, имеем в виду задуманный нами смысл, но вместе с этим «вынуждены» иметь в виду и то, что мы не осознаем и не можем осознавать. Это последнее и есть то, что имеет в виду само слово, которое всякий раз, когда мы имеем с ним дело и имеем в виду нечто в нем, имеет в виду нечто свое, что, так сказать, падает на нас, на нашу «совесть», т. е. здесь на наше со-ведение этого единого смысла слова. Это такого рода сведение, в котором мы, так сказать, не отдаем себе отчета — безотчетное для нас присутствие единого смысла, смысловой цельности. Это неумышленное сведение соумышленника. Со-ведение есть тем самым для нас и неведение. Однако этому неведению никак не следует огорчаться, потому что в этом лишь чрезвычайно важное для нас свидетельство того, что слова не желают и не могут поступать в полное наше распоряжение, что у них свои «виды» и что вследствие этого мы можем быть уверены, например, в следующем: есть такая духовная сфера, которая хранит сама себя, которая, далее, умеет хранить сама себя, которая умеет хранить себя от человека; она в отличие от овеществленных зданий, книг, всяких прочих культурных достояний не дается до конца в руки человеку. Будь все иначе, человек, вне всякого сомнения, поступил бы со словом точно так же, как поступает он с зданиями, картинами и книгами, вообще со всяким достоянием, которое оказывается в его руках, в его распоряжении, — он растрепал, исковеркал, испоганил бы слово, подверг его всем мыслимым и немыслимым унижениям, уничтожил бы все, что только захотел бы. Он именно это, впрочем, и производит со словом — однако лишь по мере своих возможностей, лишь по мере того, насколько он допущен к слову и в слово, насколько слово в его власти. Итак, есть духовная сфера, которая умеет хранить сама себя, и эта сфера есть слово. На него мы и можем возлагать всю свою надежду, при этом крепко задумываясь над тем, откуда же берется в слове эта неприступность, это его самовольное самостояние. Сберегая свою духовность, мы можем с надеждой воззреть на Слово, являющее нам пример крепости.

Именно ключевым словам культуры принадлежит прежде всего такая способность сохранять себя в неприступности и непритронутости. Совсем особыми выявляют себя в этом отношении ключевые слова греческой культуры. Об этом превосходно написал Мартин Хайдеггер: «Вслушиваясь в слова греческого языка, мы отправляемся в особенную область. А именно: в нашем сознании начинает постепенно складывать-

ся уразумение того, что греческий — отнюдь не такой язык, как известные нам европейские языки. Греческий, и только он один, есть λόγος <...>. В греческом все сказанное замечательным образом одновременно и есть то, что именуется словом. Если мы слышим греческое слово на греческом языке, то мы следуем тому, что оно λέγει, непосредственно предлагает. Все, что оно предлагает, лежит перед нами. Благодаря услышанному по-гречески слову мы тотчас переносимся к самой полагаемой наличной вещи, а не остаемся лишь при значении слова»<sup>4</sup>.

Со сказанным не согласится лингвист: как слово может быть тем, что оно именует? Однако если согласиться с тем, что слово имеет себя в виду, имеет в виду свой смысл (а именно, как целый, единый, как весь смысл сразу), то слово есть бытие своего смысла и есть свой смысл. Слово, конечно же, не то же самое, что вещь; однако смысл, бытие которого есть слово, имеет в виду, что есть вещь, имеет вместе с тем в виду, чем ей быть, и такое слово есть смысл вещи. Тем более это относится ко всему тому, что не есть вещь. Так это относительно всякого «что» и относительно всякого смысла. Логос всегда есть он сам; любые переносы «логоса» в иные языки, любые переводы этого слова на иные языки уводят смысл от того, что он есть, уводят его от него самого; только по-гречески есть и возможен логос. В сказанном у Хайдеггера начинает просвечивать даже некоторая тавтология, которая наполнена, однако, великим смыслом: задуманное греками слово «логос», и именно как оно само, осветило для нас, осветило бытием своего смысла все известное и все неизвестное нам — весь известный и неизвестный нам наш мир. Потому что и то Слово, которое «было у Бога», тоже есть греческий логос. Освещая собой начала и концы всякого бытия, логос имеет в виду, что есть оно, что бытие, что мир, чему быть каждому. Гётевский Фауст, напротив того, переводя Евангелие от Иоанна, забывает или не подозревает о том едином смысле, что есть логос; однако нельзя сказать этого о «логосе» в том тексте, который он переводит, — вопреки неведению Фауста, невзирая на него, логос и здесь есть то, что он есть.

Задуманное греками слово — оно про-здумано. Оно проздумано и неотменимо. Напротив, ему приходится подвергаться разворачиванию, разбору и разъятию, осмыслению и переосмыслению. Ему приходится подвергаться переводу и переносу в другие языки, при которых его смысл обедняется, стирается, урезается, сужается, застилается или даже совершенно скрывается, как это происходит, например, с «субъектом» и «объектом» в языке школьной философии некоторых направлений. Скрытое, застланное слово скрыто от философа, не от себя самого; употребляемое без разумения, оно порой наказывает философа тем, что тот не понимает сказанного самим собой. Однако всегда понимает себя и отдает в себе отчет само употребленное слово — глухо или громко, оно все равно противодействует неосмысленному употреблению самого себя, оно и тут не перестает стоять на страже самого себя.

Как «Логос», так и многие другие слова греческого языка и греческой культуры осветили для нас каждый свою сферу, более широкую или, скорее, узкую, — они прозадумали для нас, что есть что и чему быть чем. Таковы «эйдос» и «идея», которым А. Ф. Лосев посвятил столько глубоких размышлений. Таково особое положение греческих слов нашей культуры — они вошли в нашу культуру, прозадумав, что тут есть что, чему тут быть чем, и в этом отношении их присутствие в нашем мире всеобъемлюще и всепроникающе. Как бы ни тонули они в неуразумении и переименовании, их смысл неистребим, потому что задан, — история, которая окончательно собирается становится исторической для самой себя, имеет совершенно особый шанс отыскать любую первозданность смысла, всякую важную прозадуманность смысла, — впрочем, разумеется, отыскать со своего места, с того, с какого все начинает быть равно близким и взаимосвязанным со всем. Времена обретают иное измерение, на место развития<sup>5</sup> как движения, оставляющего позади одно и достигающего нового, чего не было прежде, приходит новизна собирания всего бывшего как сущего для нас. Это новизна новая — она новая не ради того, чтобы быть новой, не ради того, чтобы быть лучшей; это новизна, всему знающая цену и, скорее, пожалуй, не знающая себя, — ей важно *все* как упорядоченная собранность всего.

Впрочем, в той мере, в какой новая историчность приобретает шанс открывать затаенное, скрытое и искаженное, она будет делать это так, как то в возможностях человеческих: всякое существенное и всякое ключевое слово языка и нашей культуры заключает в себе ту прозадуманность, какой определилось то, что уже было и есть, что перешло, собственно, в дела и жизнь, так и не уловленное никаким определением, не улавливаемое и осмыслением, задумывающимся над единым и всем, полным смыслом слова. Слово ускользает, будучи, в сущности, над человеком и над сознанием: они в его распоряжении, оно их направляет, пока человек думает и предполагает. В слова вложено куда больше, чем знает человек, чем знает культура о себе, — и отсюда условность всякой «терминологичности», всякой дефиниции; определения неизбежны в смирении, как дела людей в не ими созданном мире.

Весьма знаменательно и, собственно, естественно, что в пользу метафорического мышления — как совершенно неизбежного и уже поэтому необходимого — высказался не «гуманитарий», а философ, ориентированный на физику и естествознание, — это В. П. Визгин: «Никуда от метафоры познание не ушло. Метафора — инвариантное познавательное средство, и оно не списывается на эпистемологическую свалку в ходе прогресса знания»<sup>6</sup>. Эта более чем уместная апология метафорического мышления не оставляет желать ничего лучшего: физик и математик, как приходится убеждаться в жизни, нередко гораздо лучше филолога знают границы человеческого, границы точности слова, которое человек стремится забрать в свои руки. Однако метафорическое — это и (есте-

ственно!) человеческий подход к делу: то, что называем мы метафорическим, — это наш способ справляться со смыслами, превышающими нашу способность все забирать в свои руки. Во всякой метафоре, употребленной для дела, а не всуе, есть своя непереносимость, что прекрасно показал В. П. Визгин. И вот эта непереносимая сторона метафорически употребленного слова есть то, что собственно, принадлежит вообще слову: и метафорически (в наших глазах и глядя с нашей стороны) употребленному слову присуще то, что оно бдит — оно имеет себя в виду, имеет в виду свой смысл, оно есть свой смысл и оно стоит на страже своего смысла. Оно имеет в виду, короче говоря, именно то, что имеет в виду, — и для самого слова тут нет никакой метафоры, оно приходит на свое место и приходится на свое место, оно занимает не чье-нибудь, а только свое место, что и показано в названной философской книге. То, что для нас есть метафора, притом непереносимая, для слова есть оно само, нашедшее свое место. В непереносимости смысла встречаются человеческий замысел и единый смысл слова, утверждающего себя и самовольного в своей самостоятельности.

Итак, слова оказываются над сознанием и, если угодно, над языком — по крайней мере над языком как средством общения, передачи информации. Они несут в себе большее, нежели предполагают те, кто пользуется словами. Слова в пользовании ими несут в себе невысказанность; они сопряжены с невысказанным и несказанным, они сопряжены с молчанием и немостою. Представлять себе пользование языком как обмен информацией недостаточно, так как придется признать, что люди обмениваются тем, чего они не знают. Сведение речи к общению и обмену информацией по сути своей таково: человек рад обходиться тем, что есть у него, он не беспокоится обо всем и о целом, и аристотелевские слова о стремлении людей знать сказаны не о нем. Во всяком обмене информацией наружу показывается лишь краешек смысла, которым можно довольствоваться, — и как только человек объявляет о своей готовности довольствоваться таким, он выбрасывается из истории и становится господином мира. Господином мира того, который ему немедленно и всегда доступен, хотя мир этот стоит на неизведанности и невысказанности и — в своем самодовольстве — столь же прочен, сколь и зыбок. Человек безусловно, и наверняка, и заведомо, и заранее господин и хозяин этого мира, зато мир этот сам не свой: он ведь лишь только часть всего мира в его истории и в его историчности. Это та часть, которая отдана в распоряжение человека, она в его руках, и он пользуется и распоряжается им, не подозревая подчас о том, как тесно сдавлен этот мир со всех сторон тем бытием, которое, сделавшись историческим для самого себя, заключается в выведывании неизведанного.

Если же мы подумаем о новом мире, о том, который складывается как исторический для самого себя, то в нем нам только предстоит еще устраиваться. Хотя мы уже и устраиваемся в нем, подходя с самых раз-

ных сторон, по-разному рефлектируя новую свою ситуацию. Как умеем и можем, мы будем устраиваться в новом для нас мире, хотя и он прозадуман для нас — тем, что было, и тем, что было прозадумано для нас словами, словом, тем же «логосом». Он же осветил и наше собрание смыслов, какое поручено по-новому повернувшейся истории. Мы должны, еще оставаясь самими собою, тем, что мы, учиться говорить иными языками знания. Вот наша ситуация, которую справедливо называть герменевтической, потому что в складывающейся взаимосвязанности всего со всем необходимо знание всех языков культуры. Прежняя же ситуация, совсем недавняя и даже прорастающая еще в новую ситуацию, хорошо описана лингвистом — это еще догерменевтическая ситуация знания: «Результатом поиска системы в оторванных от целого частях будет груда фрагментов, допускающих любую интерпретацию; одни будут названы гениальными (или любопытными) догадками, ибо они совпадают с тем, что и как мы думаем сегодня, другие — досадными заблуждениями, данью своему темному времени, следствием общего упадка науки и культуры... Подобная «история науки» ничего нам в прошлом не объяснит и ничему не научит, расскажет только о том, что нам априори было известно, что сами мы сконструировали»<sup>7</sup>.

Учась говорить иными языками, мы учим их разуметь друг друга, и это совершается в заново устанавливающейся всесвязанности, на основе по-новому повернувшейся истории и стаяовищегося историческим для самого себя мира. И тут, как долголетнее непрестанное наставление и всемерная поддержка, останутся с нами работы Алексея Федоровича Лосева с привычным для него вниманием в единый и цельный смысл Слова — поскольку оно может постигаться нами.

### Примечания

<sup>1</sup> Сейчас для наших целей не так важно перечислять терминологические работы А. Ф. Лосева. Библиография трудов А. Ф. Лосева публиковалась неоднократно, и она у всех в руках; кроме того, я обращаюсь к тем, кто читал и штудировал их. Несравненно важнее для нас то, что А. Ф. Лосева во всех его работах отличало тончайшее знание конкретности и историчности всякого термина. А такое знание предопределялось его сознанием, знаменательным свойством его сознания, направленного на новое, углубленное осмысление истории.

<sup>2</sup> Eucken R. Geschichte der philosophischen Terminologie im Umriss. Leipzig, 1879.

<sup>3</sup> Ахутин А. В. Понятие «природа» в античности и в Новое время. М., 1988. С. 115.

<sup>4</sup> Heidegger M. Was ist das — die Philosophie? 4 Aufl. Pfullingen, 1966. S. 12.



<sup>5</sup> Развитие развивает и разводит историю; представление о развитии разводит историю во времени, где не может быть одного, единого пространства. История как развитие забывает сама себя, а вспоминая, вспоминает смутно и переименовая бывшее: бывшее — это уже не свое, зато сказать о нем можно только своим языком. Есть даже и единое развитие, но нет общего для всего пространства. Поэтому недо-ступное заменяется по-за-бытым.

<sup>6</sup> Визгин В. П. Идея множественности миров: Очерки истории. М., 1988. С. 59.

<sup>7</sup> Эдельштейн Ю. М. Проблемы языка в памятниках патристики // История лингвистических учений. Л., 1985. С. 183—184.

# О БОГЕ В РЕЧИ ФИЛОСОФА

## НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ

1. Как представляется, в философских текстах целесообразно устанавливать наличие по меньшей мере трех лексико-стилистических слоев, из которых первый и третий могут даже представлять как противоположные по функции и смыслу.

Вот эти три возможных слоя: 1) первый содержит в себе те термины или, лучше, ключевые слова, на которые обращено все внимание мыслителя; он с ними работает и ради них — т. е. ради схватываемого в них смысла — создает свой текст; как говорится, вокруг этих слов вращается его мысль; 2) второй складывается из обслуживающих группу главных, ключевых слов, специальных слов и выражений, — они до известной степени терминологичны, однако функционируют, скорее, формально, поскольку не притягивают к себе основного внимания, и они заимствуются из обычного (для такой-то эпохи) философского, общекультурного и общенаучного языка; 3) наконец, третий слой — это слой непосредственной, «естественной», дотерминологической речи, — если слой первый знаменует особую строгость философии (независимо от того, провозглашает ли она себя в качестве «строгой науки» или нет), то третий слой осуществляет неременную связь философской мысли с простым обыденным языком, со всякой донаучной и философской речью, связь, которая, по всей вероятности, жизненно необходима для нормального существования и функционирования как любой науки о культуре, так и философии и которая, если я не ошибаюсь, отрицается и отвергается только наукообразной — ненаучной, мнимонаучной философией, и то лишь в приступах близорукой самонадеянности. Третий слой — это слой как бы живой речи, которой, конечно же, не возбраняется быть и сколь угодно сухой, невыразительной и «мертвой».

2. Как соотносятся между собою три предложенные нами слоя, всецело зависит от условий философствования, в какие входит и индивидуальность мыслителя. На каком-то краю философии первый слой может почти до конца отмирать, если, к примеру, философская мысль начинает расплываться в необязательной эссеистичности и усматривает в этом особенный смысл, однако и в этом случае в тексте будет сохраняться какой-то момент, который станет отличать этот текст от текстов иного жанра и предназначения. Однако большинство философов не отказываются от определенных особо маркированных ключевых слов, и трудно вообразить себе, как бы они могли обойтись без них. Зато философу может без труда представиться, что живая речь, донаучная, дофилософская и

дотерминологическая, не имеет никакого отношения к его изложению: хотя слово «изложение» и намекает ему на то, что то, *что* излагается, не есть само изложение, философ вправе настаивать на том, что именно у него тут нет ни малейшего расхождения, что его речь — всегда точна, строга, терминологична, формульна и, так сказать, сведена только к себе самой. Тем не менее без третьего слоя, по моим наблюдениям, никакой философ не в состоянии мыслить, и у Канта тоже, если читать его нормально и вполне по-человечески, без страха перед его латинско-немецкими периодами, в тексте слышен и виден живой человек с его интонациями и жестами; правда, этот человек переполнен сознанием своего философского долга, как он его разумеет, однако порвать связь с нормально функционирующим дотерминологическим языком он все же не способен.

3. Если только я не ошибаюсь, как раз философы, увлекаемые точно увиденным смыслом, какой и составляет самую суть их философского волнения, склонны к тому, чтобы не сокращать, а расширять стилистический диапазон в своих текстах — дистанцию между строгостью точного и терминологически функционирующего слова на одном полюсе и сугубой вольностью «простого» слова — на другом. К таким философам безусловно не относился Кант, разумевший философскую речь иначе, и безусловно относился А. Ф. Лосев, у которого всякое ключевое слово — то, ради которого и городится весь огород, — всегда могло чувствовать себя привольно: оно, неукоснительно *преследуемое* мыслью, никогда не загонялось ею в угол, так, чтобы падать в обморок или умирать вовсе, после всех совершенных над ним философских процедур. Напротив, преследующая самый смысл мысль и не испытывала спешки (будучи уверенной в себе), и заботилась о том, чтобы окружить самую суть дела оправой из немаркированных терминологически речей, с их подчеркнутой разговорностью, с вводными словами и словечками, которые только неопытный читатель или слушатель мог бы принять за лишние и как бы засоряющие речь, — в них сказывалось и отражалось все то, что в явном виде никогда бы не нашло пути в речь и на бумагу: множество различных модусов отношения к самому содержанию мысли со стороны философа. Кроме того, этот подвижный, зыбкий и дрожащий, неустойчивый и всегда вольный слой речи служил своего рода оправой для собственно выделенного и главным образом значащего — стало быть, он был и косвенным средством выделения главного. Связь «жизненного» и философского для А. Ф. Лосева никогда не утрачивалась, и если я сейчас ставлю слово «жизненное» в кавычки, то только потому, что в нашей речи, сейчас, это слово наименее прояснено, наименее ясно и только указывает на ту сферу, которая а) философствованию противоположна и б) все же заключает таковое в себе, порождая его изнутри самой себя.

4. В последнее время, в разных аспектах, привлекает к себе внимание та зона мысли, в которой философское плавно переходит в дофилософское, и обратно, философское тесно соседствует с «беллетристическим», речь терминологическая — с «простой» и т. д.<sup>1</sup> Это свидетельствует о том, что современное сознание — и это до крайности своевременно — обращает свое внимание на то, что все взятое по отдельности, в том числе и философия, и любая наука, по своей сущности не замкнуто, но открыто изнутри себя в направлении всего прочего и остального. Я бы сказал, что такая открытость изнутри себя вовне и соответствующий переход границы есть со-конституирующий всякую отдельную область знания момент, однако сейчас это звучало бы голословно и претенциозно. Куда интереснее то, что М. А. Гарнцев констатирует в тексте Плотина: «<...> о лексике Плотина, в коей абстрактные философские термины запросто уживаются со словечками, выхваченными из разговорного языка, можно (не ровен час) написать целую диссертацию <...>»<sup>2</sup>. Можно не сомневаться, что такая диссертация будет написана; сама же характеристика неплохо подходит и к стилю и лексике А. Ф. Лосева, что не удивительно, коль скоро у этих философов был и общий учитель — Платон, и (в известной мере) даже общая традиция. Само же замечание М. А. Гарнцева в высшей степени ценно, и по поводу его можно лишь вместе порадоваться тому, что за последние 80—100 лет философское сознание одолело колоссальный путь, прежде всего в познании самого себя и, следовательно, всего того, *что* важно для него и *что* входит в круг философского, касающегося философа, его мысли, знания, — разумеется, и все «филологическое», и не относящееся к стилю, лексике, осмыслению и самоосмыслению слов в тексте, вообще вся совокупность того, *что* есть мысль такого-то философа, потому что таковая безусловно *не* есть некое неподвижное иерархическое сооружение из приведенных во взаимосвязь понятий, т. е. *не* есть то, что не в силах построить как раз систематически мыслящие философы, как-то Аристотель, Кант, Гуссерль и другие.

5. В своей характеристике стиля Плотина М. А. Гарнцев пишет, далее, о том, что философ пользовался определенными «метафорическими маркировками». «Кроме того, Плотин использовал определительное местоимение αὐτό («[оно] само») и — в особенности — указательное местоимение ἐκεῖνο, которые употреблялись им в несобственном смысле, ибо «единое» невозможно определить как нечто и на него невозможно указать как на нечто (именно поэтому при переводе их — по мере надобности — оправданы кавычки). Вместе с тем средний род этих местоимений отнюдь не являлся для Плотина неизменным, напротив, иногда автор «Эннеад» с легкостью перескакивал со среднего рода на мужской и обратно, хотя речь шла об одном и том же «референте» <....>»<sup>3</sup>.

Однако, стоит еще задуматься над тем, в какой мере такое употребление указательного местоимения — несобственное. Ведь, насколько можно судить, в духе греческого языка было не только умение давать первозданные имена (как полагал М. Хайдеггер), но и умение воздерживаться в нужных случаях от прямого именования. Эта последняя способность сильно подорвана (если не сведена на нет) в новоевропейских языках вследствие длительного формально-логического и формально-грамматического обращения с ними, лишившего их былой (относительной) степени «естественности». Можно полагать, что в новоевропейских языках то и дело приходится давать имена и в тех случаях, когда для этого нет должных оснований, т. е. когда нет таких сущностей, какие требовали бы своего именования. Указывать же можно и на то, что *не* есть нечто. Мы можем говорить о «ничто» — оно само, то самое ничто, оно и т. д. «То» ничто, на какое указывает слово «то», не есть «нечто», но говорить «то ничто» — не бессмысленно. Слово «то» отсылает к слову «ничто», а через слово «ничто» — к тому, что есть ничто; хотя «ничто» может значить (а может и не значить), что «нет, ничего», слово «то» указывает, через «ничто», на это «нет ничего» и точно попадает в то, что имеет в виду (и что иметь в виду как «нечто» нельзя), «единое» есть «единое», т. е. не некое нечто, и тем не менее слово «то» весьма точно указывает в сторону «единого» — в сторону слова и через слово в сторону того, *что* имеется в виду, под «единым»; если же «единое» — лишь условный способ именования *того*, что этим словом явно *не* схватывается, то и само слово «единый» есть лишь указание на то, что имеется в виду, но не получает, не может получить собственного наименования. Слово «единое» находится тогда лишь на пути в ту сторону, куда движется мысль, еще не обретшая в «собственном» виде того, к чему она устремляется, но уже нашедшая направление к «этому». Тогда «то» и «единое» выстраиваются в ряд — в направлении того, что имеется в виду, а при этом второе из слов уже берет на себя некоторую смелость пробным образом назвать то, для чего (пока) нет еще никакого наименования. Слово же «то», отсылающее к слову «единое», а через него к тому, что «собственно» имеется в виду, задает направление взгляда — общее, на каком возникает, как вежа, и слово «единое».

Слово «то» не могло бы обойтись без уточняющего его «единого» (или какого-либо другого слова) ввиду своей собственной полной неопределенности, однако уточняющее его слово «единое», не будучи собственным именованием того, что имеется в виду, своим уточнением вносит в указание направления известную, возможную неточность, и это тоже следует учитывать.

6. Такого рода отношения и необходимость прибегать к общим словам, способным указывать самое направление *к тому, что* (что имеется в виду), или сожалеть по поводу отсутствия таких слов возникают лишь

тогда, когда речь идет о *невыразимом* и вообще о всей той сфере, где мысль человека находится на границах языка — на границах, которые не следует мыслить ни как неподвижные, ни как отодвигаемые в бесконечность и до бесконечности. Мысль вместе со словом «невыразимое» (или каким-либо иным, указывающим туда же, *на* все это «не-» и *в* него) переносится на границы языка и пытается дать имя тому, что находится по ту сторону от именуемого, на *иной* стороне. Когда мысль и язык пересекают границу языка, у них есть возможность выбора между возможностями говорить обо всем том, что находится по *ту* сторону, апофатически или катафатически. Слово же «то» имеет в сравнении со всеми такими словами, какие должны уже произвести свой выбор, большие преимущества: само слово «то» еще находится *здесь*, и оно указывает туда — отсюда; поэтому ему еще не приходится осуществлять выбор, и оно в состоянии указывать на «то» с большей точностью, а притом без тех «уточнений» направления, которые, уточняя, вместе с тем и подбрасывает идущему в нужном направлении взгляду некоторые «содержания», которые можно принять лишь условно, — эти «содержания» начинают искривлять заданный луч нашего взгляда.

Выходит, что слово «то» очень точно; однако для того, чтобы проявить свои преимущества, оно не может обойтись совершенно без всяких подпорок; подпорки же ему нужны лишь для того, чтобы выступить во всей его точности.

7. Конечно, слово «то» — это, если угодно, совсем крайнее средство, и мы прибегаем к его помощи тогда, когда думаем о том, что «там» (в сфере невыразимого). Поскольку же «то» — из числа самых общих слов и способно указывать на всякое иное слово, а через все прочие — вообще на все, что имеется в виду, то задаваемое словом «то» направление — вообще самое длинное из всех, какие задаются словами, и задаваемое им направление взгляда теряется в самой глубине *того, что там*. «То» находится здесь и предшествует всем иным словам; когда же мы говорим «то, что там», то, вместе с этим, «то», начинаясь отсюда, пересекает границу языка и направляет наш взгляд в глубь «невыразимого».

8. Нет сомнений в том, что, думая о Боге, трудно обойтись без слова «то». К тому же мы, в конце XX столетия, поставлены в такое культурно-историческое положение, что имеем возможность осмыслять «Бога» радикальнее, чем когда-либо, — решительнее и радикальнее, например, чем во все времена Канта и Гегеля. Именно поэтому нам и представляется, что Бога можно и нужно мыслить как радикально-иное, а именно как такое радикально-иное, которое само по себе имеет самое прямое и непосредственное касательство ко всему *нашему* миру, которое творит все во всем ( $\delta \epsilon \nu \epsilon \rho \gamma \omega \nu \tau \alpha \pi \acute{\alpha} \nu \tau \alpha \epsilon \nu \pi \acute{\alpha} \sigma \iota \nu$  | Кор., 12, 6), но которое при этом не только не смешивается со всем *нашим*, хотя и проникает, и пронизывает

его насквозь, но и не имеет ни малейших шансов когда-либо и как-либо смешаться с чем-либо в нашем мире. Мы могли бы взять на себя смелость говорить о *том радикально-ином том*, которое творит все в *этом*, оставаясь *радикально-иным* по отношению к любому *этому*. Если допустить, что «то» действительно не превращает любое то, что имеется в виду, в некое нечто, то это «то» вполне способно точно указывать в направлении того *радикально-иного*, какое имеем мы в виду. Если же проявить уместную трезвость и вместо «невыразимого» (и подобных слов) пользоваться словами типа «не имеющее имени и не могущее получить имя», то вся сфера невыразимого будет сферой того, что не имеет имени, и будет (в самом предварительном и общем плане) разделяться на то, *что еще не имеет имени* (пока), и на то, что — через некоторые возможные промежуточные ступени, какие пока опустим, — никогда и ни при каких обстоятельствах не может получить своего имени. Вот это последнее и является радикально-иным, каким (не выдуманном нами) словом мы, разумеется, не именуем то, что не может никогда получить своего имени, но только указываем на то, что оно заведомо отлично от всего, что не было бы иным и, скажем, было бы *нашим*, равно как и от всего такого иного, какое не было бы столь безнадежно в смысле возможности получить (от нас) свое имя и перестать быть *иным* относительно *нашего*. Иное, понятое радикально, т. е. понятое так, что ему не оставлено никаких надежд стать когда-либо не иным, и есть радикально-иное. Но быть иным — эта не чье-то свойство, а только местоположение, причем именно местоположение в такой глубине всего того, что не может получить своего имени, что наша мысль получает только направление для своего движения туда, но заведомо не в силах оказаться в этом окончательном «там»; зато то радикально-иное, какое помещается там, есть во всем *этом*, что окружает нас и есть *наше*: *то* радикально-иное пребывает во всем *этом*, не смешиваясь с этим и не переставая находиться на непреодолимом удалении от нас. Радикально-иное, будучи *тем*, находится и во всяком *этом*, однако так, что это и не меняет его местоположения, и не заставляет нас приписывать ему какие-либо свойства, например свойство двигаться от *того* в *это*. Радикально-иное *то* есть вместе с тем и радикально-иное всякого *этого*, какое есть в нашем мире.

Однако, наше дело сейчас — не рассуждать как-то содержательно обо всех подобных отношениях, но лишь указать на функционирование некоторых слов, помощь которых здесь незаменима. В особенности таково слово «то», которое служит настоящим мостом, мгновенно переносящим нас к границам языка и погружающим нас в сферу того, что не имеет и не может получать имени. Такой мост прокладывает путь от нас в том направлении, какое мы никогда не сможем пройти до конца, и этот же мост опосредует для нас *то иное* направление, в каком движется (как представляется нам) *то радикально-иное то*, чтобы, как наиболее удаленное от нас, оказаться в ближайшем к нам *этом*. Однако не

*то иное* движется к этому и в это, но *то иное* располагается так, что его местоположение простирается еще и в *это* (в *наше* это), как бы соседствуя с нашим местоположением в этом и здесь.

Вот это представляющееся нам движением — от максимальной дали в нашу близь — и оказывается во всех этих отношениях чрезвычайно важным смысловым движением: оно симметрично нашему движению *отсюда-туда*, движению, не достигающему *того иного*, самого иного, но не обратно ему (т. е. не есть движение в обратном направлении): «движение» *того* в *это* совершается своими путями и точно так же не достигает, даже будучи «всею во всем», этого нашего этого. Оба движения не достигают своего конца и проходят мимо друг друга — однако *то*, «двигаясь» к этому и в это, пронизывает все ваше это, оставаясь иным относительно любого нашего этого и не имея ни малейших шансов совпасть с каким-либо *этим*.

9. Что касается «того» как задающего направление слова, то мы лишь начали выяснять, как обстоит с ним дело, и не можем продолжить эти выяснения. «То», указывая в направлении Бога, определяет сферу радикально-иного. Надо учитывать то, что Бог — это, разумеется, не имя Бога или, вернее, не *само* имя Бога — таковое было бы заведомо нам недоступно, «Бог» — это имя Бога, но только данное в направлении *того*, *что* тут нам недоступно, а притом, данное *изнутри* границ языка. Слово «Бог» именуется то, что располагается в направлении, названном у нас радикально-иным, и служит тут подпоркой для задающего направление «того», однако именуется радикально-иное словом, какое располагается по *эту* сторону границ языка. Попросту, Бог — это человеческое название для Бога.

То же, что в XX столетии необходимо мыслить радикально, т. е. Бога в его радикально-ином, позволяет мыслить себя и так, как мыслил его Алексей Федорович Лосев в конце 1920-х годов:

«С полным бесстрашием мы должны сказать, что Богу тоже нельзя приписать тот признак, что Он есть Бог. Невозможно сказать даже и то, что Бог есть Бог <...> В самом деле, допустим, что Бог есть Бог. Это значит, что Бог обладает таким-то свойством. А это в свою очередь значит, что данное свойство Бога отлично от самого Бога, т. е. Ему свойственна категория различия. Но если есть различие, — значит, тут есть и тождество, и если есть тождество и различие, — значит, есть переход от одного к другому, т. е. движение, а если есть движение, значит, есть и покой. И т. д. В результате мы получаем все, какие только возможны, логические категории, и все их мы приписываем Богу. Вместо единого и нераздельного Бога мы получаем бесконечное множество отдельных категорий и тем самым теряем предмет нашего определения <...> Бог как предмет нашего определения исчезает в бездне логических различий»<sup>4</sup>.



Это замечательное и весьма смелое рассуждение о Боге. Однако сейчас его следовало бы повторить — дифференцировать и даже уточнить. Ведь Бог, который «исчезает в бездне логических различий», и есть Бог, уже заведомо перетянутый на *эту* сторону, сделавшийся предметом как в самом общем плане, так и неким нечто, между тем как Бог, который располагается в своей сфере и на своем месте (но *не* на месте среди прочих мест во всем *этом*), конечно, и есть *тот* Бог, который назван так с этой стороны, изнутри языка с его границами, и *не* есть этот самый названный с этой стороны Бог. *Тому* Богу нельзя просто так приписать «свойство» быть Богом, потому что *это* «свойство» — если только это свойство — приписано ему с этой стороны, ни к чему его не обязывающей. Это все — «человеческие» речи о Боге, хотя, разумеется, нам нельзя ждать от себя таких речей о Боге, которые не были бы человеческими. *Этот* Бог — вот это мы можем знать — располагается в том самом направлении, в каком мы ищем Бога и в каком мы никогда не сможем дойти до него собственными силами. Отсюда следует: если только Бог достигим, то, разумеется, в этом, и только в этом направлении, однако мы достигаем Бога тогда, и только тогда, когда Бог достигает нас. Это *два* положения, и каждое из них разумеет два разных (какие имелись в виду выше) направления, какие никогда не пересекаются и не могут совместиться. *Нам* задано и для нас возможно примерно такое направление:

то — Бог — иное — радикально-иное.

Бог же «движется» к нам в направлении *от того к этому*, и как он это делает, о том мы можем лишь очень немного узнать, своим путем и полагаясь на свои собственные силы. Наша сила — это, в сущности, только сила наших слов и способность наша вдаваться в них.

10. «Бытие Бога» — эти привычные в прошлом слова именуют Бога как застигнутого нами на самом дальнем краю, куда только простирается наш язык. И только — это далеко, и этого все еще очень мало, так как, говоря о «бытии Бога» и пытаясь, как в прошлом, или уже не пытаясь доказывать бытие Бога, мы рискуем остаться по нашу сторону вещей, подставив *наше* на место Бога. Думаю, что такая опасность и становилась реальностью крайне часто.

11. Надеюсь встретить какое-либо выразительное суждение о Боге и о человеке, о подходящих им сферах, какие бы должным образом, т. е. достаточно радикально, разводились бы, я встретил у Г. Дильса замечательные слова — в разделе Эпихарма (В 57<sup>5</sup>). Слова эти сохранились лишь в «Строматах» Климента Александрийского<sup>6</sup>. Правда, мой энтузиазм был снижен, когда я узнал, что текст стихов сильно испорчен и требует множества гипотетических исправлений<sup>7</sup>, что авторство Эпихарма более чем сомнительно, равно как и принадлежность его эпохе (VI—

V века до Р. Хр.)<sup>8</sup>. Поэтому и привести эти слова можно только в двух редакциях, — из которых вытекает, однако, что некий смысловой остов текста сохранился и что он, возможно, дает необходимые основные, пусть и не столь поразительные, очертания отношений между человеческим и божественным:

ὁ λόγος ἀνθρώπους κυβερνᾷ κατὰ τρόπον σώζει τ' αἰεὶ  
 ἔστιν ἀνθρώπων λογισμός, ἔστι καὶ θεῖου λόγος  
 ὁ δὲ γε τῶν ἀνθρώπων πέφυκεν ἀπὸ γε τοῦ θεοῦ λόγου,  
 <καὶ> φέρει <λόγους ἐκάστωι> περὶ βίον καὶ τὰς τροφάς  
 ὁ δὲ γε ταῖς τέχναις ἀπάσαις συνέπεται θεῖος λόγος,  
 ἐκδιδάσκων αὐτὸς αὐτὸ ὃ τι ποιεῖν δεῖ συμφέρον.  
 οὐ γὰρ ἄνθρωπος τέχνην τιν εὗρεν ὁ δὲ θεὸς τοπᾶν

И этот же текст по Штелину-Фрюхтелю, в сильно, но не окончательно исправленном виде (с перестановкой заключительной строки на место четвертой по У. Виламовицу-Мёллеидорфу):

ὁ λόγος ἀνθρώπους κυβερνᾷ, κατὰ τρόπον σώζει  
 ἔστιν ἀνθρώπων λογισμός, ἔστι καὶ θεῖου λόγος  
 <ὃ μὲν ἐν> ἀνθρώπῳ πέφυκεν περὶ βίου καταστροφάς  
 ὁ δὲ γε τὰς τέχνας ἅπασιν συνέπεται θεῖος λόγος,  
 ἐκδιδάσκων [αἰεὶ] αὐτὸς αὐτόν, ὃ τι ποιεῖν δεῖ συμφέρον  
 οὐ γὰρ ἄνθρωπος τέχνην εὗρεν [εν] ὁ δὲ θεὸς τὰντα φέρει  
 ὁ δὲ γε τῶν ἀνθρώπων [λόγος] πέφυκεν ἀπὸ γε τοῦ θεοῦ λόγου

Вот его перевод, избегающий некоторых спорных и несущественных мест:

«Смысл направляет и хранит людей (всегда).  
 Есть рассуждение у человека, а есть и божественный смысл.  
 Человеческое рассуждение стало быть — на всякие случаи жизни.  
 Божественный смысл следует за всяким из умений (навыков) искусств,  
 И он учит людей, что полезное должно делать.  
 Ведь не человек обрел навыки (умения) искусства,  
 а бог все такое доставляет,  
 Человеческое же рассуждение стало быть от божественного смысла».

Конечно же, текст, получающийся, если отбросить испорченные места, — уже по значению, чем хотелось бы (если можно тут хотеть услышать некое истинное богословствование). Тем не менее привлекательно в нем решительно проводимое различие божественного логоса и человеческого логисмоса. Логос как «слово» берется тут во всей полноте

своих смыслов, но с подчеркиванием числа и расчета, а логисмос, с тем же подчеркиванием, — как производное от него; в самой первой строке «логос», направляющий людей, — это, очевидно, тоже логос божественный, и он-то и проникает внутрь всего человеческого, внутрь всех человеческих начинаний, и правит в них.

Говоря же принятым выше языком, автор стихов мыслит движение *от того к этому* — никоим образом не от этого к иному (какое оставлено им в стороне). В этом своем движении божественный разум опекает и направляет человеческий рассудок; последнее же выступает как ослабленное ответвление первого, и оба они, вероятно, даже отчетливо противопоставляются друг другу на основе общего, способности к λογισσαί.

12. Текст псевдо-Эпихарма, который кто-нибудь сочтет и не слишком притязательным, представляет собою несомненную ценность для филолога, который сознает трудную для разумения погруженность всего мира (и всего в мире) в слово и доступность для нас всего что ни есть в мире через слово, и только, — так что слово оказывается тут, по выражению философа, «наиближайшим к нам». Зная же об этом — или, лучше, подозревая, что это так, — филолог не может не задумываться над отношением и связью, какая должна существовать между Словом и словом, т. е. между тем «божественным Логосом» и человеческим, совершающимся в слове, «логисмосом», как выступают они в строках Псевдо-Эпихарма с их, быть может, простым, однако привлекающим своей глубиной убежденностью решением. Остается только заметить, что пифагорейское выделение в логосе и логисмосе числа, счетности и расчета (Эпихарм В 56 — предшествует цитировавшемуся и у Климента: «Жизнь людей весьма нуждается в числе и логисмосе; мы живы числом и логисмосом <...>» не смутит филолога, который, наверное, подозревает и о том, что числа, на которых издавна выстроилась огромная область математического знания, в самую первую очередь тоже суть слова, а именно, те из слов, которые из всех слов — «наиближайшие к нам». Поэтому совершенно справедливо происходило так, что занятия математикой и числом никогда не уводили Философа Алексея Федоровича Лосева из области филологии, которая составила крепчайший фундамент всего его философствования, определивший весь облик его нераздельной, цельной и недоговоренной до конца мысли.

## Примечания

<sup>1</sup> См., например: *Literarische Formen der Philosophie* / Hrsg. von G. Gabriel und Chr. Schildknecht. Stuttgart, 1990.

<sup>2</sup> *Гарницев М. А.* К публикации трактата Плотина «О благе или едином» // *Логос*. 1992. № 3. С. 214.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Лосев А. Ф.* Самое само // *Начала*. 1993. № 2. С. 50.

<sup>5</sup> Цитирую по второму изданию: *Diels H.* Die Fragmente der Vorsokratiker. 2. Aufl. Berlin, 1906. Bd. I. S. 98.

<sup>6</sup> См.: *Clemens Alexandrinus*. 2. Band / Hrsg. von O. Stählin. 3. Aufl. neu hrsg. von L. Früchtel. Berlin, 1960. S. 405—406 (Strom. V, XIV, 118, 1).

<sup>7</sup> В то время как, по мнению одних, «то, что Климент Александрийский цитирует как заимствуемое из Эпихармовой «Политейи», не припишешь даже н плохому поэту V века» (*Schmid W.* Geschichte der griechischen Litteratur. München, 1912. I. Teil. S. 401), У. фон Виламовиц-Меллендорф считал неуместным «подозрения, будто бы это изречение принадлежало александрийской эпохе» / *Wilamowitz-Moellendorff U. von.* Euripides Herakles. 1. Bd. 4. Abdruck. Berlin, 1959. S. 29—30. Anm. 54). Разумеется, речь не идет об авторстве Эпихарма, но от этого выраженная в стихах мысль не делается менее существенной.

# ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

## I

Историческая поэтика, так, как мы понимаем ее теперь, зародилась в России. Существуют различные причины, которые препятствовали сложению исторической поэтики на Западе; одни из них — более внешние, такие, например, как организация самой науки, в данном случае науки о литературе с ее безмерной раздробленностью — крайне узкой специализацией, чему вполне отвечает постоянное возрождение все в новых формах исследовательского позитивизма. Другие — более глубокие и общие; они заключаются в самом широком смысле и постоянном давлении на самую культуру ее наследия, притом наследия самого ценного, но такого, что оно совсем не ориентирует исследователя на изучение истории в ее живом росте и становлении или, вернее сказать, многообразно отвлекает его внимание на «вневременные» аспекты литературы, поэтического творчества. Об этом, по существу последствий такого положения вещей для исторической поэтики, — чуть ниже; пока же — несколько слов о судьбах поэтики на Западе и в России в связи с историческими предпосылками развития культуры.

Очевидно, что культурное сознание западных стран так или иначе, при всем возможном различии конкретных оценок, обретает центральный этап становления национальной традиции в эпохах, которые иногда неточно и неправильно называют эпохами господства нормативной поэтики и которые я бы назвал эпохами морально-риторической словесности. В эти эпохи поэтическое творчество отнюдь не непременно подчиняется каким-либо теоретическим, сформулированным правилам, но во всяком случае соизмеряется с определенным образом понятым словом — носителем морали, истины, знания, ценности. Такому «готовому» слову словесность подчиняется постольку, поскольку само оно подчиняет себе жизнь, которая и может быть понята, увидана, изображена, передана лишь через его посредство. Все решительно меняется в XIX в., когда, если формулировать ситуацию заостренно, не поэт уже во власти слова («готового»), но слово — во власти поэта и писателя, а поэт и писатель — во власти жизни, которую он с помощью своего как бы раскрепощенного слова вольно и глубоко исследует, изображает, обобщает и оценивает.

Получилось так, что русское культурное сознание в XX в. — в отличие от западного — было ориентировано на XIX в. с его художественным реализмом и в нем находило центр своей истории. Это, правда, влекло за собой известные упущения: так, различные исторические об-

стоятельства только способствовали тому, что широкий читатель и до сих пор, как это ни прискорбно, плохо знает древнерусскую словесность, и все усилия не привели еще к сколько-нибудь существенному сдвигу в этом отношении. Упомянуть широкого читателя сейчас вполне уместно, потому что сознание читающего народа творит фундамент науки о литературе, — в его совокупном сознании — ее корни. И надо сказать, что русскому литературоведению в XX в. надлежало преодолеть огромное препятствие, а именно — отчужденность от риторической литературы, т. е. от всех форм морально-риторической словесности, перестать смешивать их с формами реализма XIX в., что особенно в изучении западных литератур у нас еще не вполне достигнуто. А перед западным литературоведением XX в. стояло иное препятствие — необходимость освоиться с формами реализма XIX в., качественно столь отличными от всех форм морально-риторической словесности, и западное литературоведение к настоящему времени в целом справилось с этой задачей. Реализм XIX в. в самую пору своего возникновения с известным трудом осваивался западной литературной критикой, особенно немецкоязычной, и причина заключалась в том, что традиционное культурное сознание противодействовало потребностям новой эпохи и связанному с ними переосмыслению, перелому риторического, ценного в себе, универсального по своим функциям литературного слова. Подобно этому, немецкое литературоведение XIX—XX вв. с трудом преодолевало отвлеченную теоретичность внеисторических построений, как литературоведение французское — внеисторичность своего давнего понятия «классического». Сознание классической традиции стало и наследием литературоведения; иерархическая картина мира — основным наследием литературоведения западного, картина, перешедшая сюда из векового сознания культуры; литература, устремленная к конкретным проблемам, демократическая, чуткая к движениям живой жизни — наследием литературоведения русского. Характерно переосмысление здесь самого слова «развитие» как становления, роста, поступательного движения, прогресса, совершающихся конкретно, не сопряженных ни с каким высшим началом и рождающих новое, ранее не бывшее, тогда как *evolutio* и соответствующее немецкое *Entwicklung* естественно осмысляются, в том числе у Гегеля, как развитие заданного и развитие к заданному, т. е. уже существующему, как бы вневременному порядку, и это вполне соответствует традиционному представлению о мире и его истории, конец которой восстанавливает его изначальную целокупность.

## II

Историзм как принцип познания жизни, природы, культуры нашел в России благоприятную для себя почву, будучи поддержав самим

непосредственным постижением жизни, и в частности анализом, воспроизведением ее в реализме XIX в.

Необходимо сказать, что историзм как принцип науки был выработан на Западе, однако именно здесь судьба его в литературоведении была сложной. Более того, сам принцип историзма оказался недостаточно укорененным в западной науке. Правда, мы берем сейчас и культуру, и прежде всего науку в их «среднем» состоянии, в том, что усвоено крепко и усвоено «всеми». Уже в начале XX в. историзм зачастую сводили к исторической фактографии, к релятивизму, так что нападки на одиозный «историзм XIX в.» давно уже стали общим скучным местом в западной науке о культуре, и в глазах многих историков литературы «этот историзм XIX в.» едва ли не представляется теперь таким же раритетом, что и «реализм XIX в.». Еще до того, как в 1936 году вышла книга Фридриха Мейнеке «Возникновение историзма»<sup>1</sup>, в которой рассматривались предпосылки и постепенное становление историзма, появилась не менее известная работа Эрнста Трельча с характерным заглавием «Историзм и его преодоление» (1924)<sup>2</sup>.

Ф. Мейнеке в предисловии к своей книге вынужден был защищать принцип историзма от историков же, и это говорит нам о том, что в середине XX в. (!) конфликт между «нормативностью» и конкретностью в немецкой культуре все еще был не разрешен. Даже в исторической науке он рассматривается по аналогии с более общим противостоянием — морально-риторического и реалистического видения действительности. Речь отнюдь не идет только о факте и обобщении в исторической науке, но именно об общекультурном конфликте, излагаемом на языке философии жизни. Иерархически-вневременное, вообще ценностное противостоит конкретности, и в другом месте той же книги можно видеть, что для самого Мейнеке историческое — форма познания и форма существования того, что по своей природе *все же* абсолютно и внеременно. Показательно, что эта мысль проводится при анализе воззрений на историю Гёте, поэта и мыслителя, стоявшего на рубеже культурных эпох и синтезировавшего в себе их общие установки, при всей противоречивости их. Конфликты развиваются под знаком гигантского культурного синтеза — конфликты не только в мышлении историка, который не в состоянии «примирить» общее и индивидуальное, конкретное, но и в целой культуре. Тут, конечно, может идти речь только о защите и утверждении самого принципа историзма, а не о его дальнейшем углублении, тем более если признается, что все реальное, индивидуальное тяготеет к вневременной абсолютности и в ней в конечном счете коренится.

Едва ли следует удивляться тому, что идея исторической поэтики не может быть сформулирована в пределах культуры, которая не преодолела издавна усвоенных «нормативных» предпосылок. Ведь как бы ни формулировать задачи исторической поэтики, очевидно, что она

должна отказаться от нормативности, от логической предпосланности своих понятий и категорий, от всякого рода прафеноменов, которые будто бы только и могли заведомо осуществляться в истории. Напротив, акцент резко смещается: само развитие, само становление субстанциально рождает конкретные формы во всей их индивидуальности. И, разумеется, историческая поэтика не может существовать до тех пор, пока индивидуальное находится в неплодотворном конфликте с общим, пока, например, общее стремится подчинить себе все индивидуально-конкретное как якобы заранее запланированный момент своего развития.

### III

Зная это, едва ли целесообразно искать на Западе историческую поэтику в сколько-либо законченном, сложившемся виде, что не исключает значения достигнутых там частных успехов, приближений и, конечно же, материалов для исторической поэтики.

Коль скоро сама ситуация культуры с непримиренностью в ней общего и индивидуального, абсолютного и частного, вневременного и только временного, иерархически-ценностного и эмпирически-текучего и т. п. препятствует целостному охвату литературной истории и чуть ли не предписывает науке методологическую разобщенность, полезное приходится искать среди множества односторонностей.

Однако все односторонности, вернее, односторонние успехи, можно рассматривать не только как заблуждения, но и как осколки недостигнутого, несостоявшегося целого, а тогда они во многом несут в себе позитивный урок и для нашей науки.

Распадение единой науки на односторонности можно было бы представить в виде схемы. Прежде всего следовало бы отделить как «низ» всей системы те течения эмпирического изучения литературы, которые обычно слишком учено именуют «позитивизмом», тогда как в большинстве своем такие постоянно возрождаемые течения основываются не на какой-то методологической идее (хотя бы и «позитивистской»), а на отрицании любой идеи. Такие течения наименее интересны для исторической поэтики, и они сразу же отсекаются в нашем разборе.

Эмпирический позитивизм основывается на отпадении материала от идеи<sup>3</sup>. Духовно-исторические течения, напротив, основываются на изоляции идеи от материала. Для литературоведения, истории литературы это означает высокую степень сублимации и исторического материала, когда история литературы обращается в историю «духа» вообще, а произведения литературы — в чистый смысл, т. е. в идею, заключенную в сосуд произведения, как душа в тело, где форма сосуда, его качества значат несравненно меньше, чем то, что благодаря им получает свое воплощение и начинает существовать. Такие течения заняли бы верхнюю



часть на нашей схеме, и можно было бы думать, что для исторической поэтики они не дают ничего, потому что, казалось бы, именно то самое, что ее интересует, — живое единство художественного создания как момента истории — не столь уж интересно для науки о духе. Однако так думать было бы неправильно. Верно, что культурно-исторические течения в литературоведении все более удалялись от живого движения литературы и все более обращали историю идей, историю духа в развитие, разворачивание заданного, т. е. приходили к своеобразному отрицанию истории через историю же. Можно видеть, как далеко зашло это у поздних представителей науки о духе в литературоведении, таких как Г. А. Корфф с его «Духом времени Гёте»<sup>4</sup>. Но одновременно ясно, что пока серьезный историк литературы не порывал с материалом литературного процесса, перед ним сразу же возникала проблема — как вычитывать «идею» из произведений литературы, т. е. проблема анализа произведений. Прежде чем окунуться в чистую идею, нужно было уметь читать литературные произведения и делать это со всей ответственностью и многогранно — философски, эстетически, поэтологически. Искусство настоящего, целостного, всестороннего анализа литературных произведений заявило о себе как о проблеме и настоятельном требовании в рамках «истории духа». Такая задача, понятая как задача имманентного анализа литературных произведений, анализа в направлении «чистого» смысла, общей идеи, «эйдоса», идеи-формы произведения, едва ли не впервые позволила осознать всю неисчерпаемую сложность художественной ткани поэтических произведений. При этом такая ткань по-прежнему понималась как вертикаль смысла, как построение, в процессе своего осмысления обращающееся в смысл, снимающее себя в целостности идеи.

Коль скоро идея понималась не как просто теоретический тезис, но как коренящаяся в ткани произведения идея-форма, понятна разработанная Гюнтером Мюллером морфология произведений искусства — художественное создание уподоблено живому организму, в параллель гётевской метаморфозе растений<sup>5</sup>. Здесь произведение становится внутри себя самого своей живой историей — историей роста и метаморфозы своего «облика»-смысла, зато не случайно произведение как момент в истории духа начинает отрываться от самой этой истории, начинает обособляться как нечто отдельное — и это отдельное надо исследовать до всего, прежде всего. У Г. Мюллера уже сознательно складывается установка на отдельные произведения и их анализ, что, по его мнению, должно будет привести к тому, что из них-то и сложатся известные группы, типы и т. д.<sup>6</sup> Характерно подобное обособление отдельного произведения у Эмиля Штайгера уже в 30-е годы — при самом отчетливом интуитивном ощущении всей значимости, важности движения исторического времени, с попытками осмыслить это движение в философских понятиях<sup>7</sup>. Обособление означало своеобразную деисторизацию истории — то, что

происходило, как мы видели, даже у Мейнеке (защитника принципа историзма!), что и должно было происходить, пока существующие культурные предпосылки, пока дуализм культурного сознания не был преодолен и снят. Историческая горизонталь развития неизбежно перестраивалась в смысловую вертикаль. Отсюда и неизбежное обращение к отдельному произведению как видимому носителю смысла, как к такой вертикали, которая дана прежде всего. Характерно и показательно, что «Поэтика» Фрица Мартини, отражающая состояние западной науки в 1950-е годы, вся однозначно ориентирована на отдельное литературное произведение. При этом нужно принять во внимание, что эта работа не являлась модной однодневкой, ловящей преходящие веяния эпохи, а была построена и на солиднейшей базе литературоведческой, эстетической, философской традиции, и на прочном фундаменте классического наследия. Однако Мартини прямо формулировал задачу поэтики так: «...раскрыть в отдельном произведении, которое постоянно понимается как развертывающееся живое единство облика, те всеобщие, типические и объективные элементы, которые указывают за пределы его исторической уникальности и включают его в широкие взаимосвязи, что, в свою очередь, способствует более глубокому и полному пониманию произведения»<sup>8</sup>. Представлялось, что, какие бы проблемы ни стояли перед поэтикой, все они *замкнуты* на отдельном произведении и иначе не существуют.

Поэтика нового времени, — пишет далее Ф. Мартини, «занимается содержательной тканью всех элементов формы, прослеживает осуществление замкнутого живого облика поэтического произведения через посредство основных жанровых форм, структур, элементов звучания, ритма, композиции и стиля. Итак, поэтика определяет поэтическое произведение на основании тех форм, которым оно следует и которые оно само порождает, непрестанно множа формы переживания. Она стремится постичь всеобщие законы как в исторической изменчивости, так и в отдельном построении-облике»<sup>9</sup>.

Не так уж трудно было бы отделить в этих высказываниях элементы настоящей диалектики от «предрассудков» эпохи — отнюдь не случайных. Одним из таких предрассудков было мнение, будто поэтика от начала и до конца занята главным образом отдельным поэтическим произведением, и далее — будто такое произведение есть непременно нечто «замкнутое». Нет сомнений в том, что и западное литературоведение за последнюю четверть века отошло от таких взглядов и стало смотреть на вещи более широко и гибко. Другой предрассудок оказался, однако, более стойким. Он заключается в том, что отдельное произведение (индивидуальный «облик») соотнобразится с неким «порядком» или «смыслом» вообще, со «всеобщим законом», или, как писал Мартини, поэтическое произведение включает в себе две стороны: одна из них — «выражение истории», другая — «свободна от истории»<sup>10</sup>, вневременна и надисторична. Этот предрассудок в западном литературоведении дале-

ко еще не преодолен, и за ним стоит устойчивый и крепкий дуализм культурной традиции. Для такой же исторической поэтики, какую стремимся осознать и создавать теперь мы, совершенно недостаточно, как справедливо писал М. Б. Храпченко, понятия «содержательная форма»<sup>11</sup>. Правда, М. Б. Храпченко говорил об этом в связи с такой поэтикой, которая рассматривает литературу как «историю художественной технологии, как историю сменяющихся форм»<sup>12</sup>, однако, как показывает именно пример «Поэтики» Ф. Мартини, глубоко и основательно снимающего немецкую художественно-эстетическую традицию, «содержательной формы» недостаточно для создания исторической поэтики и тогда, когда акцент делается не на технологии, но на художественном *смысле*: необходимо широкое, непредвзятое и диалектичное представление об историческом процессе, для того чтобы сами представления о диалектике художественной формы реализовались конкретно и полно, а не упирались в заранее приготовленную для них внеисторическую структуру смыслов, или прафеноменов.

Аналитические школы интерпретации 50—60-х годов — это развалины школ «истории духа». Все они свое резкое суждение кругозора пытались представить как достоинство, как единственно возможный способ обращения с поэзией. Теперь всем ясно, что это не так. Но как раз «Поэтика» Ф. Мартини, созданная в 50-е годы, прекрасно показывает, что тогдашнее состояние западного литературоведческого сознания объяснялось не каким-то внешним и случайным методологическим «недо-смотром», но что за ним стоял широко воспринятый опыт традиции и что определялось оно как внешними причинами, так и внутренней логикой отражения этой традиции. Точно так же ясно, что как только непосредственные теоретические предпосылки и программные установки тогдашних школ уже отброшены и стали делом прошлого, подлинно достигнутое в рамках такого интерпретаторского самоограничения можно спокойно признать и использовать. Можно сказать, что интерпретации Э. Штайгера, как и несколько ранее создававшиеся Максом Коммерелем интерпретации гётевских стихотворений и циклов, это классика жанра. Но какого именно? Жанра, безусловно, экспериментального, но притом и несколько противоречащего сознательным установкам авторов. Этот жанр предполагает, что интерпретатор, наделенный настоящим эстетическим чутьем, будет очень точно видеть все, что творится в художественном произведении, в его ткани, и сумеет написать об этом столь же тонким, гибким языком, по возможности не прибегая к терминологии школьной поэтики, к ее псевдотерминам, и будет точно так же тонко видеть это произведение, как язык исторической эпохи, не говоря особо (таково было условие эксперимента) о связях его с исторической эпохой. Все такие эксперименты можно было бы назвать расчисткой путей для исторической поэтики в западном литературоведении — коль скоро шелуха внеш-

ней наукообразности была здесь отброшена, как и весь балласт антиисторической литературной теории.

Опыт показал, однако, что отказа от ряда методологических посылок было еще недостаточно для преодоления дуализма в культурном опыте. Что Э. Штайгер — замечательный теоретик, с этим сейчас никто не будет спорить; но очевидно и то, что он — теоретик нормативно мыслящий, но такой, который попросту прилагает к любым явлениям литературы одни и те же понятия и методы, что было бы наихудшим вариантом, но такой, который полагает извечными определенные категории поэтики, отвечающие поэтическим прафеноменам, — таковы, например, эпос, лирика, драма. Это — обратное тому, к чему стремится историческая поэтика. Нетрудно убедиться в том, что рассуждая о сущности эпоса, лирики, драмы и т. д., Штайгер переносит эстетический опыт своего поколения на всю поэтическую историю в целом и этот весьма ограниченный опыт делает критерием ценности всякого поэтического творчества. Это не мешает тому, что суждения Штайгера отмечены классической основательностью. Итак, с одной стороны, он на каждом шагу поступает так, как всякий литературовед, стоящий на страже своей односторонности и возводящий свою позицию в ранг догмы, но, с другой стороны, он же, благодаря ясности и эстетической тонкости своего опыта, создает аналитически ценные исследования, которые открывают действительные возможности живой, недогматической, но тогда уже подлинно исторической поэтики. Штайгер (или кто-либо из подобных ему литературоведов такого направления) — словно символ открывшихся, но закономерно не осуществленных возможностей поэтики.

Выше обрисован как бы низ и верх схемы, которая показывает методологическую разобщенность в западном литературоведении и вместе с тем демонстрирует, почему в ней нет места для собственно исторической поэтики. Последняя тут скорее явится как контрастный образ или, как в случае со Штайгером, от ясного ощущения того, насколько хорошо очищено пространство исследований от школьной, догматической, антиэстетической поэтики. Однако сам «верх» схемы дифференцируется многократно и многообразно — «верх» как бытие самоценной идеи и ее истории. И в рамках самой «истории духа» исторический аспект не только постепенно разрушался и уничтожался, как это было в аналитических школах интерпретации, которые берут только, так сказать, «пробы» исторического, как это далее было в феноменологии, которая в некоторых своих направлениях решительно отмежевывается от истории (Роман Ингарден). В рамках наук о духе происходило и развитие иного рода. Одна из линий развития привела от В. Дильтея к современной герменевтике, обогатившейся попутно рядом других идей. Сама герменевтика распалась теперь на разные направления; Г.-Г. Гадамер, ныне здравствующий классик герменевтики, безусловно синтезировал в своей теории идущие с разных сторон импульсы (иногда он представляется

«суммой» Дильтея и Хайдеггера). То, чем вообще занимается герменевтика, это не филология и не поэтика, а куда шире — теория и история культуры в целом. Герменевтика лишь активно применяется к истории литературы. Но сама по себе она отнюдь не обогащает историзм как принцип познания, напротив, в современных условиях на Западе скорее происходит обратный процесс, когда даже широкое культурное сознание, а вместе с ним, с заминками, и наука утрачивают ощущение исторического измерения, смысловой дистанции, разделяющей нас с явлениями прошлого, многообразной опосредованности всего того, что пришло к нам из истории. Тогда история обращается как бы в непосредственное окружение человека и становится сферой потребления, где каждый заимствует, причем без затраты внутренней энергии, без сопротивления материала, все, что придется ему по вкусу. Такова культурная тенденция наших дней, тенденция, чреватая самыми неожиданными последствиями; герменевтика же, одна из задач которой несомненно состоит в том, чтобы прочертить все те линии *опосредования*, которые одновременно *соединяют* и *разъединяют* нас с любым культурным явлением прошлого, парадоксальным образом способствует в таких условиях иллюзии полнейшей непосредственности всякого культурного явления. Когда в одном очень серьезном издании стихотворение Поля Валери «Морское кладбище» вдруг рассматривается с точки зрения права, существующего в настоящее время в ФРГ<sup>13</sup>, и вслед за этой статьей идет ряд подобных же текстов, то можно полагать, что такая экспериментальная «интерпретация» ставит целью не просто продемонстрировать тезис некоторых герменевтиков — любая интерпретация правомерна, если она существует, — но и диктуется широкой, выходящей за рамки науки потребностью в том, чтобы ликвидировать любую историческую дистанцию: всякий исторический феномен — в *нашем* распоряжении, мы вольны распоряжаться им по нашему усмотрению, как угодно, употреблять его в каких угодно целях...

#### IV

Отбрасывая подобные крайности нарочитой герменевтической вседозволенности, можно сформулировать то, что благодаря опыту герменевтических исследований становится более ясным как задача исторической поэтики.

Именно историческая поэтика как одна из дисциплин, стремящихся познавать конкретную реальность исторического развития, обязана понимать и проследивать взаимосвязанную множественность линий, которые прочерчивает любой факт истории, любое явление, будь то отдельное произведение, творчество писателя, литературные процессы:

- любой факт и любое явление — не точечны, а «линейны»;
- эти линии состоят, во-первых, в самоосмыслении явления и, во-вторых, в многообразных осмыслениях его в истории;
- эти линии небезразличны для познания сущности явления; всякое явление дано нам в перспективе, предопределяемой такими линиями осмысления; «само» произведение в его изначальности находится там, откуда вьется эта непрерывная цепочка исторического его осмысления, — эта перспектива существует благодаря тому, что произведение находится не только «там», но и «здесь», как живой фактор настоящего.

Более конкретно для исторической поэтики это означает, что она должна изучать не просто факт, явление, произведение, жанр, развитие жанров, тропов и т. д., но все это во взаимосвязи с их осознанием и осмыслением, начиная с имманентной произведению, жанру и т. д. поэтики. Иными словами, к ведению поэтики непременно должны относиться все те связи, в которых исторический смысл создается, определяется, проявляется.

Из этого следует и важнейший для нас вывод — что и теоретическая поэтика в ее исторически существовавших формах тоже должна стать предметом исторической поэтики.

Вот в чем прежде всего полезность создававшихся на Западе поэтики и поэтологических штудий, полезность не непосредственная (как было бы, будь они историческими поэтиками своего рода), но как особого *материала литературного сознания*. Тем самым они переходят для нас из разряда «литературы вопроса» в разряд «текстов», и в этом отношении становясь даже ближе к чисто художественным текстам, нежели к научным и теоретическим; а художественный текст для исторической поэтики — это уже начало и источник теории, он внутри себя несет свое постижение, истолкование, свою поэтику.

Иначе говоря, это означает, что в рамках широкой исторической поэтики совершенно немыслимы будут суждения такого типа: «Из «поэтик» в собственном смысле слова спокойно опустим книги В. Вакернагеля «Поэтика, риторика и стилистика» (1873) и «Поэтику» Г. Баумгарта (1887), поскольку они исторически не релевантны»<sup>14</sup>. Такого рода суждения для настоящей исторической поэтики совершенно бессмысленны, поскольку для нее не может быть «нерелевантных» поэтологических высказываний, каждое открывает ту или иную сторону исторического литературного сознания эпохи (даже и прямой абсурд — по меньшей мере симптом). С другой стороны, невозможно будет относиться к любой «поэтике» (в собственном смысле слова) как к чему-то «вообще» релевантному, т. е., скажем, как к непосредственно поучительному и употребимому материалу (а не как к исторически-опосредованному). Даже и в старинном В. Шерере не будем видеть тогда некую

историческую окаменелость, но увидим отражение живых взаимодействий сил, превращавших и его «Поэтику» (1888) в нечто живое — на время.

Так и та книга, которая только что цитировалась, может рассматриваться как любопытное свидетельство «поэтологического» сознания Запада в наши дни. Не в том дело, что, раскрыв этот краткий «очерк», читатель с некоторым удивлением обнаружит, что он заключает в себе: историю поэтики «до барокко» и затем историю немецкой поэтики от барокко до наших дней. Но еще большее изумление вызовет то, что, как оказывается, «поэтика» включает в себя все — и «собственно» поэтику, и поэтику имманентную, и эстетику, и историю стилей, и все мировоззрение писателя — в полнейшем смешении. Термин «историческая поэтика» здесь не встречается, если не считать загадочного места, где утверждается, что «установки Гейне с их взрывчатой силой» привели к «повороту в исторической поэтике»<sup>15</sup> (? — т. е. в «истории поэтики»? ). Но сколь же знаменательно то, что в «Истории поэтики» Вигмана, где находится место решительно для всего, само понятие «исторического» вовсе не становится предметом рефлексии. «Маркс в своей похвале Гомеру, — пишет он, — поступает не как материалист, поскольку приписывает греческому искусству свойство вневременно-классического, неповторимого в своей наивности, и тем самым объявляет это искусство недоступным для диалектико-материалистического толкования»<sup>16</sup>. Не сделать ли вывод, что художественные эпохи следует считать исторически-повторимыми и что следует признать полнейшую историческую релятивность всякого искусства?!

В исторической поэтике в целом складываются три уровня исторического развития — взаимосвязанные и взаимоотражающиеся:

### Литература

(словесность, поэзия в их конкретном развитии)

осмысление литературы (поэтика)

история литературы

история теории (поэтики)

история изучения литературы

Получившаяся схема «уровней», как кажется, весьма близка к тому, что писал М. Б. Храпченко о задачах исторической поэтики: «Предмет исторической поэтики целесообразно охарактеризовать как исследование эволюции способов и средств образного освоения мира, их социально-эстетического функционирования, исследование судеб художественных открытий... В своем не музейном, а живом облике историческая поэтика — это *динамическая характеристика социально-эстетической*

*функции способов и средств образного постижения мира»<sup>17</sup>*. Видимо, следует полагать, что «уровни» поэтического творчества, его функционирования, его теоретического осмысления гораздо ближе друг к другу, чем обычно представляют себе, когда по инерции решительно размежевывают непосредственность творчества и теорию; что одно плавно переходит в другое и нередко одно просто заключается в другом или продолжается другим (творческий акт — уже акт своего осмысления, истолкования, и теория — продолжение творчества другими средствами). Скажем только для примера, что схема методологических односторонностей, характерных для западной науки, вероятно, отразит подобную же возможную схему односторонностей, характерных для самого творчества западных писателей XX века, и это едва ли странно: ведь и те и другие, и теоретики и писатели, имеют дело с одной исторической действительностью и с одной, притом закономерно расслоившейся, традицией, те и другие имеют дело все с теми же разошедшимися и не желающими совместиться идеей и реальностью, общим и конкретным и т. д. Очевидно, что исторической поэтике придется устанавливать всякий раз конкретный модус взаимоотношения творчества и теории уже потому, что этим определяется конкретный облик самого творчества, какое было или могло быть в ту или иную эпоху. И точно так же историческая поэтика несомненно занята изучением таких явлений, сущность которых постоянно меняется, отчего и невозможно давать им неподвижные, стабильные определения, — таково уже само понятие «литературы», «словесности».

## V

Поэтика на Западе на протяжении полутора веков слишком часто довольствовалась историзмом в духе тех типологических противопоставлений, какими пользовались в романтическую эпоху, стремясь отдать себе отчет в переменах, совершавшихся тогда в литературе и культуре. Подобного рода типология время от времени возобновлялась, сначала под влиянием Ф. Ницше, затем под влиянием Г. Вельфлина. Типологические противопоставления в подавляющем большинстве случаев использовались не как опоры для конкретного познания литературной действительности, но как окончательные формулы, они не открывали путь к литературе в ее историческом бытии, а совсем закрывали его. Типология, как правило, обнаруживала в поэтике свой догматизм.

Зато западное литературоведение знает целый ряд имен таких исследователей, которые по стечению обстоятельств оказались как бы вне рамок литературоведческих школ с их односторонностями и по широте своего кругозора и непредвзятости теоретического взгляда наиболее близко подошли к исторической поэтике и ее задачам, подошли практиче-



ски. Это не значит, что их методы или приемы можно механически перенести в историческую поэтику наших дней, — она-то несомненно противится всему механическому; и работы этих западных исследователей все же в большей мере остаются для нас материалом, а не готовым результатом. Назову среди таких литературоведов — их можно было бы назвать литературоведами-реалистами — Эриха Ауэрбаха с его «Мимезисом» (1946) и, с еще большим основанием, Эрнста Роберта Курциуса, книга которого «Европейская литература и латинское средневековье» (1947) до сих пор тщетно дожидается своего русского перевода. Конечно, она многократно использовалась и в зарубежном, и в нашем литературоведении, и, конечно же, продолжатели и подражатели произвели на свет немало «неживого» (вроде книг Г. Р. Хоке о «маньеризме»), — но все это лишь подчеркивает классичность книги Курциуса как духовного создания. Для изучения словесности, названной выше словесностью морально-риторической, книга Курциуса незаменима. Очень важно, что именно Курциус с его независимостью взгляда был резким критиком духовно-исторической школы и он же выступал в защиту разрушенного единства филологической науки, выставляя для исследователей требования максималистские, в которых видел лишь необходимый минимум. Так, он писал: «Кто знает только средние века и новое время, тот еще не понимает ни того, ни другого. Ибо на своем малом поле наблюдения он находит такие феномены, как “эпос”, “классицизм”, “барокко”, т. е. “маньеризм”, и многие другие, историю и значение которых можно понять лишь по более древним эпохам европейской литературы». Это ли не программа определенной исторической поэтики — хотя бы в одном плане? И далее Курциус добавлял: «Видеть европейскую литературу как целое можно лишь тогда, когда обретишь права гражданства во всех ее эпохах от Гомера до Гёте. Этого не узнаешь из учебника, даже если бы такой и имелся. Права гражданства в царстве европейской литературы обретаешь тогда, когда по многу лет проживешь в каждой из ее провинций и не раз переедешь из одной в другую... Разделение европейской литературы между известным числом филологических дисциплин, никак не соединенных между собою, препятствует этому совершенно»<sup>18</sup>.

Третий, после Ауэрбаха и Курциуса, следует назвать, неожиданно для многих, мюнхенского профессора Фридриха Зенгле, книга которого «Эпоха бидермайера»<sup>19</sup> относительно недавно закончена публикацией (первый том ее вышел более десяти лет тому назад). Может быть, имя это окажется неожиданным потому, что книга эта, насколько известно, не вошла еще в обиход и наших германистов. Есть объективные причины, которые затрудняют усвоение ее, — это гигантский общий объем в три с половиной тысячи страниц, узкая — но только по видимости — тема и множество разнообразных целей, которые выполняет это исследование. Но между тем на деле предмет этой книги достаточно широк,

потому что взята литература в переломный момент своего существования, в период смешивающихся и размежевывающихся двух систем — риторической и реалистической, в период сбивчивой переменчивости самого слова, сосуществования различных его функций. Можно сказать, что эта книга включает в себе еще и исследование по исторической поэтике, для которого характерно:

- 1) единство, взаимопроникновение исторического и теоретического интереса к материалу литературы, шире — словесности в целом;
- 2) внимание к литературному процессу «во всей его полноте с анализом как поэтических шедевров, так и «массовых» явлений литературы, красноречиво отражающих ряд тенденций;
- 3) рассмотрение жанров, видов, родов литературы как исторически изменчивых, становящихся, как в целом, так и на том малом участке, который предопределен непосредственной темой исследования, — литература 1820—1840-х годов (с основательными заходами в более ранние и более поздние ее периоды);
- 4) тонкое исследование переходов слова — поэтического и непэтического, функционального, того, что можно было бы назвать метаморфозой слова.

Правда, в столь большой книге есть места, где автор, хотя бы терминологически, изменяет своей позиции, уступая той нормативной поэтике «изначальностей», которую сам же и разрушает. Но не эти случайные места определяют ее облик. Точно так же подробность изложения иногда приводит к тому, что книга превращается в своего рода собрание материалов, но как раз это весьма удобно для наших исследователей исторической поэтики. Нет никакого сомнения в том, что солидные извлечения из этой книги заинтересовали бы в русском переводе всех наших историков и теоретиков литературы как пример живого, практического синтеза истории и теории, как пример того, что как раз более волнует людей, размышляющих над путями построения исторической поэтики в наше время.

Стоит особенно подчеркнуть «материальное богатство» этого исследования. Далеко не все стороны литературного процесса ясно предстают на уровне поэтических шедевров, напротив, многое только и проясняется на уровне «микрологическом»: что именно типично для литературы, для литературного сознания эпохи, на чем возрастает исключительность и неповторимость шедевра, далее — как расслоено литературное сознание эпохи, как оно дифференцировано по странам и областям.

Легко представить себе, что всякое литературное творчество, не достигающее известного уровня, — это еще не искусство, это еще не родившееся, а только рождавшееся поэтическое слово. Обращение к таковому,

т. е. к слову, которому не суждено было обрести завершенность в себе, для литературоведа, однако, поучительно как непосредственное брожение жизни, еще не способной подняться над собою, как ложная метаморфоза жизни в слово, по при этом, косвенно и по частям, как анатомия всякой творческой метаморфозы. Историческую поэтику не может не интересовать всякая метаморфоза, которая рождает конкретность поэтического мышления в определенную эпоху, не только метаморфоза «предания» в личном творчестве, что было задачей А. Н. Веселовского, но, например, и метаморфоза изначального творчески-поэтического принципа народа, или, как в нашем случае сейчас, метаморфоза местной культурной традиции, родной и домашней, в поэтическом творчестве. Наверное, можно сказать, что историческая поэтика всегда занята чем-то таким, что всегда уже — позднее, что, входя в исторический процесс, удаляется от своих истоков, т. е. имеет дело со словесностью, которая *имеет за собой* тысячелетия своего становления. Но это же позднее всегда остается и ранним, т. е., другими словами, с этим поздним, «всегда поздним», извечно соседствует и в него входит, в нем преобразуется нечто изначальное и «всегда раннее», иначе литература была бы уже давно лишь переспелым и вялым культурным плодом. Однако окультуривание литературы совершается беспрестанно и из самых ценных первозданных природных сортов. Раннее — в разных, как сказано, измерениях: и «ранние формы искусства» не отживают бесследно, когда появляется окультуренная словесность, и творческий принцип, создающий шедевры, не чахнет, и сама земля, рождающая поэтов, не стареет и не собирается превращаться в некую тень от книжного мира.

## VI

Нет смысла перечислять все различные направления западного литературоведения, какие существовали и существуют хотя бы в XX столетии, всякий раз выясняя отношение каждого к той исторической поэтике, какая задумана у нас. Достаточно было указать на некоторые, притом разноплановые, узловые моменты в западном литературоведении, — они, если можно так сказать, с разных сторон проливают свет на незамещенную в его системе функцию, на то, где нет исторической поэтики в нашем понимании. Следует только сказать, что в западном литературоведении и в наши дни бывает немало удач, которые сами по себе, безусловно, не случайны и связаны не с методологическими однобокостями и не с терминологическими эпидемиями, но с творческим, синтезирующим, комплексным подходом к произведениям литературы, к ее историческим процессам. Признание таких удач нисколько не отменяет сказанного выше о методологической разобщенности западной науки о литературе, ее односторонностях и обо всем том, что в самой основе

мешает становлению принципа историзма, его конкретному осуществлению в литературоведческих исследованиях. В лучших работах поражает накопление фактов из разных дисциплин — истории литературы, искусства, философии и т. д., которые способствуют решению проблем культурной истории во всей ее сложности. Стоит сказать и еще об одном: нередко западных исследователей упрекают в отсутствии в их работах социально-исторической определенности. Часто такой упрек делают по привычке — по неведению, тогда как ситуация литературной науки на Западе именно в этом отношении за последние полтора-два десятилетия резко изменилась. На смену социальной индифферентности пришло увлечение социальными проблемами, и как раз многочисленные работы среднего и слабого уровня, выходящие на Западе, показывают, что можно даже увлекаться социально-историческим детерминизмом как особого рода модным научным хобби историка литературы, а при этом оставаться вполне антиисторичным догматиком по существу, по самому характеру своего мышления. Такие слабые опыты могут заинтересовать нас разве что как отрицательный пример, но и он поучителен: ведь задача исторической поэтики, очевидно, заключается как раз в обратном той социально-экономической примитивности, какая очень часто устраивает западного исследователя в качестве чисто внешнего признака его «современности». Обратное же состоит только в том, чтобы тонко, настолько тонко, насколько мы в состоянии это делать, исследовать и учитывать взаимодействие различных исторических факторов, которые складываются во внутренние линии литературного развития. Другими словами, необходимо было бы не просто изучать всевозможные факторы развития как факторы, внешние самому развитию литературы (и всей культуры в целом), но изучать их как факторы внутренние — входящие в слово поэзии, словесности, соопределяющие его, осознаваемые внутри литературы как та самая жизненная почва литературы, которая, преобразуясь в слово, и становится словесностью, литературой, поэзией; словесность в целом — отнюдь не нечто заведомо «изолированное» от жизни, но нечто в жизни корнящееся — преобразованная жизнь.

### Примечания

<sup>1</sup> Meinecke F. Die Entstehung des Historismus. München; Berlin, 1936. Bd. 1, 2.

<sup>2</sup> Troeltsch E. Der Historismus und seine Überwindung. Berlin, 1924.

<sup>3</sup> Заметим, что такая проблема сомещения идеи и материала была животрепещущей задачей философии и эстетики, как и самого искусства, в гегелевскую эпоху, которая была и эпохой нарождавшегося реализма. Тем не менее и теперь мы еще встречаемся с ней как с научной проблемой, не разрешенной до конца творчески и теоретически.

<sup>4</sup> Korff H. A Geist der Goethezeit. Leipzig, 1923—1954. Bd. 1—4 (каждый том неоднократно переиздавался).

<sup>5</sup> Müller G. Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie. Halle, 1944; *Idem*. Gestaltung — Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Halle, 1948.

<sup>6</sup> *Ibidem*. S. 95.

<sup>7</sup> Slaiger E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1939.

<sup>8</sup> Martini F. Poetik // Deutsche Philologie im Aufriss. Berlin, 1953—1962. Bd. 1. S. 223—280, hier S. 224.

<sup>9</sup> *Ibidem*. S. 227.

<sup>10</sup> *Ibidem*. S. 233.

<sup>11</sup> Храпченко М. Историческая поэтика: Основные направления исследования // Вопросы литературы. 1982. № 9. С. 71.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Liebs D. Rechtliche Würdigung von Paul Valéry's «Cimetière marin» // Text und Applikation: (Poetik und Hermeneutik IX). München, 1981. S. 259, 262.

<sup>14</sup> Wiegmann H. Geschichte der Poetik. Stuttgart, 1977. S. 140.

<sup>15</sup> *Ibidem*. S. 122.

<sup>16</sup> *Ibidem*. S. 130.

<sup>17</sup> Храпченко М. Историческая поэтика. С. 71 (курсив мой. — А. М.).

<sup>18</sup> Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 9. Aufl. Bern, 1978. S. 22.

<sup>19</sup> Sengle E. Biedermeierzeit. Stuttgart, 1971—1980. Bd. 1—3.

## СОВРЕМЕННАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И НАУЧНО-ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ ГУСТАВА ГУСТАВОВИЧА ШПЕТА (1879—1940)

Современная историческая поэтика — это, скорее, заново рождающаяся, нежели уже осуществившаяся научная дисциплина. Задача ее — не просто продолжить грандиозный для своего времени замысел академика А. Н. Веселовского, но продумать его заново и исполнить (насколько то в силах человеческих) по-новому. Для этого совершенно необходимо разобраться в тенденциях, в логике развития мировой науки в последние полтора-два столетия и рассмотреть в ней все то, что — как материал, как идея, как аналогия или прямая подготовка — может способствовать тому историко-теоретическому синтезу знания о литературе, в чем только и может состоять (в самых общих чертах) суть новой исторической поэтики. Здесь речь непременно пойдет и о том, что историку литературы может показаться далеким от его предметов, — например о том, как в науке и вообще в культуре, в культурном сознании, мыслилась и мыслится история. Однако, рассуждения о таких, казалось бы, отвлеченных материях помогут и историку литературы прояснить свою мысль, обнажить ее основания (почему он думает об истории литературы так-то, а не иначе). А тогда прояснение оснований своей мысли позволит литературоведу свободнее увидеть и развитие своей науки, и все близкое и сопутствующее ей. Тогда задумывающийся над проблемами исторической поэтики литературовед, очевидно, не преминет указать на творчество русского философа Густава Густавовича Шпета — имя которого оказывается среди вдохновителей современной исторической поэтики. Почему это так — на это можно сейчас, в этом тексте, лишь обратить внимание читателей, без подробных анализов и доказательств.

Начать следует, однако, с более раннего этапа русской мысли. На рубеже XVIII—XIX веков и в особенности в 1820—1840-е годы русская культура осваивает принципы нового исторического мышления, принципы историизма. Судьба этих принципов в России была особенной — они были восприняты здесь как свое, как принадлежащее к существу своей культуры.

Как замечательно писал А. М. Панченко, «эволюция культуры — явление не только неизбежное, но и благотворное, потому что культура не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии. Но эволюция все же протекает в пределах “вечного града” культуры»<sup>1</sup>. Нужно думать, однако, что усвоение нового исторического мышления было не столько эволюционным актом, — правда, опиравшимся на известную эволюцию и в том числе на узенькую струйку исторической критики

(уже под воздействием западной науки)<sup>2</sup>; оно было — в исторических масштабах, — скорее, внезапным актом. При этом, главное, внутренним актом самораскрытия культуры. Актом, на долгое время обеспечившим прочное и уверенное состояние этой культуры. Для русской культуры это был акт своего самоосмысления и переосмысления. В отличие от многих кризисов в западной культуре, вроде ужасных нигилистических прозрений в немецкой философии и литературе рубежа XVIII—XIX веков, он был совсем лишен трагизма. Напротив, он совершался как самоутверждение начал русской культуры. Нужно полагать, что в новом усвоенном историческом мышлении сказался и весь присущий русской культуре субстанциальный и находивший свое выражение в первую очередь вовсе не в формах науки вековой исторический опыт — с его опорой на прочное, неразъятное бытие. Представим себе теперь, что это бытие впитало в себя принцип историзма и что к нему применены все возможные аналитические приемы новой исторической науки, но что оно все-таки упорно сохраняет свою цельность, — возможно, это представление поможет понять, что происходило с русским культурным сознанием, когда оно стало усваивать достижения западной мысли, ее научные приемы и методы. Охотно воспринимая всякие научные понятия и методологические подходы западной науки, не боясь никаких влияний и воздействий, русская наука все это перерабатывала и ставила на почву своего исконного взгляда. Вследствие этого русская наука, мыслявшая историю и занятая историческим материалом, развивалась своеобразно, как национальная наука. Так развивалась и филология.

Контакты между русской и западной, в том числе немецкой наукой на протяжении всего XIX века весьма тесны, и в течение этого времени они резко возрастают, — но эти контакты несколько односторонни, и если достижения западной науки легко проникают в Россию (преодолевая любые внешние препятствия, коль скоро таковые возникают), то обратное движение чрезвычайно затруднено. В этом безусловно сказывается отзывчивость и широта русской культуры, и в этом же сказывается известная самоудовлетворенность западной науки. Коренные причины так поставленного общения культур весьма глубоки — проявление их, в частности, и в том, что русская наука, во всяком случае гуманитарная, с большим трудом встраивалась в мировую науку. Так, научное творчество А. Н. Веселовского не стало своевременно известно на Западе, хотя внешне все благоприятствовало этому — первый капитальный труд ученого, «Вилла Альберти» (1870), был издан в Италии, на итальянском языке, и произвел впечатление. А. Н. Веселовский много лет жил за границей, его контакты с зарубежными учеными не прерывались и он регулярно дублировал в Германии небольшие научные заметки. Но лишь в последние годы западной науке приходится осваивать его наследие и задним числом встраивать его в историю науки.

Коренные же причины расхождений между науками, западной и русской, и между культурами заключались, видимо, именно в том, как здесь видели и осмыслили историю и историческое бытие. Все с внешней стороны только «заимствованное» русская культура вводит в самую сердцевину своего осмысления мира и постигает в виде совокупности примерно таких основных мотивов — бытие как развитие с его внутренними основаниями, бытие как конкретность, как конкретно-историческое бытие. Это широко осваивается не просто наукой, но и вообще культурным сознанием и через литературу переходит в самую гущу жизни, в гущу ее повседневного осмысления. В науке главенствующими становятся историко-генетические подходы. В них не просто метод, но и мировоззрение, предпосылаемое научным построением. Историчность представляется здесь присущей самому бытию. Напротив, в немецкой науке, в немецкой философии, как бы глубоко ни было разработано здесь новое историческое мышление, всегда ощущается искушение *свернуть* историю как развитие, как процесс в некоего рода конструкцию или структуру или перевести историю в некоторый вневременной, структурно-логический план<sup>3</sup>. Но тогда историческое выступает лишь как наложенное на бытие, как вторичное в отношении его сущности, — что, быть может, легко стереть с лица бытия, как случайные черты — с всепоглощающей вечности.

Зато о том, сколь глубоко идея историчности слилась с бытием в русской мысли, можно судить по такому ее образцу — позднему и крайнему, — где она проявляет готовность и способность мыслить строго логически-структурно: «<...> *“История”* ведь и есть в конце концов та действительность, которая нас окружает и из анализа которой должна исходить философия ... по сравнению с историей всякая другая действительность должна представляться как “часть” или абстракция»<sup>4</sup>.

Эти слова принадлежат мыслителю, который столь глубоко усвоил представления и язык немецкой философии, что, казалось бы, в нем не должно было остаться ничего от русской мыслительной традиции, — тогда Густав Шпет принадлежал бы исключительно к немецкой феноменологии, а в перспективе к интернациональному феноменологическому движению. Г. Шпет, которого высоко ценил его учитель Эдмунд Гуссерль<sup>5</sup>, очень скоро придает, однако, новые акценты феноменологической философии — главное, это осмысление действительности как действительности исторической (что должно было резко контрастировать с аисторизмом мышления довоенного Гуссерля<sup>6</sup>), затем соединение феноменологии с психологией народов, или этнической психологией, и, наконец, отмеченное чрезвычайной важностью и оказавшееся поистине провидческим синтезирование феноменологии и герменевтики<sup>7</sup>, — что в немецкой философии и науке было достигнуто лишь значительно позже.

Во всем, в чем Г. Шпет обгонял развитие феноменологической школы в Германии<sup>8</sup>, сказывается стержневое воздействие русской мысли-



тельной традиции, в свое время опосредованной Западом. Скрещение традиций, их мотивов совершалось именно так, как то подсказывала русская традиция, — и это при том нетипичном для нее, что заключалось в творчестве Г. Шпета.

Так, Г. Шпет не может усомниться в объективности бытия — данного первично, цельно и субстанциально: «<...> непредвзятое описание действительности во всей ее конкретной — исторической — полноте разрушает гипотезу о том, будто эта действительность есть только комплекс “ощущений”»<sup>9</sup>, — и такая убежденность, с одной стороны, подкрепляется антипсихологизмом феноменологии, а с другой, определяется русской традицией, которая и в XIX в., в разгар психологизма, не склонна была признавать и допускать психологизм в таком оголенно-индивидуалистическом и субъективистском духе (со всеми его отражениями в философии и науке), как западная, в том числе немецкая культура; соответствующее понимание бытия, онтологическая предпосылка Шпета, позволяет ему трактовать в социальном плане то, что в некоторых течениях феноменологии так и осталось отвлеченной, структурно-логической проблемой intersubjectivity<sup>10</sup>. Для литературоведа здесь прежде всего интересна связь мысли Г. Шпета и раннего М. Бахтина.

Та же бытийность мысли прослеживается и в области эстетики и поэтики, тут у Г. Шпета тоже происходит скрещение различных интеллектуальных традиций — поскольку же оно неполно, то неизбежно их совмещение и сосуществование. Так, у Г. Шпета резко ощутимо воздействие формалистической эстетики, под которой мы имеем сейчас в виду строго определенную, идущую от И. Канта — И. Ф. Гербарта и от Б. Больцано и его учеников, традицию, оформившуюся на австралийской почве (Роберт Циммерман) и, в частности, получившую солидное продолжение в Чехии. Такая формалистическая эстетика требовала, например, абсолютно жесткого, неумолимого разграничения искусств и, далее, любых художественных жанров, между которыми будто бы нет и не может быть переходов<sup>11</sup>. Присущий той же традиции логицизм требовал такого же размежевания научных дисциплин. Ей же свойственный духовный аристократизм сказывается у Г. Шпета в оценках литературы — реализм XIX в. для него совершенно неприемлем, как что-то ценное он «сломался вместе с Гоголем»<sup>12</sup>, а впоследствии остается лишь «натурализмом» — «чистым эстетическим нигилизмом»<sup>13</sup>. Между тем феноменологическое тяготение к чистому духовному предмету смыкается с онтологизмом русской традиции и реализм возвращается в эстетику в углубленном смысле: «Реальная вещь есть фундирующее основание поэтической. Всякий поэтический предмет есть также предмет реальный. Поэтому-то реализм есть *specificum* всякой поэзии»<sup>14</sup>; «Реализм, если он — не реализм духа, а только природы и души, есть отвлеченный реализм, скат в “ничто” натурализма»<sup>15</sup>; «Новый реализм, реализм выраженный, а не реализм быта, будет выражением *того, что есть*, а не

того, что *случается и бывает*, того, что действительно есть, а не того, что *кажется*»<sup>16</sup>. В таком онтологизме традиционно русская субстанциальная цельность как мыслительная основа еще усилена и философски прояснена — с одной стороны, традициями, родственными в позитивном (опора на вещь), с другой же, родственными в негативном — своей обращенностью против субъективного идеализма и психологизма.

Теперь к историзму. Феноменологу (так это сложилось) всегда к лицу все ставить на свои места — так это получается и у Г. Шпета с поэтикой, которой вроде бы положено помнить у него свое очень скромное место, занятое ею в старину: «Поэтика — наука об фасонах словесных одеяний мысли»; «<...> поэтика — поэтический костюм мысли»<sup>17</sup>; Поэтика — не эстетика и не часть и не глава эстетики <...> поэтика есть дисциплина техническая»<sup>18</sup>. В начале 1920-х годов, в пору расцвета нового литературоведческого формализма, эти дефиниции мыслителя с самой капитальной формалистической выучкой не могут не напоминать о нем. Тем более показательно, что мысль Г. Шпета и в поэтике устремлена к истории и имеет отношение к исторической поэтике. Прежде всего «поэтики *absolute*, вне времени, не бывает»<sup>19</sup>, и поэтике предстоит принять участие в поисках будущей, только еще предстоящей подлинно исторической дисциплины: «Свои *диалектические* законы внутренних метаморфоз в самой мысли еще не раскрыты. Законы развития, нарастания, обеднения, обрастания, обсыпания и пр. и пр. сюжетов, тем, систем и т. п. должны быть найдены, как законы специфические. История значения слов, историческая семасиология, история литературы, философии, научной мысли, — все это еще научные и методологические пожелания, а не осуществленные факты. Слава Богу, что покончили хотя бы с ними как эмпирическими историями быта, «*влиятий среды*», биографий, — если, впрочем, покончили. Настоящая история здесь возможна будет тогда только, когда удастся заложить принципиальные основы идеальной «естественной» диалектики возможных эволюций сюжета»<sup>20</sup>. Отсюда можно видеть — при очевидных неясностях, — что историческая поэтика в понимании Г. Шпета должна была бы стать морфологией сюжета, притом на основе мышления истории как тоже морфологии. Г. Шпету и здесь было важно подчеркнуть онтологизм сюжета: «Идея, смысл, сюжет — объективны. Их бытие не зависит от нашего существования»<sup>21</sup>. Тем более они принадлежат истории как бытию.

С чего мы начали, тем можем и кончить, — пройдя через некоторый, впрочем ограниченный, материал мысли Г. Шпета: и для него историчность бытия служит самым важным и ценным его свойством, достойным самого глубокого изучения, и это важнейшее свойство бытия перекрывает у него формалистическую структурность и аисторизм той философской традиции, с которой он себя отождествил. Г. Шпет был не просто философ-феноменолог и не просто представитель гуссерлианства

в русской философии — он был представителем русской культурной традиции в феноменологическом движении.

Правда, историческая поэтика, которую можно было бы строить на основе мировоззрения Г. Шпетта, мало бы походила на современный замысел этой науки. Это объясняется, конечно, не только духовной ситуацией 1910—1920-х годов, в которую Г. Шпет превосходно вписывался со своей очень четко обозначенной философской и научной позицией, но и внутренним складом его мировоззрения, где культурные и научные традиции отчасти были синтезированы, отчасти накладывались друг на друга, отчасти сосуществовали и — направленные навстречу друг другу из разных историко-культурных углов — не успели еще сойтись. Так, линия эстетико-формалистическая вынуждала видеть в поэтике нечто только техническое и твердой рукой посаженное на свое невидное место, а историзм, противостоявший чисто логической структурности того же формализма и тогдашнему аисторизму феноменологии, подсказывал мысль видеть в поэтике нечто глубоко связанное с историей; но обе эти линии не успели еще пересечься и дать ясный совокупный результат. Каким бы он был — о том мы не можем теперь судить. Но вот что важно. Основную задачу, какая встала перед Г. Шпетом в его неоконченном исследовании «История как предмет логики», когда он разбирал Шеллинга и собирался перейти к Гегелю, можно, по всей видимости, формулировать так: каким образом возможна философия истории как конкретной полноты совершающегося без того, чтобы на историю как на имманентный процесс была наложена априорная схема. Запомним это.

У Шеллинга, писал Г. Шпет, «формальное отрицание возможности философии истории тесно связано с признанием факта существования истории: априорная история только потому и «невозможна», что история по своему существу апостериорна. Но это, скорее, недостаточно широкий взгляд на философию, чем недостаточное понимание истории как науки и ее метода. В самом деле, объект философии, по Шеллингу, *действительный мир*, — можно ли философии отказаться от рассмотрения апостериорного в нем по своим методам и со своими приемами? Разве философское и априорное тождественны и разве не может быть апостериорной философии»<sup>22</sup>? И Г. Шпет так свободно реферирует одно место из «Системы трансцендентального идеализма» Шеллинга: «История как процесс и предмет не есть “развитие”, которое само только quasi-история»<sup>23</sup>, а есть *история*, т. е. процесс, который не предопределен, не имеет заранее и извне данного плана. Человек сам делает историю, и *произвол есть бог истории*»<sup>24</sup>. Выделенные курсивом последние четыре слова — это перевод фразы Шеллинга: «Die Willkür ist die Göttin Geschichte», перевод не слишком целесообразный, если иметь в виду семантическую эволюцию слова «произвол» — в направлении полнейшей беззаконности и безоснованности; этот перевод противоречит и утверждению Шеллинга тут же: «... своеобразие истории составляет только сочетание свободы и

закономерности...» На деле Willkür в немецком языке 1800 г. означает лишь «свободный выбор», «свободу выбора» и подразумевает ту историческую потенциальность, которая оказалась столь близкой и Г. Шпету, писавшему об «истории как истории эмпирически осуществившейся одной из возможностей или нескольких из возможностей»<sup>25</sup>.

«Производ есть бог истории» — подлинный смысл этого высказанного в со-мышлении с Шеллингом суждения Г. Шпета налагает запрет на конструирование истории — все равно, задним числом или наперед, — поверх фактов, поперек фактической сложности процесса, запрет на конструирование истории посредством внешних в отношении ее понятий.

Такие мысли кровно близки современной теории литературы. Осмелимся думать, что сейчас нет для нее проблемы более острой и горючей, нежели та, которую попробуем формулировать так: как возможна теория литературы, которая не накладывала бы на исторически становящийся, осуществляющийся материал словесности, на материал словесности и литературы, неподвижных и априорных схем и была бы способна учитывать и анализировать его в полной мере, не внося в него искажений и деформаций, не повторяя историю литературы с ее эмпиризмом?

Для синтеза истории и теории литературы как *возможности* ответ на подобный вопрос заключает в себе его судьбу.

В силу такой общности задач, какие встают перед культурным сознанием, Густав Шпет — при всех формалистически-структурных элементах его философии — был и остается мыслителем, близким всем тем, кто задумывается над построением новой исторической поэтики. «Все как эмпирическое все имеет у нас еще одно название, это есть *история*»<sup>26</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 42.

<sup>2</sup> См.: Алпатов А. А. Русская историческая мысль и Западная Европа (XVIII — первая половина XIX века). М., 1985. А. Л. Шлёцер, прибыв в Россию в 1761 г., не обнаруживает здесь исторической науки, так как критерием ее считает применение приемов историко-филологической критики текста. В новейших авторах российской истории, В. Н. Татищеве и М. В. Ломоносове, он не может признать историков, поскольку ими не освоено в должной мере исторический метод (который, конечно, был шире техники приемов). См.: Там же. С. 36—37.

<sup>3</sup> Так это происходит в Германии с самого же начала становления историзма, и это знаменательным образом сказалось на переосмыслении самого слова «историзм» (Historismus) в негативном плане — как отказа от «своего», безразлич-

ной стилизации под прошлое, эклектизма и т. п. В немецкой мысли «свертывание» истории и перевод ее в ту или иную конструкцию начинает осуществляться с самого становления нового исторического мышления: «... в философии истории, как и в философии природы, гениальный замысел Гегеля — представить историю общества как закономерный процесс при конкретной его разработке превращается в свою противоположность <...> смысл и источник общественного развития <...> переносится <...> вовне самой истории, последняя оказывается лишь временной формой...» (Богомолов А. С. Гегель и диалектическая концепция развития // Философия Гегеля: проблемы диалектики. М., 1987. С. 65).

<sup>4</sup> Шпет Г. История как проблема логики: Критические и методологические исследования. М., 1916. Т. 1. С. 20—21.

<sup>5</sup> См.: Holenstein E. Linguistik, Semiotik, Hermeneutik. Frankfurt a. M., 1976. S. 15, 17.

<sup>6</sup> Этот ансторизм был наследием определенной культурной традиции: развитие феноменологии должно было потеснить его, предоставив место рефлексии исторического.

<sup>7</sup> Г. Шпет до сей поры недооценен, не прочитан и даже не дочитан до конца. Неизданным остается его труд «Философия истолкования (герменевтика и ее проблемы)» (1918), который ни в чем не утратил своей актуальности и современного звучания. В частности, он перекликается с книгой Г.-Г. Гадамера «Истина и метод», особенно с ее историческими разделами (см.: Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1960; см. теперь также: Gesammelte Werke. Bd. 2. Tübingen, 1986).

<sup>8</sup> Эволюция взглядов самого Гуссерля совершалась довольно быстро; кроме того, от философии Гуссерля постоянно отпочковывались отдельные ветви, иногда далеко отклонявшиеся от основного ствола. Соединение феноменологии с проблемами истории, философии культуры, герменевтики потребовало значительного времени; у Г. Шпета, который одновременно оставался верен Гуссерлю этапа его классических довоенных трудов и был исключительно своеобразен, все эти соединения предусмотрены и во многом развиты.

<sup>9</sup> Шпет Г. Указ соч. С. 22.

<sup>10</sup> «... человеческий индивид <...> не есть заключенный одиночной тюрьмы. ... факты и акты коллективного, «соборного», именно социального порядка так же действительны, как и факты индивидуальных переживаний. Человек для человека вовсе не только со-человек, но они оба вместе составляют нечто, что не есть простая сумма их, а в то же время и каждый из них, и оба они, как новое единство, составляют не только часть, но и «орган» нового человеческого целого, социального целого. Самые изощренные попытки современной психологии «свести» социальные явления к явлениям индивидуально-психологического порядка <...> терпят решительное крушение перед фактами непосредственной и первичной данности социального предмета как такового» (там же).

<sup>11</sup> «Нужны поэты в поэзии, а как не нужны в поэзии музыканты, так не нужны и живописцы» (Шпет Г. Эстетические фрагменты. Т. 1. Пб., 1922. С. 29), — высказывание, не частое в русской традиции, но для формалистической эстетики не новое и не оригинальное.

<sup>12</sup> Там же. С. 33.

<sup>13</sup> Там же. С. 34.

<sup>14</sup> Там же. Т. 2. Пб., 1923. С. 72—73. Очевидно, тут речь идет и об объективной вещи и о феноменологически понятой духовной предметности. Заметим, что опора на объективно существующую вещь, предметность была характерна для целой духовной традиции — для той самой, которая

служила основой и для эстетического формализма, — со времен И. Ф. Гербарта с его «реалами» и до ответвлений этой традиции в XX веке («реизм» Т. Котарбиньского).

<sup>15</sup> Там же. Т. 1. С. 39.

<sup>16</sup> Там же. С. 41.

<sup>17</sup> Там же. Т. 3. Пб., 1923. С. 40.

<sup>18</sup> Там же. Т. 2. С. 70—71.

<sup>19</sup> Там же. Т. 1. С. 44.

<sup>20</sup> Там же. Т. 2. С. 90.

<sup>21</sup> Там же. С. 96.

<sup>22</sup> Шпет Г. История как проблема логики. С. 472.

<sup>23</sup> Заметим: постольку, поскольку *Entwicklung* есть лишь разворачивание «свернутого», т. е. данного наперед.

<sup>24</sup> Там же. С. 470. См.: *Schelling F. W. J. Sämmtliche Werke*. Bd. III. Stuttgart; Augsburg, 1858. S. 589. 25. Шпет Г. Эстетические фрагменты. Т. 2. С. 90.

<sup>26</sup> Шпет Г. Мудрость или разум? // Мысль и слово: Философский ежегодник. Т. I. М., 1917. С. 50. Ср.: Там же. С. 54: «Философия становится от этого исторической, и мы по-новому применяем однажды высказанный принцип: *nihil est in intellectu, quod non fuerit in historia, et omne quod fuit in historia, deberet esse in intellectu*».

## **Раздел III**

### **КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**

## ИЗ ИСТОРИИ «НИГИЛИЗМА»

Нигилист значит по-русски ничтожник, человек, ничего не признающий. На это следует вопрос: почему?<sup>1</sup>

### 1.

Нижеследующий текст обязан считаться с одним обстоятельством, о котором следует немедленно уведомить читателя: из-за непомерно и непростительно долгого срока своей подготовки он был упрежден замечательной статьей П. Тиргена, посвященной проблеме нигилизма в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»<sup>2</sup>, статьей, которая далеко выходит за рамки означенной в заглавии проблематики и весьма своевременно ставит некоторые необходимые акценты в изучении слова и феномена «нигилизма». Однако, к счастью, статья П. Тиргена не упраздняет совершенно нижеследующий текст с его задачами и, напротив, еще налагает на него дополнительные обязательства — соразмерно тому, что сама проблема «нигилизма» в нашем современном сознании все более накаляется и в то же время получает некоторый шанс идти в дальнейшем более конструктивными путями своего рассмотрения.

Все то, что в настоящее время благоприятствует изучению «нигилизма», по всей видимости, проистекает из того простого обстоятельства, что все науки о культуре, а в первую очередь (быть может) теоретически ориентированная наука о литературе, по-настоящему ощутили свою зависимость от знания *ключевых слов* культуры, от знания их в их конкретной истории<sup>3</sup>, от знания, без овладения которым дальнейшие успехи этих наук едва ли вообще возможны. Разумеется, слово «нигилизм» — это всего лишь одно из крайне многочисленных ключевых слов культуры, и к тому же оно в прямой форме затрагивает только историю новейшей культуры, начиная лишь с самого конца XVIII столетия, — однако известная узость этого слова в отношении ко всей доступной нам культурной истории уравнивается тем, что этим словом разумеется нечто близко затрагивающее нас и несомненно касающееся самой сути «наших» — всех нас — взглядов на мир, бытие, действительность и т. д. — повод не для того, чтобы теперь заново начать с волнением переживать все возможные смыслы «нигилизма», но как раз для того, чтобы начать трезво всматриваться в историю этого слова, во многом еще весьма не проясненную и, как можно небезосновательно предполагать, содержащую в себе еще многие неожиданные для нас повороты и открытия, — к сущности самых разных ключевых слов культуры, по моему убеждению, и принадлежит их способность содержать в себе наперед, в некоторой



неясности и даже полной закрытости, некое *знание*, возможность эксплицитно представлять каковое появляется в культуре лишь поздно — иной раз даже с большим и огорчительным опозданием.

Слово же содержит внутри себя все те смыслы, какие оно всегда заведомо *знает*, — для него, для слова, как можно предположить, легче совершать переход к *тому, что* понимает слово, между тем как все мы, т. е. в том числе и вся наука в целом, «спотыкаемся» на переходе от слова к *тому, что*: от слова к тому, что им понимается, или, иначе, от неэксплицируемого и притом ясного *внутри* слова — к эксплицированности его смыслов. При этом мы часто соблазняемся возможностью брать все неясное или не до конца ясное как вполне ясное, суживая слово до такой мнимой ясности его нам. Видимо, нам в подобных случаях следует больше прислушиваться к *слову* и доверять ему и меньше полагаться на себя и наше знание — такое, какое уже у нас имеется и дано как бы наперед.

## 2.

Я делаю акцент на истории *слова* «нигилизм», в частности, потому, что отход от истории *слова* в сферу *смысла*, его движения и его истории, переводит нашу мысль — и все наши изыскания — в ту неопределенность, жертвой которой отчасти и стало изучение нигилизма в западной науке в 1950—1960-е годы, — несмотря на всю неизбежность и непременность этого этапа<sup>1</sup>. Тогдашняя наука, как бы заново встретившись с феноменом нигилизма и остро воспринимая его как «свое внутреннее» нашей культуры, тяготела к тому, чтобы рассматривать его в рамках чисто *идейной* истории, от души со-переживать авторам прошлого, переживавшим — и открывавшим в себе — этот феномен, прибавлять к их ламентациям столь же искренние свои и в итоге трактовать сам феномен сколь угодно широко и даже безбрежно. То, что всегда можно считать преимуществом исследователя, — он внутренне причастен к ситуации, какую изучает, и может почерпнуть свое знание в себе, через самоанализ себя и всего своего, — оборачивалось тут недостатком, а именно неисторичностью подхода к «нигилизму» как слову и феномену. Все мы имеем касательство к истории «нигилизма», и все мы «стоим» в ней, однако по сравнению с ситуацией тридцатилетней давности у нас, кажется, появилась возможность смотреть на «нигилизм» не просто как на то, в чем мы безнадежно запутались, а как на разыгранную уже — и уже совершившуюся — историю: пусть она на деле и не дошла до своего завершения, все-таки она сыграна уже до того места, когда некоторые предварительные итоги ей уже можно подводить. И с иной стороны открывается соответствующее этому же: наш опыт истории, — тот, какой дан нам, — кажется, подсказывает и советует нам несколько отвлече-

каться от «своего», так сказать, наболевшего, и к самим себе относиться, скорее, как к чему-то «историческому» — пусть хотя бы в том отношении историческому, что мы лучше прежнего сознаем свою зависимость от истории, какая уже прошла, отложившись в нас и при этом, в самом конечном счете, *лишив* нас возможности *непосредственного*, вполне непосредственного отношения к самим себе — того отношения, какое, по всей видимости, было подлинным открытием психологического XIX века, и притом открытием *временным* и *иллюзорным*: теперь же (смею предположить) давно уже начали заявлять о себе все те *преграды*, какие *в нас же самих* отделяют нас от нас самих, «меня» от «меня», и к каким в первую очередь и несомненно принадлежат и все слова, — пользуясь словом языка и стремясь выразить себя и свое, я перелагаю себя в иное, из которого никогда не бывает для меня *полного* возврата назад, — а прежде всего ключевые слова культуры. Если слово есть слово ключевое для культуры, то оно всегда приговаривает «меня» к своему, а при этом все-таки делает навстречу «мне» какой-то маленький, условный и вежливый, полный снисхождения шаг. Последнее, скорее всего, несомненно, однако было бы неверно на основании такой снисходительности слова присваивать себе, и брать на себя, и считать своим безраздельным владением все необозримое и недоступное *то, что* слова — все то, что таковым подразумевается, но нам в полноте своей никогда не выдается. *История* же слова, ее изучение, — это непременно заданный нам сейчас и уже осознаваемый теперь во всей его значительности для нашего знания способ *овладения* словом и его смыслами — в той мере, в какой слово дастся нам, не вообще. Нынешняя ситуация, когда мы можем опираться уже и на опыт исследования «нигилизма» в прошлом, позволяет нам избегать некоторых совершавшихся в прошлом ошибок, — впрочем, без всякой заслуги с нашей стороны. Главная ошибка, пожалуй, одна — это ошибка слишком непосредственного отношения к смыслу самого слова, нечто подобное ошибке в измерении расстояния — на этот раз между *словом* и нами — и, соответственно, неучитывание тех колоссальных механизмов *опосредования*, какие начинает вбирать в себя всякое «мое» «я», как только это «я» начинает пользоваться языком и, следовательно, полагаться на язык (язык культуры) и *перелагать* себя на него и в него. Занимаясь историей ключевых слов культуры, всякое занимающееся этим «я» могло бы с тем большим правом совершенно забывать о себе, — *если бы* только, с другой стороны, задачи современного историко-культурного знания не вырисовывались, все более и более, перед этим исследующим историю ключевых слов «я» как задачи анализа *его собственного* внутреннего опыта, и ничего больше, — впрочем, опыта, который должен быть предельно далек от той психологической непосредственности и от той самозамкнутости в себе и в своем, в чем раньше видели признак всякого «моего» опыта.

Только, делая акцент на истории слова «нигилизм», я сознаю, что в дальнейшем мне никак не избежать противоречия с самим собой, поскольку необходимо будет установить некоторые идейно-исторические координаты, в каких слово «нигилизм» становится вообще мыслимым и возможным.

А за всем изучением нигилизма, какими бы методами оно ни производилось, стоит вопрос о том, что такое нигилизм, — вопрос, на который, как показывает опыт науки, нам нечего даже и надеяться получить сколько-нибудь простой ответ. И здесь тоже у нас есть и необходимость, и возможность определить известные координаты движения мысли, и вот уже сама немыслимость простого ответа относится к таким определениям.

В *противоположность* нашей теперешней ситуации, с конца XVIII столетия постоянно, вновь и вновь, создавались условия, когда употребление слова «нигилизм» напрашивалось само собою и казалось естественным. Так и наука 1950—1960-х годов, уже перешедшая к *историческому* изучению нигилизма как слова и феномена, тем не менее словно обрела вторичную естественность и незатрудненность словоупотребления, как бы автоматического, если и не замысловатого. Теперь же ситуация стала решительно иной, — как, видимо, и вообще во *всех* случаях сколько-нибудь ответственного словоупотребления. Можно допустить, что утрате того, что можно было бы назвать непосредственностью «я», психологической самоочевидностью всякого «я» для самого себя, соответствует и утрата непосредственности самим языком для всякого «я», которое хотело бы им воспользоваться, а также, далее, и утрата языком (так называемым «естественным») своей былой непосредственности и «естественности»: особенно во всех случаях естественного словоупотребления (и тем более, когда дело заходит о ключевых словах культуры, в которых отложилось самоуразумение — саморефлексия культуры). Слова, вместо того чтобы даваться нам «просто так», в своей очевидности, начинают отсылать нас к своей истории, т. е., что то же самое, к своей неочевидности, — пользоваться же неочевидным, очевидно, всегда затруднительно, и вот таким *новым* для истории культуры моментом отмечены все наши занятия историей слов: эту историю слов мы находим в своем, в нашем опыте, не где-то еще, однако это «наше» всегда предельно усложнено — особенно по сравнению с психологической данностью всякого «моего» опыта, какую можно было когда-то предполагать, с его естественностью совершенно непосредственного, — устройство такого «моего» и «нашего» всякий раз, можно считать, и равно *сумме* и *образу* доступной такому-то опыту истории, сумме и образу, какие могут еще возрастать и уточняться.

Итак, обращаться с языком теперь стало, видимо, труднее. Труднее «общаться» и «сноситься» с ним; «бросаться» словами теперь можно, как и прежде, — однако такая манера обращения со словом и с языком

по крайней мере внутренне все более обесценивается. «Бросаться» же словом «нигилизм» едва ли согласится сейчас кто-либо кроме застрявших в недавнем прошлом публицистов, которые не считаются ни с наукой (с состоянием нашего знания), ни с научным сознанием; едва ли кого-либо удовлетворят сейчас утверждения типа: «Роман Н. Г. Чернышевского “Что делать?” — это нигилистическое произведение»<sup>2</sup>. И тут дело вовсе не в нашем отношении к этому роману, в его оценке, в его оценке как художественного создания и т. д., а поначалу в том, что для того чтобы отвечать за такие утверждения, нам следовало бы уже знать, что такое нигилизм и нигилистическое по их *сущности*, т. е. уже заранее знать ответ на вопрос, который только еще отсылает нас к движущейся и широко ветвящейся истории. *Естественная реакция* на подобные утверждения *сегодня* — это недоумение: что бы это значило и почему? И — что бы это *конкретно* значило, потому что (в отличие от прошлого) само слово ничего еще не объясняет и не гарантирует нам никакого ясного смысла, а только отсылает вас к «самому себе» в его истории, из которой мы имеем еще шанс узнать что-то более конкретное о нем. Что, однако, вовсе не отрицает того, что известно заранее, — а именно того, что роман Н. Г. Чернышевского находится в связи с тем феноменом, какой обозначают словом «нигилизм», — если же быть точнее, то с тем [феноменом], какой обозначали таким словом, до той поры, пока автоматическое пользование этим словом как якобы заведомо и наперед понятным, само собой разумеющимся и прозрачным в себе не сделалось невозможным или бессмысленным.

Говоря иначе, в настоящее время ситуация, как можно полагать, переменилась в том отношении, что слово «нигилизм» (как и другие ключевые слова культуры, и как, возможно, вообще слова языка) из сферы непосредственного словоупотребления перешло в свою историю, а наука о культуре вместо того, чтобы по-прежнему «попросту» изучать «сам» феномен нигилизма (как якобы просто «данный»), перешла (или же должна перейти — уж пора!) к историческому изучению слова «нигилизм» и сопряженных с ним смыслов. Тут только и обнаруживается вся недообследованность этой истории.

В дополнение к сказанному заметим еще только одно: по-видимому, слова языка отличаются *разной* способностью обнаруживать свой смысл, — так сказать, пропускать взгляд к своим *то, что*, или своим смыслам, — и могут как-либо классифицироваться по этой своей способности. Слово «нигилизм», как и очень многие ключевые слова культуры, *максимально затрудняет* такой переход: *то, что* нигилизма в разных отношениях ускользает от нас. И это положение дел весьма не просто — оно ведь предполагает, что, пользуясь словом «нигилизм», пользовались им в какой-то мере как словом чистым и пустым «в себе», как словом мнимым, закрывающим подразумеваемый им смысл: *то, что* слова могло оставаться достаточно туманным, между тем как

слово своеобразно *настаивало* на себе, на *естественности* своего употребления в языке, — ситуация, слишком сложная, чтобы пытаться разбирать ее сейчас в общем виде, однако слишком замечательная, чтобы не обращать на нее внимания. Слово «нигилизм» относится к тем словам, в которых отложена рефлексия культуры относительно самой себя. Таковые суть несомненный результат *мысли*, и эти слова *мыслят в себе*, откуда однако не следует, чтобы они вообще хорошо функционировали как орудия именно *нашей* мысли; обратиться к истории слова есть, помимо всего прочего, и попытка чуточку помочь нашей мысли справиться с самой собой, проясниться для себя и, что почти то же, справиться со словами, какие *возложены* на нее хотя бы в том смысле, что она, мысль, когда-то *хотела* пользоваться ими, а теперь не может — отвернуться от самой себя как от пользовавшейся этим словом.

### 3.

Не всегда вполне отдают себе отчет в том, что наука с ее продвижением вперед состоит не только и не столько в накоплении знания, сколько в анализе своего самоосознания и степени способности к таковому. Именно поэтому все ключевые слова культуры во всяком случае, как элементы самоуразумения культуры, выступают для науки в качестве (по меньшей мере) предварительной фиксации знания. Собственно научные знания умножаются и за счет анализа заключенного в ключевых словах предзнания. Примерно за сто лет изучение нигилизма несказанно продвинулось вперед — через его внутреннее самоисчерпание и через его историческое исследование, — однако, если обратиться к состоянию знаний начала XX века, то мы не без удивления увидим, что тогдашняя степень информированности относительно истории слова «нигилизм» была очень высокой, да и, что касается истории *фактической*, мало чем отличалась от сегодняшней. Есть даже и заново подтверждаемые константы знания — такие, которые наука как бы завоевывает заново. Так, когда авторы новой редакции немецкого толкового словаря Г. Пауля — в словаре самого Г. Пауля слово «нигилизм» еще отсутствовало, в отличие от слова «никотин», — замечают, что слово «нигилизм» весьма нередко возникает как новообразование (т. е. без ясной памяти о предшественниках, о прошлом словоупотреблении), то это воспринимается как весьма рассудительный вывод из многочисленных наблюдений над употреблением этого слова<sup>1</sup>, и тем не менее эта же мысль уже высказывалась в свое время известным психологом Вильгельмом Вукдтом<sup>2</sup>, у которого были свои основания ее высказывать, — эта мысль как раз могла отметить свое столетие. Прекрасный словарь летучих слов Георга Бюхмана блистал своей эрудицией: как и Г. Арендту, автору книги о немецком нигилизме в 1960-е годы, составителям этого справочника в начале

XX столетия было хорошо известно, что *первым* слово «нигилизм» ввел в язык Фридрих Генрих Якоби в своем Открытом письме Фихте (1799), и, хотя это *неверно*, но все же и *недалеко* от истины, а когда П. Тирген весьма своевременно напомнил нам теперь, что И. С. Тургеневу с его — запавшим в память всех — употреблением слова «нигилизм» предшествовало немецкое обсуждение этого слова в 1840-е и особенно в 1850-е годы<sup>3</sup>, то и Георг Бюхман знал, что Карл Гуцков пользовался этим словом еще до Тургенева<sup>4</sup>, — но, правда, только в наши дни вопрос о существующей здесь зависимости может ясно ставиться как научная задача.

Мы можем спокойно сознавать, что к тем знаниям, какими авторы и редакторы словаря Г. Бюхмана обладали около 1910 года, фактически прибавилось не так уж и много, — но прибавилось, однако, и самое существенное — заинтересованность науки в этом фактическом материале и ее способность как-то с ним обращаться. Если представить себе, что собственно научное знание плавает в огромном океане запечатленного в словах языка знания («пред-знания»), а также и всякого предварительно собранного и зафиксированного знания, то надо признать, что сношения между первым и вторыми протекают далеко не гладко, — их сношения скорее освежат в памяти условия нашей советско-русской почты. Знания так много! — и недостает овладения им со стороны знания же (*знающего* себя знания).

Однако что же прибавилось фактически? Удалось установить, что

- 1) слово «нигилизм» появляется в немецкой философской литературе еще до Ф. Г. Якоби, который, следовательно, не был *первым* и не был первосоздателем самого слова как лексической единицы;
- 2) слово «нигилист» одновременно и параллельно появляется в литературе в Германии и во Франции в 1780-е и в 1790-е годы<sup>5</sup>;
- 3) новое (немецкое и французское) слово «нигилизм», возможно, восходит к латинскому слову схоластических времен — «*nihilianismus*».

Все этим ценные дополнения были кратко подытожены в статье Отто Пёгтелера<sup>6</sup>. Зависимости же нового слова от схоластической латыни, вероятно, противоречит то обстоятельство, что ни один новый автор, насколько можно судить, не пытался воспроизвести вполне, кажется, мыслимую форму «нигилианизм»<sup>7</sup>. То же, что обрела наука благодаря всем таким прибавлениям, — это сознание просторности и широты культурного контекста, той обширной потенциальности, какое несло в себе новообразование, нередко окказиональное и не влекущее за собой никаких видимых последствий, — то разумение слова, какое предположил Ф. Г. Якоби, вполне понятно и знаменательно, но оно не было ни единственным, ни попросту само собой разумеющимся; такая широта и потенциальность контекста красноречиво обрисовывает условия, в которых слово «самозарождается» прежде всего как окказиональное образова-

ние: чаще всего без какого-либо знания о предшествующих его появлениях в текстах и как бы из «точечной» потребности назвать — сейчас и здесь — нечто до крайности важное, поразительное или даже внушающее страх и ужас. Слово, можно сказать, самозарождается на безымянном перекрестке различных смыслов, — слово и создает этот перекресток, это пересечение смыслов, и так собирает их в направлении самого себя как слова, что перечислить ведущие к перекрестку улицы и переулки и, стало быть, показать в отдельности, как отдельное, все, что сошлось к слову и в слове, мы не можем сразу, не можем и до сих пор, — слово заявляет о том, своим существованием, что держит этот названный им перекресток в своей власти; держа его в своей власти, оно держит в своей власти и всех им пользующихся, хотя явно и то, что, находясь на такой *площади смысла*, мы иногда смотрим на нее с несколько разных точек зрения и, как говорится, сдвигаем акценты в слове.

Благодаря всем новым дополнениям наука, можно думать, укрепила также и свое сознание регулирующего значения истории *слова* в размытых и трудно уловимых движениях «идей». «Идей» в культурной истории — или, иначе, *то, что* ключевых слов культуры — во всяком случае не самое явное и «осознаемое» из того, что мы тут встречаем.

#### 4.

И все же, изучая историю слова «нигилизм», совершенно невозможно обойти тот *круг смыслов*, в котором только и возникает то, что вынуждает именовать себя словом «нигилизм», — иначе говоря, тот круг смыслов, какой сходится в фокус новообретаемого «нигилизма» и через него получает свое (как бы «собственное») именование. Тут нет противоречия к только что сказанному выше: мы хотя и едва ли могли бы назвать «улицы», сходящиеся на перекрестке «нигилизма», однако чуть легче пробовать установить некоторую *динамику* исторического движения, вследствие которой возникает «перекресток», или *площадь смыслов*.

Стараясь не забегать вперед и не говорить лишнего именно для истории слова, отмечу только, — в самой общей форме, — что было, по всей видимости, *две* исторические фазы, сделавшие возможным и породившие на свет *новое* слово «нигилизм» и ему соответствующее — «нигилист».

Вот эти две фазы. *Первая* из них, приходящаяся на рубеж XVIII—XIX веков, связана со становлением новой человеческой личности (т. е. с новым самопониманием, самоуразумением личности) — вне рамок канонически-риторических, личности как всецело принадлежащей себе и имеющей как *свое* свои мысли, все свое душевное и духовное содержание и, главное, свои *чувства*. Эта личность *ищет* себя, начиная примерно с середины XVIII века, ищет себя путем проб и ошибок, сопротивляет-

ся при этом всему заданному в рамках прежнего самоуразумения культуры, всем ее «готовым словам», всем ее «нормам», какие ощущаются и осмысляются теперь как «оковы» и «узы», а при этом становящаяся заново личность стремится опереться на — открывающуюся ей — *несомненность, или, иначе, с другой стороны, непосредственность* того, что (будто бы) обретает в себе. Чувство — это не аффект из числа тех, какие давно уже установлены теоретически, заранее расчерчены и существуют для всех и всегда, а это *конкретно* испытываемый мною здесь и сейчас и составляющий мою принадлежность и мое неотторгаемое достояние склад чувства, переживания — во всей их конкретной непосредственности. Так понятая человеческая личность стоит на *своем* и ставит на *себя*, и только на себя, — она (думает, что) овладела собой как своим *внутренним*. Разные состояния чувств и переживаний, конечно, могут сравниваться между собой и обобщаться, — однако отношение между общим и конкретным тут совсем иное, чем тогда, когда конкретно происходящее «в душе» есть только случай общего: «я» владею своим чувством, тогда как прежде я мог находиться в состоянии такого-то аффекта как идущей из своего мира *силы*, какая овладела «мною». Это новое самоуразумение личности, когда она выступает как исключительно и безраздельно владеющая своим внутренним миром, удивительно тем, что до сих пор чаще всегда рассматривается как «естественное» для человека — не как определенная, историческая и преходящая, форма самоуразумения личности, а как нечто «вообще» свойственное человеку. Это безусловно не так.

*Вторая* фаза приходится уже на середину XIX века и, в отличие от первой, не завершается столь же несомненным успехом. Она связана с утверждением «посюсторонности» в качестве *единственной* действительности и, соответственно, с отрицанием всякой трансцендентности, иного, высшего, мира, например, мира высших ценностей или существования бога, или такого вневременного бытия, какое давало бы смысл и всему земному и было бы исконным источником всякого смысла вообще. Это, в тенденции, так сказать, последовательный и непримиримый антиплатонизм. Такая фаза в одной своей части — в утверждении позитивности земного посюстороннего мира — удалась вполне, — никакой реализм середины XIX века не был бы возможен, не будь тут удачи и успеха: взгляд всякого писателя и художника принципиально опущен на землю и погружен в наблюдение земной человеческой действительности, причем совершенно независимо от того, действия каких высших сил признает он в этом земном мире. Однако в другой своей части эта фаза так никогда и не добралась до своего финала и в конечном счете, можно думать, — плохо то или хорошо, — потерпела крах. *Такая* часть — самая радикальная; она соединена с полным переворачиванием прежнего традиционного истолкования мира, с «переоценкой всех ценностей», как это позднее назвал Фридрих Ницше, с устранением даже са-



мых остатков и пережитков прежних ценностно-нормативных «заданностей», какие могли сохраниться от традиционно-риторической культуры, — выражение Ницше весьма точно передает то, что тут задумывалось в рамках культуры, на крайнем фланге ее самоуразумения.

Этот процесс переворачивания, или переоценки, всех ценностей теснейшим образом соединялся — и понятно, почему, — с *психологизацией* культуры XIX века, так что ближе к концу XIX столетия *восстание* против психологизма (по всем линиям культуры) одновременно было направлено и против полной «переоценки всех ценностей», как она была задумана в недрах психологизированной культуры. Психологизм означал — для личности, овладевшей *своим* и (наконец!) обретшей себя, — очевидность *непосредственного*: непосредственное очевидно, как совпавшее со своим смыслом (оно никуда далее нас не отсылает от себя — ни к какой смыслопорождающей инстанции). Отсюда же, в связи с этим же, и убеждение (или иллюзия), что *сама* действительность «как она есть» — в своей непосредственности и самозамкнутости, самоотождественности ее совпадения с самой собой — вполне доступна; отсюда же и мыслимость новой философской позиции, которая в своей мысли достаточно сильна и проницательна для того, чтобы делать наиболее радикальные выводы из нового состояния человеческой личности (не умея взять ее исторически), чтобы наиболее радикально обобщать новую ситуацию, — такая философская позиция может настаивать на том, что она дает ключ к самой действительности и, в принципе, ключ ко *всему* в этой действительности, а вместе с тем дает и меру обращения со всем когда-либо существовавшим в человеческом мышлении. Такая мера колоссальна в своей новизне — она заключает в себе возможность вообще отделять действительное от иллюзорного, реальное от только кажущегося, как в реальном мире, так и в мире мыслей, — в опоре на *самоочевидность* открывшейся в своей самоотождественности действительности. Граница реального и воображаемого в принципе всегда дана и доступна. Поэтому можно с относительной легкостью — только что для этого требуется весь радикализм доводимой до своих последних выводов позиции — разложить на иллюзорный и реальный элементы всю философию Гегеля:

«Во-первых, Гегель путем искусной софистики умеет изобразить тот процесс, при помощи которого философ, пользуясь чувственным созерцанием и представлением, переходит от одного предмета к другому, как процесс, совершаемый *самой* воображаемой рассудочной сущностью, самым абсолютным субъектом. А во-вторых, Гегель очень часто внутри *спекулятивного* изложения дает *действительное* изложение, захватывающее *самый предмет*»<sup>1</sup>, — цитирую «Святое семейство» К. Маркса и Ф. Энгельса (1845), работу, которая в значительной своей части посвящена, причем далеко не случайно, но согласно глубокому и острому чувству исторически необходимого и возможного, пространному и подроб-

ному разбору романа Эжена Сю «Парижские тайны». Возможность подвергать принципиальной (и истинной) критике все, в том числе, например, и философию Гегеля, окрыляло эту философию; мотив критики Гегеля, как известно, надолго сохранился в философии марксизма, равно как и вытекающее из той же возможности желание поставить философию Гегеля «с головы на ноги» — намерение, за которым стоит не произвол, не своеволие, но вся безмерная весомость однажды открывшейся и воспринятой во всем своем радикализме очевидности «<...> „Феноменология“ Гегеля, вопреки своему спекулятивному первородному греху, — говорится в ином месте того же разбора романа Эжена Сю, — дает по многим пунктам элементы действительной характеристики человеческих отношений <...>»<sup>2</sup>, — что такое действительность и действительное, не вызывает у авторов ни малейшего сомнения, в силу своей самоочевидности; это, на сей раз, то ключевое слово культуры, которое объясняет само себя, которое именует то, что очевидно лежит в основе всего: как глубочайшая убежденность наконец-то нашедшей себя человеческой личности. Наряду с «самой» действительностью такой самоочевидностью начинает обладать и куда менее определенное и заведомо покрывающее собою совершенно все, но только не требующее такого же радикального переворачивания слово «жизнь»: сумма всего посюстороннего и данного человеку (в переживании, *Erlebnis*) как *ego*, человеческое; правда, в отличие от «действительности» в ее радикальном истолковании, расплывчатая «жизнь» может вновь заключать в себе некий обман и подвох, если, скажем, кому-нибудь вздумается ввести туда какие-то «религиозные переживания» и вообще что-либо «не от мира сего», против чего так настроены поборники новой самоочевидности. Мне уже случалось писать о том, что, в отличие от Ф. Ницше, запоздавшего на несколько десятилетий и робевшего перед той «переоценкой всех ценностей», какая вырисовывалась перед ним как задача культуры, даже испытывавшего перед нею первобытный ужас, основатели марксизма были настроены решительно и безоговорочно<sup>3</sup>; в ранней работе «К критике гегелевской философии права» К. Маркс писал: «Критика религии освобождает человека от иллюзий, чтобы он мыслил, действовал, строил свою действительность как освободившийся от иллюзии, как ставший разумным человек: чтобы он вращался вокруг себя самого и своего действительного солища»<sup>4</sup>. В разборе романа Эжена Сю это вращение человека вокруг себя самого доведено до самых далеких практических выводов: «отпущение грехов» — это чуждый человечности оборот речи; воспринимать природу как «богоугодную» значит «принизить» ее; прозрачный воздушный океан развенчан и превращен в тусклый символ неподвижной вечности» и т. д. — введение чего-либо «потустороннего» есть обида и оскорбление для здешнего мира; «человек, для которого чувственный мир превратился в голую идею, превращает обратно голые идеи в чувственные существа. Призраки его воображения принимают

телесную форму. В его представлении образуется мир осязаемых, ощущаемых призраков. В этом именно заключается тайна всех благочестивых видений, это есть в то же время общая форма безумия»<sup>5</sup>, — мышление чего-либо трансцендентного, вера, а также и мифология поставлены здесь на одну доску с безумием, с душевным заболеванием, что лишь вполне логично, если исходить из полагаемого тут в основу всего принципа.

Вот эта фаза и не была доведена до конца, в отличие от первой, несомненно вполне победоносной. Обе эти фазы и создают условия для возникновения слова «нигилизм». Так, на втором этапе (во второй фазе) «нигилизмом» — это можно видеть на примерах — очень удобно называть радикальное отрицание «высших» ценностей в какой бы то ни было форме (полной, общей, частичной и т. п.). Если же при этом ощущать себя и мыслить орудием «переворачивания ценностей», то можно, напротив, переосмыслить понятие «нигилизма» как понятие *позитивное*, что без труда удавалось А. И. Герцену, а можно видеть в таком «переворачивании» безусловный трагизм, на какой обречен человек и обречено все человечество, к чему был склонен Ницше (несмотря на свои призывы быть неуклонно последовательным в отрицании) и к чему был расположен Ф. М. Достоевский — воспринимавший *эту* возможность человеческой культуры как крушение религиозной истины.

Механика порождения слова «нигилизм» во второй фазе ясна — как бы наперед. Зато тем менее ясна она в первой фазе, коль скоро таковая осуществляется как бы вслепую, без всякой уверенности в себе, без самоуверенности, путем своего рода экспериментов с человеческой личностью, толкуемой и толкующей себя, путем опробования того, чем бы она могла стать и как она могла бы разуть себя, путем разных художественно-мыслительных экспериментов. Дальновидным среди авторов конца XVIII века стали интуитивно ясными дальние перспективы совершавшегося переворота внутри культуры — то, что мы сейчас называли бы переходом от первой фазы ко второй: основывая все *свое* на себе, и только на себе, в неэксплицированном виде совершая при этом известные логические операции (чувство есть мое чувство, и только), человек осуществляет при этом отрицание всего не-своего — такого не-своего, которое служило бы ему опорой, фундаментом, задающей меру высшей и подлинной реальностью. Тут «метафизическая» основа всякого *эгоизма* в культуре рубежа XVIII—XIX веков, эгоизма теоретического и практического, всех тех эгоистических и эгоцентрических образов, какие еще памяты нам, — от Эдуарда Альвиля из романа Ф. Г. Якоби<sup>6</sup> и до нашего Евгения Онегина<sup>7</sup> и далее — все сплошь персонажи, которые на своем опыте постигли и догадались, как и почему удобно вращаться вокруг самого себя — еще до того, как могли бы узнать о том из некоторого *общечеловеческого* обоснования такой позиции — со ссылкой на самоочевидность того, что *должно* быть именно так. Все такие

персонажи — это оказавшиеся в сетях, расставленных историей, себялюбцы, личные эгоисты, павшие жертвой своей интуиции и своего неведения относительно того, что разыгрывается в истории, не подозревающие о том, что на самом деле эгоизм обосновывается куда глубже и последовательнее, — правда, без столь непосредственных выгод для вращающейся вокруг себя личности; теории эгоизма середины XIX века, например, герценовская теория разумного эгоизма — это столь же необходимые реплики на предоставляемые историей новые возможности, реплики, существенно отличающиеся от локальных проб в духе Альвиля, Рокероля или Онегина.

Коль скоро первая фаза давала такие рефлексy в области личного самопонимания и все-таки без ясного знания чего-то существенного, коль скоро она протекает больше «внутренне», среди предчувствий и предвидений, то порождаемое тут слово «нигилизм» отличается особой пестротой: «что» этого «нигилизма» — почти всегда разное. Однако в этой пестроте легко вычленяется то, что маркирует самую *точку* поворота. Это И. Г. Фихте с его метафизикой Я и Не-Я и Жан-Поль, т. е. немецкий писатель Иоганн Пауль Фридрих Рихтер (1763—1825), который показал то, что можно было бы назвать *экзистенциальным аспектом* сводимости метафизики к отношениям Я/Не-Я, показал, иными словами, философскую «нечистоту» подобных понятий: они, с точки зрения Жан-Поля, не имеют права на то, чтобы претендовать на должную отвлеченность, а метафизическое Я, по его убеждению, неизбежно притязает на любое конкретное «мое Я», задевает его и ставит в позицию солипсизма относительно мира. Все это Жан-Поль показал на основании своего личного опыта мысли — благодаря тому, что совершенно по-новому испытал «ничтожность» человека: человек «ничтожен» не потому, что есть нечто несоизмеримо великое, например, небо и Бог, но потому, что вдруг сделалось *мыслимым* то, что человек, *может быть*, замкнут в своей «поскопосторонности» и ничего иного в мире, высшего и потустороннего, просто нет. Как принадлежащий этому только материальному миру, человек обречен вечной смерти.

Тем самым та ситуация, которая метафизически схватывается Фихте, получает у Жан-Поля двойной рефлекс:

- 1) обезбоживание мира, смерть Бога — как внезапность, разражающаяся посреди мира, — и сопутствующий ей психологический шок (собственно, шок мыслимости того, что раньше, вот только что, было абсолютно не мыслимым);
- 2) сатирическая критика фихтеанского эгоцентризма, как бы возвращаемого назад в сферу эмпирически-человеческого и жизненно-конкретного, — однако сейчас пора сделать упор не на жан-полеву сатиру, не на «осмеянии» заблуждений Фихте, а на конструктив-

ной стороне жан-полевской критики фихтеанства, на ее глубоко экзистенциальной продуманности и прочувствованности.

Есть еще и третий рефлекс той же ситуации, однако он уступает первым двум по важности, — в своей «Приготовительной школе эстетики» (1804—1805) Жан-Поль некоторых из современных ему писателей (из лагеря, позднее названного «романтическим») именует *нигилистами*. Таким образом, в самых важных и общих случаях Жан-Поль вовсе не пользуется словом «нигилизм» — зато там выплывает слово «уничтожение» (*Vernichtung*) — и переживает (как последнее слово) умершего либо никогда не жившего бога; когда же Жан-Поль прибегает к слову «нигилизм», то оно отличается относительно более частным характером, пусть для истории самого слова и достаточно значительным.

Однако отсутствие слова «нигилизм» в первых случаях не мешает тому, чтобы здесь, наперед, в чрезвычайно впечатляющей форме, продумывались смыслы всего того, что впоследствии было названо «нигилизмом».

## 5.

Чтобы попытаться адекватно оценить меру мыслительных и художественных достижений Жан-Поля, надо уяснить себе широту и направленность его замыслов и, кроме этого, нарочито и программно перусложненную конструкцию его *книг*, внутри которой любая часть большого текста или всякий малый текст, находящий свое место в большом, располагается как бы на разных этажах и лестницах одного необозримо громадного здания. В отличие от некоторых книг Гете типа «Родственных натур» (1809) или «Западно-восточного дивана» (1819), построенных нисколько не менее замысловато, чем жан-полевские текстовые сооружения, последние рассчитаны не столько на те многообразные (и порой непредсказуемые) «со-отражения» смыслов (выражение Гете), какие будут производиться при чтении или листании таких книг, сколько на своего рода механическую со-ставленность целого, находясь внутри которой, словно в лабиринте, читатель будет иной раз наткаться на неожиданные переборки, перегородки, ушибаться о них, будет принужден перескакивать через огромные ступени, испытывать чувство неожиданности и порой в неподходящий миг отвлекаться на совершенно иное, — словно бы его вдруг выставляли из только что запятой и обживаемой уютной комнаты. Механика больших жан-полевских романов, — собственно, книг самого разнообразного наполнения и состава — удивительна и по сей час несколько загадочна. Полное название романа «Зибенкез» (1-я редакция — 1796—1797; 2-я редакция — 1818) таково: «Картины цветов, плодов и терний, или же Супружество, смерть и свадьба адвоката для бедных Ф. Ст. Зибенкеза», в дополнение к чему первый

том романа получает еще следующее уточняющее заглавие: «Супружество, смерть и свадьба Ф. Ст. Зибенкеза, адвоката для бедных в имперском селении Кушнаппеле. Верная картина терниев»<sup>1</sup>. «Картины цветов» и «картины плодов» подразумевают особые темы и жанры живописных произведений, — что позднее так вдохновляло фантазию Роберта Шумана, композитора, в своем раннем творчестве ориентировавшегося на жан-полевский мир образов и представлений<sup>2</sup>, — а вместе с тем, метафорически, встанут и в один ряд с «картинами терниев», под какими следует разуместь уже не живописный жанр (такового не бывало), а те куски тернового венца, которые достаются в удел каждому человеку, и те разделы романа, которые уделены человеческому страданию и терпению. Помимо того, что весь роман в целом *есть* такие *картины*, все вместе и по отдельности или же с предпочтением какого-либо одного «жанра» из трех, в нем есть еще и отдельные «картины цветов» — числом две — и одна «первая» «картина плодов». Сверх всего этого, весь роман, сокращая его длинное наименование, удобно назвать «Картиной цветов», как и поступал сам автор. Так, Жан-Поль писал М. Мюллеру 1 декабря 1796 года (по конспективной копии письма): «Ваше заверение, что мои маленькие листки стали подкладкой по крайней мере против некоторых укусов власяницы, какую все мы носим на себе. Вследствие возрастающего контраста, поскольку утонченность увеличивает в одно и то же время и раны и инструменты пыток, и пропасти гражданской жизни и идеальные выси, земля пришла в такой беспорядок, что все же чуть легче сыскать совершенную добродетель, нежели совершенный покой. Цель моих литературных однодневок такова — указать людям места покоя еще и прежде того, наиглубочайшего, — примирить их с глупцами за счет глупостей — явить им в пустыне — цветы, в педантах — радость, при дворе — добродетель, в душевной боли — блаженство, в бедности — столь же великое богатство, и даже в этом последнем, как и в конце концов вообще на всей земле, — сразу два неба: наше теперешнее и грядущее. Древние искали счастья в принципах, мы ищем — в ощущениях<sup>3</sup>, первые дают [счастье] небольшое, вторые — непостоянное; не остается ничего, кроме как объединить то и другое — постоянство и масштаб»<sup>4</sup>. Эти же мысли Жан-Поль развивал на следующий день в письме другу Эмануэлю (Осмунду) — письмо от 2 декабря 1796 года: «Листы “Картин цветов” должны послужить сколько-нибудь подкладкой от укулов власяницы, какую все мы носим. Если бы мы могли сделать людей радостными, то они стали бы и добрыми: даровать народу счастье значит усовершенствовать его, а все грехи его — от бедности...» — далее следует почти буквальное повторение уже приведенных слов, к чему прибавлено еще следующее: «Мои “Картины цветов” должны живописать радость в бедности и в конце концов явить на земле два неба — теперешнее и грядущее <...>»<sup>5</sup>.

Слова поэта — не расплывчаты, но четки; двоякое вытекает, как следствие, из них. *Во-первых*, писатель ставит перед собой и своей книгой цель *опосредования крайностей*, крайних и противоположных состояний; *во-вторых*, все душевное и психологическое опосредуется теоретическим («принципы»). Так понятое искусство, пусть оно и прекрасно сознает ограниченность своих возможностей — «однодневка»! — тем не менее ставит своей задачей *даровать счастье* людям, и такая задача есть не просто задача художественная, но задача художественная и одновременно морально-философская: необходимо опосредовать, сложить вместе теоретическую идею счастья — идею древних — и «душевную», основанную на чувстве, а именно, с полной исторической конкретностью, на чувстве, понимаемом как *sentiment*, *Empfindung*, и оказывающемся самой основой характерного для жан-полевских времен самого общего воззрения на мир: чувство как «сантиман» полагается в основу всего, — это эпоха, с полным правом именуемая эпохой сентиментализма, а таковой распространяется на всю культуру — не только, скажем, на поэзию и музыку, но и на возможный способ философского рассуждения, — возможна «сентиментальная», или «сентименталистская» философия<sup>6</sup>. Все эскизно набросанное Жан-Полем в его письмах на удивление совпадает с выводами современной науки о литературе относительно характера его творчества; я прежде всего имею сейчас в виду работу Вольфганга Просса<sup>7</sup>, еще не вполне учтенную наукой в целом и требующую для своего реципирования известного времени. Самое главное, что вообще начинает проясняться нам сейчас в истории литературы, — это то, что, в разные времена и по совершенно разным причинам и обстоятельствам, поэтическое творчество могло (или должно было) быть, одновременно с тем, и самой настоящей, полновесной и ответственной *философией*, правда, чаще всего совсем не цеховой и не академической, не университетской, не системной, не излагаемой по параграфам (впрочем, надо отметить, что как раз Жан-Поль тяготел — пародийно-серьезно, с веским серьезным основанием, — к тому, чтобы при случае членить свои тексты по параграфам). В такое время жил и Жан-Поль — он воспользовался возможностью, какую потенциально заключала в себе и предоставляла писателю эпоха, и его творчество — не просто писательское искусство (с редчайшим для немецкой культуры отказом от какого бы то ни было версификаторства), но и вариант философии сентиментализма, такой вариант, который мы научимся по-настоящему схватывать как философию лишь тогда, когда сумеем отказаться от нарочитого разделения или противопоставления одного другому, поэзии — философии, поэзии — науке и т. д.; в творческом мире Жан-Поля такое не имеет места.

В романе «Зибенкез» Жан-Поль ввел отдельные «картины цветов» — во второй редакции они заняли свое место в конце второго тома (стало быть, почти точно в самом центре четырехтомной книги), где они и сле-

дуют друг за другом: «Речь мертвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет»<sup>8</sup> и «Сновидение в сновидении»<sup>9</sup>. Сейчас мы говорим о первой из них — ясно, что *опосредование крайностей* доведено здесь до парадоксальности: *мертвый*, стало быть, не воскресший Иисус держит речь перед *мертвецами*, кому никогда не суждено воскреснуть, — они проснулись только для того, чтобы узнать о своей окончательной гибели в *веществе*, о непоправимости факта своей *смерти*. Однако, вся эта *проповедь мертвым* представлена у Жан-Поля как *сон*, очнувшись от которого, спящий должен испытать чувство противоположное, чувство радости, блаженства — оттого, что непоправимость смерти оказалась лишь страшным сном и что на деле все иначе, на деле Бог совсем *не умер*. Но не случайно Жан-Поль излагает сновидение так, чтобы дать пережить весь ужас обезбоженного мира, в котором смерть окончательна и расставание с миром — вечно. Тем самым, как получается, Жан-Поль воспроизводит в этом своем «сновидении»<sup>10</sup>, или «картине цветов», свою космическую философию, в которой мыслятся две возможности — окончательность смерти и ее преодоление в вечной жизни (для Гердера, и для Жан-Поля, и для многих их современников естественнонаучным аналогом и подкреплением веры в «загробную» жизнь стали идеи *палингенеза*, выдвинутые швейцарским ученым Шарлем Бонне<sup>11</sup>). Возможности эти неравнозначные, поскольку вторая отрицает и уничтожает первую; однако первой давая, внутри безусловно богоспасаемого мира, полная свобода утверждения своего грозного смысла в своих пределах; она вовсе не отбрасывается как нечто просто неверное и вздорное, но, как *мыслимое*, принимается, во всей своей полноте и весомости, к сведению. А для философии сентиментализма принять нечто к сведению означает пережить это в глубине своего сердца.

Вот в той самой мере, в какой обезбоженному миру в сентиментальной философии Жана-Поля отведен свой простор, писатель несомненно стал первооткрывателем — первооткрывателем самой *мыслимости* мира без Бога, самой *мыслимости* того, что *бог умер*, — именно потому, что в рамках космической философии Жан-Поля две возможности мыслимого — не одноуровневые, ни одна из них не может просто зачеркнуть другую, и мыслимость богоспасаемого мира не исключает мыслимости богооставленного мира, в котором Бог умер и в котором положение человека — *просто* (и безоговорочно) безнадежно.

Жан-Поль оказался первооткрывателем столь страшных вещей, впечатление от которых было колоссально, — как известно, и сам жанр жан-полевого «сновидения», и содержание «Речи мертвого Христа» произвели колоссальное воздействие прежде всего на французскую культуру<sup>12</sup>, — Шарль де Виллерс (1765—1815), проживавший в Германии француз, большой знаток немецкой литературы, посоветовал Жермене де Сталь включить «Речь мертвого Христа» в ее книгу «О Германии»<sup>13</sup>; под характерным обобщающим заголовком «Сон», в переводе-передел-



ке самого де Виллерса (который в письме Жан-Полю от 2 января 1813 года говорил о «данте-шекспировской жилке» Жан-Поля<sup>14</sup>), этот текст вошел во французскую поэзию — как заметный в ней фактор ее внутреннего «романтического» вызревания. Как известно, через Францию этот текст Жан-Поля достиг и России, — пусть и в отраженном виде. Николай Полевой поместил в своем журнале «Московский телеграф» (1828) статью Шарля Нодье о Байроне, в которой, с чувством глубочайшей внутренней захваченности, этот французский писатель рассказывает о современной «варварской поэтике», в которой самой сущностью сделалось то, что у Гомера было лишь исключением — мифология адского; в этой статье Ш. Нодье дает и резюме жан-полевого «сновидения»:

«Есть Немецкая поэма, в которой страшными образами изображается сущность сей варварской пиитики. При первых лучах месячного сияния, пробившихся сквозь стекла окон уединенной церкви, все остатки мертвецов движутся, воздымают закрывающую их землю, сбрасывают могильные камни, и садятся на гробах, безжизненны и страшны. Они требуют бессмертия, им обещанного, и глагол вечный возвещает им — *ничтожество!* Не будем рассуждать здесь, изящна-ли, прилична-ли даже поэту христианскому сия картина; но не лзя отказать ей в том, что с ужасающим величием, показывает она преимущественную идею века: это изображение новейшей Поэзии»<sup>15</sup>.

На статью эту в фарсовом стиле откликнулся Н. И. Надеждин, который, как автор «Вестника Европы», находился в ссоре с Ник. Полевым (см. о его отклике ниже); однако весьма показательно, что, передергивая текст Жан-Поля-Нодье, Н. И. Надеждин, как выясняется, хорошо знает немецкий оригинал, — в статье «О высоком» (т. е. о возвышенном), в феврале 1829 года, он, приводя пример возвышенного «неисчислимого» (по Канту), писал следующее:

«В произведениях искусства сие таинственное предопущение вечности, облекающейс в форму неисчислимости, может быть источником высочайших картин поетических. Таково например, у *Ж. Поля Рихтера*, изображение безлетного времени, начинающегося за пределами земной жизни:

Oben am Kirchengewölbe stand das Zifferblatt der *Ewigkeit*, auf dem keine Zahl erschien, und das sein eigner Zeiger war»<sup>16</sup> — в нашем переводе (Надеждин свои примеры, включая греческие, дает без перевода): «Вверху, под самым куполом церкви, был начертан циферблат *Вечности* — без цифр, он служил стрелкой сам себе <...>»<sup>17</sup>.

Выраженное в «Речи мертвого Христа» *экзистенциальное отчаяние*, — образ богоспасаемого мира, повторим, его перекрывает, однако не в состоянии его упразднить и тем более сделать вновь *немыслимым*, — получило существенное продолжение и в немецкой литературе, — тут самым первым следует назвать такое замечательное сочинение, как «Ночные бдения Бонавентуры» (1804), вероятно, вышедшее из-под пера

вполне второстепенного литератора и театрального деятеля Августа Клингемана (1777—1831)<sup>18</sup>. «Ночные бдения Бонавентуры» в немецком литературоведении, когда оно после второй мировой войны обратилось к проблеме нигилизма, долгое время расценивались в качестве одного из классических воплощений нигилистического умонастроения, — однако нет сомнения в том, что *нигилизм* следует отличать от *экзистенциального отчаяния* и как явления гораздо более широкого, и как явления, составляющего почву для формирования нигилизма в терминологически более точном смысле. Как первооткрывателю *мыслимости* обезбоженного мира, Жан-Полю принадлежит особая «заслуга» и в истории становления *нигилизма*, однако можно видеть, что обезбоженный мир как *реальность* Жан-Полем всячески отвергается и опровергается: Жан-Поль несравненно шире как нигилизма, взятого сам по себе, так и экзистенциального отчаяния, взятого сам по себе. В творчестве Ф. М. Достоевского, как показал выдающийся немецкий литературовед Вальтер Рем<sup>19</sup>, мысли и образы жан-полевской «Речи мертвого Христа» получили глубочайшее продолжение.

Сама же мысль о такой *речи-сновидении*, в которой проснувшимся мертвецам объясняют, что смерть их вечна и что у них нет надежды, возникла у Жан-Поля в 1789 году: ее тема встречается среди планов разных литературных «сновидений», датированных 3 августа 1789 года<sup>20</sup>. К этому же замыслу Курт Шрейнерт относил слова в письме Жан-Поля Ф. Вернлейну от 5 июля 1790 года: «Первый набросок пролетел мимо моей души, вызвав ужас, и, дрожа, я его записал на бумаге...» («Der erste Entwurf fuhr mir mit Grausen vor der Seele vorbei und bebend schrieb ichs nieder...»)<sup>21</sup>. Один из таких ранних набросков сохранился и опубликован<sup>22</sup>: в нем проповедует мертвецам Шекспир, и здесь, помимо мотивов, которые Жан-Поль продолжал развивать и в дальнейших редакциях текста, — весь набросок есть собрание таких мотивов, — встречается натурфилософски-естественнонаучный довод, который все бытие сводит к движению материи: «Я пробудился и веровал в Бога (и был счастлив и молился), — заявляет Шекспир, — и вот глядите, близится Хаос, и он попеременно то становится, то преходит», — не заирая на античные корни этих представлений, в них опутимы предвестия будущего естественнонаучного нигилизма (уже в собственном смысле) середины XIX века. Развернутый вариант «речи Шекспира» — «Жалоба мертвого Шекспира в церкви среди мертвых слушателей на то, что Бога нет»<sup>23</sup> — была написана летом 1790 года и вошла в состав сатирического сборника Жан-Поля «Баварская комедия в крейцер ценой», который так и не увидел свет<sup>24</sup>, — «Жалобу мертвого Шекспира» Жан-Поль 3 августа 1790 года отправил И. Г. Гердеру, который не решился однако напечатать ее в своем журнале: найденная среди бумаг Гердера, она была опубликована в 1856 году<sup>25</sup>. Этот вариант несколько короче позднейшего из романа «Зибенкез»: короче и менее патетично обрисован момент пробуждения от страш-

ного сна: «<...> и я пробудился и возрадовался тому, что могу взмолиться к Богу <...> и вся Природа звучала мирно, подобно вечернему звону, доносившемуся издали»<sup>26</sup>. Средине же и самая суть текста изложена столь же резко и профилированно: «... Слышу лишь себя одного, позади же меня вершится уничтожение. Во всей просторной усыпальнице Природы все — одиноко, словно Ничто, и вот прасущий ураган кружит и ворчит на лице Хаоса <...>»<sup>27</sup>. Замена, в качестве проповедника, мертвого Шекспира мертвым Христом — в высшей степени замечательна, поскольку свидетельствует о додумывании самой темы (и ее «фабульной ситуации») до самого конца: о том, что Бога нет, рассказывает людям не один из них, пусть даже само воплощение гениальности, но Бог-Сын, и в парадоксальном мире этого сновидения Бог-Сын наделен подлинно божественной способностью путешествовать по мирам — так, как это было возможно лишь в век, вполне освоившийся (и только что освоившийся) с идеей множественности миров, освоившийся астрономически и философски, — и обозревать весь космос; картина такого космического странствия — «Я прошел сквозь миры, я подымался к Солнцам и вместе с Млечными путями пролетал пустынями небес, — но только Бога нет»<sup>28</sup> — наверное производит впечатление даже и теперь: какой-то колоссальной решительностью такого языкового жеста, по тону своему поразительно не зависящего от космических картин, скажем, Клопштоковой «Мессии», и поражающей новизной своего тона, определить качество которого легче всего через сравнение — в этом тоне, в интонации речи, строго разделено то, что у Клопшток слито: космическая широта и набожная благоговейность; вот от последнего не осталось у Жан-Поля и следа, и, в то время как Клопшток несомненно полагал, что явная набожность тона усиливает воздействие космических сцен, Жан-Поль отчетливо осознал, что все космическое способно произвести свой эффект и тем невообразимым по своим масштабам *отрицанием*, какое может содержаться в рассказе о нем, — только сам рассказчик вносит жизнь и пафос в эту картину, но зато он вносит ее так, что все наглядно оживает в «деловом», по-своему, его тоне:

«Я прошел сквозь миры, я подымался к Солнцам и вместе с Млечными путями пролетал пустынями небес, — но только бога нет. Я спустился вниз, куда только простирались тени бытия, я вглядывался в бездну и вопил: “Отче, где ты?” Но в ответ лишь слышался вечный шум бури, — никто не управлял ею, и пестрая радуга существ вздымалась над пропастью, хотя не было солнца, сотворившего ее, и капля по капле срывалась в бездну. И когда я глянул ввысь в неизмеримость мира, чтобы отыскать в ней божественное око, мир смотрел на меня пустой *глазницей* без дна, и Вечность возлежала на груди у Хаоса, и глодала его, и пережевывала себя... Войте же, разрывайте душу, странные звуки, раздирайте тени, ибо Его нет!...»<sup>29</sup>

Механизм мира оторвался от правившего в нем бога, однако мертвый Бог-Сын как наблюдатель и рассказчик на какой-то миг возвращает такой мертвой (согласно замыслу) картине ее новую, человеческую — хотя и переполненную отчаянием — жизнь.

Уже и в этих двух вариантах проповеди мертвым может обратить на себя внимание множество прямых, вещественно-заостренных, «голых», «деловых» и способных произвести шок выражений: Вечность гложет Хаос и пережевывает себя; Природа смотрит на нас пустой глазницей без дна; отваливаются протянутые руки мертвецов; веки закрытых глаз гниют, и глаза открываются. Все это входило в замысел писателя: ему было о чем рассказывать, и сама *мыслимость* обезбоженного мира требовала рассказа о себе во всей неприкрашенной *точности* того, что следовало тут передать читателю; то же, что следовало передать, это — подчеркну — не просто материал *вольного* поэтического фантазирования, а некоторая *поэтически-мыслительная принудительность*. Именно по причине этой последней — сама поэтическая фантазия действует по принуждению со стороны того, что должна она проявить, — Жан-Полю приходилось предельно разделять и помещать на разные уровни две разных возможности мыслить и разуметь мир: картина обезбоженного мира — это сама *реальность* мыслимого, и по крайней мере как *такая реальность* она утверждает себя, утверждает себя до конца, и не может быть упразднена никакими аргументами, — приходится перемещать ее в область сновидений, отчего реальность мыслимого не терпит в сущности никакого ущерба, что, видимо, осознавал так или иначе и сам писатель. Видимо, примерно одновременно с новой редакцией речи мертвецам Жан-Поль создает и еще одно «сновидение», которое было напечатано в 1796 году и затем переопубликовано в 1809 году среди многочисленных статей пестрого содержания, приложенных к томикам романа «Путешествие доктора Катценбергера»,<sup>80</sup> — это «Уничтожение». Вероятно, лишенное потрясающей первозданности «Речи мертвого Христа», это «видение» отчетливее переводит все целое в мир болезненного сознания, — тут жан-полеватский рассказ, возможно, даже сонаставим с теми попытками воспроизводить «поток сознания», какие предпринимались разными писателями в реалистическую и постреалистическую эпоху, — однако, несомненно, Жан-Поль писал свой текст ради иного, и не только ради того, чтобы как бы задним числом устанавливать аналогию между разными этапами болезни и характером видений. А «иное» — это все та же заставляющая повествовать о себе *реальность мыслимого*, реальность того, что вдруг стало мыслимым и нуждается, хочешь не хочешь, в своем освоении — и выговаривании, выписывании на бумаге. Поэтому такого свойства *реальность* рассказа — вне всякого сомнения. И тут, даже в сравнении с проповедью мертвецам, поражает изобилие прямых обнаженных, доходящих до явного и умышленного безобразия выражений: «мир зажат в могиле меж зубами червя»; «вмержшие в лед полчища тру-

пов; Природа — «куча мусора»; «цветущие лилейные гряды и клумбы Земли были плесенью — луга ее были зеленой пленкой на твердой болотистой луже из гнили»; из моря крови выглядывают «седые волосы и бледные пальчики детей» и т. д.<sup>31</sup> Тут визионер встречает и мертвого Иисуса: «И только над расщелиной, близ самого царства мертвых Земли, стояло одиноко на льдине некое закутанное в покрывала существо <...> покрывала сами собой поднялись в воздух — и то был мертвый Христос: без воскресения, с крестными ранами на теле, и все они опять кровоточили <...>»<sup>32</sup>. Удивительно найдена *точность* выражения «Христос без воскресения» («der tote Christus, ohne Auferstehung») — с совершенно непривычным и неожиданным применением предлога «без», который здесь овеществляет невестественное (Воскресение) и тем категоричнее его отрицает. Видение «Уничтожения» несколько дополняет проповедь мертвецам, поскольку всячески разрисовывает самое предание живого уничтожению — с куда большим вхождением в «безобразные» детали по сравнению с «космизмом» проповедей; к «Ничто» и «небытию» добавляется усугубляющее их «активное» уничтожение, довершающее собою картины такого рода, — кажется, после «Уничтожения» Жан-Поль уже не писал больше подобных резких, переполненных диссонансами текстов; его роль созданием таких текстов была исчерпана в том смысле, что был создан целый «аппарат» слов и понятий, выражающих *экзистенциальное отчаяние*. И больше тут Жан-Поль ничего сделать уже не мог. Если же думать, что экзистенциальное отчаяние задает то пространство, в центре которого оформляется *нигилизм*, то Жан-Поль странным образом подготовил и центральные понятия нигилизма — подготовил их самым странным образом в том отношении, что для него все дело было в том, чтобы отвергнуть и опровергнуть все вдруг ставшее реальностью мысли. Если же мы примем во внимание, что Жан-Поль находился в дружеских отношениях и переписке с такими выдающимися и характерными деятелями своей эпохи, как Карл Филипп Мориц, безвременно скончавшийся уже в 1793 году, не имевший себе равных по чуткости к экзистенциально-психологической проблематике, и Фридрих Генрих Якоби, философ и романист-мыслитель, философ чувства и веры, прочертивший свою выразительную линию через всю историю немецкого идеализма и непрестанно возбуждавший споры, провоцировавший непрестанные нападки на себя, — если мы примем все это во внимание, то едва ли усомнимся в том, сколь творческая роль в складывании того, что с конца XVIII века стали именовать «нигилизмом», принадлежала Жан-Полью. Как Гердер и Ф. Г. Якоби, Жан-Поль был настроен «антикритически», т. е. выступал против критицизма Канта и его последствий (напомню, что 1800 год оказался, в тогдашней литературе, пиком таких антикритических выступлений), он разрабатывал свою философию чувства и вместе с тем способствовал тому, чтобы яснее и яснее вырисовывался тот перекресток, к которому пристало слово «ни-

гилизм»; «нигилизм» как слово — это в значительной мере плод личных усилий Жан-Поля, направлявшихся на продумывание и литературное, литературно-поэтическое оформление *реально-мыслимого* как возможности, на продумывание обезбоженного мира как такой реальной возможности мысли. «Ничто», «небытие» и «уничтожение» — это, пожалуй, те слова, которыми Жан-Поль окружил со всех сторон будущий, имевший вскорости явиться на свет «нигилизм».

Чтобы продемонстрировать, на сколь отчетливо осознанной почве философской мысли возникали жан-полевские сновидения и видения, начиная с конца 1780-х годов, приведу лишь отрывок из его письма Ф. Вернлейну от 11 августа 1790 года. Здесь Жан-Поль писал:

«Главное основание моего скептицизма заключалось в следующем: Для любого субъекта нет никакой иной истины кроме чувствуемой. Положения, при которых я обладаю чувством их истины, — это мои истинные положения, и никакого другого критерия нет. Поскольку, однако, это же самое чувство некогда подписывалось и под теми самыми заблуждениями, от которых ныне отрекается — потому, что меняет свои суждения в зависимости от часа, и возраста, и состояний, и души, и стран, и частей света, — откуда же могу я тогда знать с уверенностью, что это хамелеоново чувство не возьмет завтра или года через три назад то, чем клянется сегодня? И оставайся оно даже и постоянным, разве не может оно постоянно оставаться при своем бредовом заблуждении? Кто же поручится мне за истину этого чувства, если не само чувство? Ибо то, что именуют основаниями, — это всего лишь скрытая отсылка к этому же чувству: ибо ведь коль скоро излагать основания означает продемонстрировать то, что подлежащее обоснованию положение есть часть, следствие и т. д. уже получившего обоснование, то последнее из этих получающих обоснование положений обязано, — ежели мы только не хотим, чтобы нас вечно отсылали от основания основания к основанию основания основания и т. д., — должно всякий раз опираться на ту истину, какая просто чувствуема, ибо в противном случае всей цепочке умозаключений будет не за что зацепляться (*an nichts hienge*).»<sup>33</sup>

Разумеется, этот отрывок призван сейчас продемонстрировать не оригинальность и не уровень жан-полевской мысли, а ее принципиальность. Речь идет о фундаментальной проблеме *очевидности* и *истины*, и она решается для Жан-Поля однозначно так, что очевидность есть очевидность чувства, и ничто иное, причем чувство, *знающее* о своем непостоянстве, все-таки обязано гарантировать свою конечную истину. *Вместе с тем* открыт путь для любых сомнений, и такие сомнения, так сказать, обязаны поляризоваться: на одном полюсе будет собираться все связанное с несомненностью чувства, на другом же, причем столь же непременно <или: непримиренно>, — все связанное с его сомнительностью. Вся проблематика Я, — так сказать, чувствующего Я, — непременно входит сюда: Я как обладающее своим чувством и обладающее несомнен-

ностью и, следовательно, очевидностью своего чувства тоже образует один полюс мысли, на другом же полюсе будет находиться Я, которое знает о сомнительности и неочевидности своего чувства как чувства, ручающегося за истину, в конечном итоге, самого же себя. Нетрудно видеть две вещи: во-первых, строение и «фабула» двух редакций проповеди мертвецам, Шекспировой и Иисусовой, а также и видение «Уничтожение», вполне точно воспроизводят *схему такой поляризации* — и сферу сновидения отодвигается все сомнительное, и такое сновидение *на деле* есть не что иное, как кошмарный сон знающего о своей сомнительности чувства; но поскольку это же чувство знает, или думает, что знает, и о своей несомненности, то выход из кошмара всегда есть — путем возвращения на прежний позитивный полюс своего верования-знания.

Теперь можно сказать: Жан-Поль был прекрасно подготовлен к восприятию философии Фихте, а это значит — он никак не мог *принять*, т. е. одобрить ее, так как философия Фихте в логике жан-полевской мысли, в схеме этой логики, могла осмысляться лишь как мышление только *одного* из двух полюсов, без ясного для Жан-Поля основания такого самоограничения, и к тому же с отказом от чувства как критерия истины. Характерным образом только что приведенный отрывок письма продолжается так: «Отсюда следует также и недостоверность того, существую ли я, — ибо такой постулат существования построен на одном только чувстве — хочу надеяться, что я существую, — не знаю, что бы такое вы могли хвалить во мне, не обладай я ничем, даже и своим существованием»<sup>34</sup>. Эту фразу, если бы она была написана позднее, можно было бы квалифицировать как *сатирическую реакцию* на философию Фихте — в духе тех жан-полевских реакций, какие имели место после 1800 года, о чем речь впереди. Однако, как можно видеть, такая «сатирическая» реакция заготовлена внутри философии Жан-Поля и она есть не что иное, как неперенная и неизбежная реакция на столь же неперенную и непреложную схему этой философии, на движение мысли *внутри* ее. Тогда же, когда десятью годами спустя Жан-Поль «реагирует» на философию Фихте, он попросту продолжает развивать свою же схему, оформляя это развитие в привычных для него «сатирических» тонах. Философия Фихте *предусмотрена изнутри жан-полевской схемы философствования*.

Сверх этого, изнутри той же схемы усматривается и Ничто, — то Ничто, которое благодаря особенностям немецкого языка, обнаруживается легче мыслью, «думающей по-немецки», чем, скажем, по-русски. Когда Жан-Поль думает о том, что, не будь удостоверяющего все чувства, то всей цепочке умозаключений не за что было бы зацепиться, — в русском тексте тут утрачивается та явственность «ничто», которая вполне присутствует в немецком тексте; точно так же обнаруживается «ничто» и в той фразе, в которой Жан-Поль выражает надежду, что все-таки существует, а не не обладает ничем. «Ничто» открывается в философской

мысли Жан-Поля как бы за границей схемы движения ее, на негативном ее полюсе, там, где чувство вынужденно сомневается в себе самом, — если же читать философию Фихте как всего лишь фрагмент такой схемы (в которой и по которой чувство «рассуждает» о себе самом), то такой фрагмент будет со всей настоятельностью очерчивать место такого «ничто»; разумеется, философия Фихте будет воспринята как совершенно несостоятельная (она ведь всего лишь обособившийся кусок собственной философии Жан-Поля, философии чувства как «сантимана», или *Empfindung*) и в большей степени заслуживающая скептического к себе отношения, нежели философия самого Жан-Поля. Однако заведомо и однозначно любое «осмеяние» философии Фихте у Жан-Поля может быть лишь *внутренним* движением мысли в пределах философской схемы Жан-Поля. Противник Жан-Поля — это он сам, а причина реакции, выливающейся в сатиру, — это сама сущность *чувства*, как она выступает *для самой же философии чувства*, когда она не склонна затупевывать свои трудности.

Жан-полевский «Ключ к Фихте» был завершен в декабре 1799 года и издан в следующем, 1800 году<sup>35</sup>. Написанию «Ключа» предшествовало чтение некоторых сочинений Фихте. Сопутствовало же сочинению «Ключа» следующее — оживленный обмен мнениями с Ф. Г. Якоби. Открытое письмо последнего Фихте, а также и все те неприятные обстоятельства, которые были связаны с так называемым спором об атеизме (в каком Фихте был обвинен саксонскими властями), приведшим к изгнанию Фихте из Иенского университета<sup>36</sup> (по последнему поводу замечание в письме Жан-Поля Ф. Г. Якоби от 4 июня 1799 года: «Мне это причиняет боль, ибо он благороден и беспомощен и поскольку бледнолицый министр Фойгт не стоит того, чтобы быть его слугой, не говоря уж о меценате. Гете же — о котором мне хотелось бы передать в твои руки целый томик в октаву, — подобен Богу, который, согласно Поупу, одинаково равнодушно взирает на то, как гибнет мир и воробей, тем более, что он не творит ни того, ни другого; однако апатию свою к бедам *других* он, лстя себе, принимает за апатию к *собственным* бедам»<sup>37</sup>).

Открытое письмо Ф. Г. Якоби Фихте (1799) и было тем главным *событием*, которое размежевало «до-фихтевские» видения, или же сны, Жан-Поля и его «постфихтеанские» тексты, запечатляющие *экзистенциальное отчаяние*, что достигает самых крайностей, — эти последние тексты так или иначе связаны с центральным созданием Жан-Поля, его романом «Титан» (1800—1803). В Открытом письме Якоби заново обретает (чтобы не сказать — «создает») само слово «нигилизм». Слово на этот раз *запало в память* культуры (т. е. приобрело способность менее затрудненно всплывать на поверхность — самообнаруживаться и вновь образовываться<sup>38</sup>); хорошо запомнил это слово и Жан-Поль. При этом не столь существенно, что само слово возникло в тексте Якоби как бы на ходу, без какой-либо напряженности и даже без уделения ему особенно-



го внимания со стороны автора текста: Якоби попросту *именует* «идеализм», т. е. именно фихтеанский идеализм — нигилизмом. Вот что сказано у Якоби: «Поистине, любезный мой Фихте, меня отнюдь не рассердит, если Вы или кто угодно пожелает называть *химеризмом* то, что я противопоставляю идеализму, который зову<sup>39</sup> *нигилизмом*»<sup>40</sup>. Речь идет тем самым о своеобразном обмене взаимными именованиями, причем Якоби достаточно добродушен, чтобы соглашаться именовать (на худой конец) свою собственную философию «химеризмом». Собственный же философский взгляд Якоби, в сущности, идентичен жан-полевскому, а жан-полевская философская позиция, в свою очередь, уже с давних лет, ориентирована на взгляды Якоби и примеривается к ним. В этой связи чрезвычайно показательно, что в Открытом письме Фихте Якоби позволяет себе, например, и такой пассаж:

«Я не есмь, и я вообще не *желаю* быть, если Он не есть! — Я же сам, поистине! не могу быть наивысшим существом для себя самого... Так инстинктивно учит меня мой разум: Бог, Наивысшее, что есть во мне, с неодолимой силой отсылает меня к Самому наивысшему надо мною и вне меня; оно принуждает меня веровать в [существование] непостижимого и даже невозможного в понятии как [существующего] во мне и вне меня, из любви, посредством любви»<sup>41</sup>.

Все это — не что иное, как патетическая ссылка на конечную очевидность *чувства* (вокруг которого выстраиваются и другие философские понятия, как-то инстинкт, разум). Однако какую роль могли сыграть подобные заклинания в глазах Фихте? Они могли разве что убедить Фихте в «нефилософичности» и в несерьезности Якоби<sup>42</sup>, — на деле Фихте был несколько иного, более тонко дифференцирующего мнения о Якоби как философе. Однако своим «отчаянным» взыванием к чувству (тут есть и «отчаяние», потому что это уже — самый последний аргумент) Якоби засвидетельствовал следующее: 1) как философ *сентиментализма*, он представляет тот «примиренный» вариант его, который не допускает отчаяния в чистом виде, так сказать, не допускает себя до того, чтобы допускать отчаяние, и всегда рассматривает *чувство* (в его самоочевидности) как самый последний аргумент; 2) как это ни странно, в философской мысли Якоби философское, собственно, не *отчленено* от поэтического: патетическая отсылка — через чувство — к несомненности существования Бога есть в сущности речевой, или поэтически-речевой жест, которому должно было бы соответствовать сентиментально-поэтическое текстовое окружение. Вообще говоря, как писатель-мыслитель, Якоби в свою эпоху и представляет именно такой промежуточный тип, для которого, скажем, романная форма есть *только* одна из форм философствования, а форма философского рассуждения, трактата и т. п. есть *только* продолжение оскланного на самонаблюдении, самоанализе, самокопаний в своей душе исчерпания внутреннего движения своего чувства (другой вариант того же промежуточного типа в ту эпоху — это

упомянутый выше Карл Филипп Мориц, делающий крен в сторону более непосредственно-психологического самонаблюдения и описания, без всяких притязаний на философское в чистом виде).

Едва ли можно не удивиться тому, что, как выходит, Жан-Поль в своем отношении к философии проявляет большую строгость, чем Якоби! Нет сомнения, что якобиновский *самый последний* аргумент всегда сохраняет свою силу, — *все равно* ведь «мое» чувство всегда отсылает меня к Богу и, *следовательно*, есть Бог и есть Наивысшее. Однако, одновременно с тем, Жан-Поль вполне отдает себе отчет в том, что на поле собственно философского с помощью этого аргумента невозможно ничего достичь, а *поэтому* остается, во-первых, создавать такие тексты, в которых этот аргумент признается весомым и на этот счет с читателем заранее заключается некоторое соглашение, — это тексты «душеспасительного» толка, вроде сочинения «Селина, или О бессмертии души» (издана посмертно), написанной и напечатанной уже в 1797 году книги «Кампанская долина, или О бессмертии души» и многих других больших и малых сочинений особенно позднего периода творчества, — а, во-вторых, зная о недостаточности внутреннего чувства, *предаваться отчаянию*. В *отчаянии* — знание мыслителя-сентименталиста о том, что его круг самоисчерпывающегося и поляризующегося чувства философски недостаточен и что у него нет никакого достоверного знания относительно того, как можно было бы обосновать *данную* ему очевидность чувства. Для *отчаяния* же тут есть две формы — это страшные поэтические картины (которые перекрываются, но не упраздняются «последним» доводом чувства) и это «сатирические» поэтико-философские тексты, которые (как уже сказано) есть не что иное, как попросту сатирический поворот, придаваемый *своей же* манере рассуждать *в полном знании* о философской недостаточности или даже несостоятельности своей мысли. Называя такие тексты «поэтически-философскими», я хочу как раз подчеркнуть, что они возникают вследствие *отчлененности* философского и поэтического (в отличие, как это ни странно, от философа Якоби): Жан-Поль ставит свой сатирически-поэтический текст «на место» философского, но не потому, что бы он смешивал и не разделял одно и другое, а потому, что ему известно — *его* мысль сюда, как мысль философская, не простирается и, далее, вот *каково* ее «самочувствие» на этих чуждых ей просторах. Это, говоря иначе, поэзия *на месте* философии, однако отнюдь не *взамен* ее.

Как такие, помещаемые на место собственно философского, но не взамен его тексты, тексты поэтические или сатирико-поэтические, они не могут не давать и своего философского эффекта. Это разумеется. Такие тексты говорят и вопят о себе: вот мысль, выбежавшая за свои пределы, вот мысль, которая вынуждена была выбежать за свои пределы, потому что ее в ее пределах потревожила такая-то скорее всего совершенно ложная философия, опровергнуть которую «моя» мысль, однако,

совершенно бессильна, а потому, будучи столь жестоко выброшенный за свои пределы, я могу предстать перед вами лишь вот в таком ужасном и отчаянном, приведенном в беспорядок и даже сходящем с ума состоянии. Это безусловно и есть внутренняя ситуация антифихтеанских выступлений Жан-Поля, которые многое говорят в пользу Жан-Поля как мыслителя с его философскими потенциями: он отчленяет философское как таковое и поэтическое как таковое, знает, что патетическим ссылкой на самоочевидность «моего» чувства в некоторых контекстах вовсе нет места; наконец, он способен показать, в каких противоречиях погрязает и запутывается чувство, когда оно покидает область, в какой обосновалось оно в эту эпоху — в рамках самоочевидности своего самоуразумения.

По письму Жан-Поля Якоби от 10 ноября 1799 года можно судить о том, сколь отчетливо видел Жан-Поль свою ситуацию как мыслителя относительно фихтеанской. В этом письме, в частности, возникает проблема языка: «Нужно согласиться со всеми его выводами, если согласиться с его языком»<sup>43</sup>, — пишет тут Жан-Поль о Фихте, язык же философии — тут в силу вступает логика *чувства* (Gefühl, Empfindung) — язык должен быть чувственно-воспринимаемым, должен быть рассчитан на органы чувств («Für die Sinnen sei die Sprache!»<sup>44</sup>), а такой язык всегда что-либо «живописует», т. е. он конкретен и нагляден; в противном же случае мыслитель «злонамеренно подменяет выводы на основе созерцания выводами на основе нечистых, а притом опустошенных знаков созерцания»<sup>45</sup>. Тем самым Жан-Поль натолкнулся тут на такую проблематику, которая едва ли была разрешима в те времена, — с тех же пор, за два века, прибавилась историческая перспектива, в какой разворачивалась эта проблематика языка философии, так что прояснилось и отдифференцировалось многое из того, что в ту пору можно было лишь предчувствовать или же не замечать вовсе; естественно, что Жан-Поль пытается уловить суть дела на языке своей философии «сентимента», но это не уменьшает его философскую прозорливость. Жан-Поль полагал, что тогда, когда философия, как это было у Фихте, достигает известной высоты абстрагирования, где рефлектируются сами же понятия, абстрагирование, рефлексия и т. д., язык непременно оказывается «лжецом и подтасовщиком»<sup>46</sup> и у нас остается лишь выбор между «1) метафорой, 2) заблуждением, 3) нёсмыслом»<sup>47</sup> (опустошенностью)<sup>48</sup>; слова оказываются даже не «теньями образов», а только «узелками платка, завязанными для того, чтобы не забыть»<sup>49</sup>, и заключается фальшивый и колдовской брак «между а) пустыми, б) полными знаками и в) самим предметом»<sup>50</sup>. Ясно, что Жан-Поль не просто полон недоверия к абстракциям (на том основании, что сам он не способен к абстрактно-философскому мышлению), но на самом деле затрагивает острый вопрос языка философии во всей его несомости. Жан-Поль еще и глубже заглядывает во всю эту проблематику, когда обращает внимание Якоби на наличие в языковом выра-

жении фихтеанской мысли разных слоев — абстрагирующего и чувственно-конкретного — и на непрорефлектированность этого обстоятельства внутри самой философии Фихте. Он (в этом письме Якоби) представил такие возражения Фихте со стороны философии языка философии (следовательно, не только с позиции философии чувства!), какие, как кажется, не решился предъявить самому Фихте, заметил возможность полной математизации языка философии<sup>51</sup>, непоследовательные признаки такой философской «алгебры» в тексте Фихте и т. д. В целом, такие отклики на философию Фихте со стороны Жан-Поля — совсем не шуточное дело, и ко всем таким реакциям можно лишь внимательно присматриваться, — не каждый раз вполне внятные, они открывают вид на последующую историю философии, вплоть до наших дней, взгляд, который *как таковой* был, конечно, в ту пору закрыт и от Фихте, и от Якоби, и от Жан-Поля, и не мог ими осмысляться именно как таковой.

Теперь, если вернуться в «Ключу» Жан-Поля, то в этой «сатире» можно видеть лишь форму выражения экзистенциального отчаяния, а также непременно и внутреннее событие в мысли Жан-Поля, как об этом говорилось выше. Самому автору такая экзистенциальность его «Ключа к Фихте» была ясна с самого начала, или, лучше сказать, это-то и было для него самым несомненным и пред-заданным во всем его замысле. Ведь вполне точно заглавие книги таково: «*Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana*», т. е. «Ключ Фихтеанский, или же Лейбгеберовский», и для того, кто знает внутреннюю устроенность жан-полевского творчества, этим сказано уже все. То, к чему ключ, — это и Фихте, и Лейбгебер; Лейбгебер же, как составитель «Ключа», создает ключ и к Фихте и одновременно к себе самому. Но мало этого: Лейбгебер — это центральный персонаж не одного только романа Жан-Поля, но нескольких его главных романов, фигура, переходящая из романа в роман, одна из тех, какие несут на себе именно философскую нагрузку внутри этих романов, а сверх этого еще и такая фигура, которая участвует в *цепочке метаморфоз* и подстановок, какую образуют некоторые из важнейших персонажей Жан-Поля, начиная с того обмена именами, какой произвели в романе «Зибенкез» его главный герой с Лейбгебером. Однако — в поэтике романов Жан-Поля это возможно, и для его поэтики это как раз чрезвычайно важно и показательно, — в такой цепочке метаморфоз участвует и сам Жан-Поль — как лицо, так или иначе вводимое почти в каждый из романов и там по-разному перевоплощающееся (и сам псевдоним писателя, претерпевающий внутри романских текстов еще разные модификации, есть уже начало такой метаморфозы — от эмпирической личности писателя И. П. Ф. Рихтера). Лейбгебер — это инобытие самого же (инобытийствующего) «Жан-Поля». Однако мало и этого: И. П. Ф. Рихтер, который подписывает предисловие к «*Clavis Fichtiana*», находится в *двойном* отношении к Лейбгеберу как автору «Ключа». Прежде всего, тот текст «Ключа», который получает в свои руки читатель, — это, согласно

фабульному допущению, или фиктивному предположению, — не первоначальный текст Лейбгегера, а текст, переработанный И. П. Ф. Рихтером<sup>52</sup>, — обстоятельство, которому впервые придал должное значение Тимоти Дж. Чемберлен в своем прекрасном анализе этого текста<sup>53</sup>. Здесь И. П. Ф. Рихтер как «ипостась» Жан-Поля (и наоборот) соучаствует в создании текста, со-создает <sic> его, переделывая и издавая текст, «отчуждаемый» им в пользу Лейбгегера. А затем Лейбгегер «Ключа» — это параллель «Джанноццо» как иной «ипостаси» Жан-Поля, с иной стороны участвующей в цепочке метаморфоз жан-полевских персонажей. Однако откуда же берется этот Джанноццо? Тут надо оценить тот факт, что «Ключ к Фихте» публикуется Жан-Полем как *часть* его романа «Титан», причем как часть, в одно и то же время присоединяемая к роману и от него отделяемая — то и другое сразу и подчеркнуто. «Ключ к Фихте» — это «Приложение к первому комическому приложению к “Титану”» — «Клавис — так начинается Предисловие к “Ключу” — первоначально последнее звено *Комического приложения* к “Титану”; однако он отделяется от своей старой наяды, чтобы двигаться свободнее и преодолевая заслоны, в чем никогда не поспел [бы. — *Ред.*] за ним полноватый „Титан“»<sup>54</sup>. Жан-Поль намеревался сопроводить каждый из томов «Титана» (всего их четыре) томиком комических приложений; в то время как тома романа выходили с 1800 по 1803 год, вышло всего два томика комических приложений — в 1800 и 1801 годах, так что увидевший свет уже в 1800 году «Ключ» служил *приложением* к тому, что еще не вполне к этому времени было опубликовано, — все это принадлежит к числу жан-полевских поэтологических принципов, к числу его приемов конструирования романного здания. Так или иначе, как *приложение* к комическому *приложению*, «Ключ» соотносится с «Корабельным журналом воздухоплователя Джанноццо» во втором комическом приложении к «Титану», эта же повесть есть яркое и высокопоэтическое выражение жак-полевского экзистенциального отчаяния, — возможно, вообще последнее в его творчестве. «Повесть» и «Ключ» — это два варианта воплощения отчаяния, две возможности, одна из которых (как говорилось уже выше) делает упор на фабульном повествовании, другая же — на «сатирическом» обыгрывании некоторых смыслов; на деле в таком мире многократно преломляемых и отстраняемых смыслов, каков жан-полевский, «сатирическое» как момент преломления проникает собою почти все, и действительное разделение проходит по линии фабульного/нефабульного, которая чуть более осязаема<sup>55</sup>. Вся суть и все содержание «Ключа» рассматривается Жан-Полем как очередное, а притом совершенно неизбежное, жизненно неизбежное, преломление-остранение *своего*. Фихте играет тут важную и несчастную роль фактора, который выбивает мысль Жан-Поля из ее внутреннего движения между полюсами очевидности/неочевидности и позволяет ей достигнуть как бы принципиального ощущения своей ситуации. Иначе говоря, Жан-Поль продол-

жает вести начатую еще давно и вполне им осознанную линию, а Фихте при этом показывает мысли ее возможные *пределы*, — так сказать, то, до чего же может докатиться мысль, когда она перестает веровать в конечную самоочевидность чувства, начинает полагаться на силу знака, а при этом застревает где-то в неопределенности между чувственно-конкретным языком и отвлеченным исчислением; перед Жан-Полем раскрылся весь ужас этой ситуации, которая была для него реальной, между тем как Якоби, кажется, никогда не мог признать реальность такого *иного*, что лежало за пределами его верования.

Совершенно очевидно, что вопрос о том, в какой мере Жан-Поль действительно разумел Фихте, просто неправильно поставлен. В то время как в прошлом некоторые исследователи склонялись к тому, чтобы думать, что Жан-Поль и вообще не понимал Фихте, да и по своей подготовке вовсе не способен был понять его<sup>56</sup>, другие смотрели на дело более тонко<sup>57</sup>. Пожалуй, лишь в последние десятилетия удалось рассмотреть в Жан-Поле серьезного мыслителя<sup>58</sup>, — это успех не столько филологии и науки о литературе, сколько успех, сопряженный с изменением понимания того, что такое мыслитель, философ, и какая мысль серьезна, в самой современной культуре. По замечанию Т. Дж. Чемберлена, «вопрос о жан-полеванском разумении или неразумении Фихте <...> относительно неважен»<sup>59</sup>, и это правильно, но только этого недостаточно. Едва ли (после всего сказанного) письма Жан-Поля Якоби могут служить доказательством жан-полеванской философской несостоятельности<sup>60</sup>, а признание Жан-Поля, что «ему всегда было легче читать во всех остальных науках, чем в философии»<sup>61</sup>, лишь совершенно естественно. После сказанного понятно также и то, что Жан-Полу вовсе не надо было быть «начитанным» в Фихте<sup>62</sup>. Важно не то, понимал или не понимал Жан-Поль Фихте, а то, что, как мы видели, он *заранее* уже «предчувствовал» Фихте и что его понимание или же непонимание философа должно было протекать в строгих рамках заранее означившегося пред-понимания, буквально в рамках пред-взятости, — коль скоро феномен Фихте был пред-усмотрен изнутри его собственной мысли с ее внутренним движением. Можно только констатировать, что мысль Жан-Поля весьма серьезна и что она — выброшенная из своего «примиренного», наподобие якобиевского, круга, — вращается вокруг *нигилизма самополагания*, такого самополагания, какое стремится удостовериться в себе через это же самое полагание себя (а следовательно, и всего остального, всего мира), не имея уже ничего такого, что было бы и *очевидно*, и *внеположно* такому самополагающему себя Я. Автор «Ключа к Фихте» на все лады варьирует эту ситуацию, — при этом, *разумеется*, не повторяя Фихте и не следуя его аргументации, уже потому, что она представлялась ему недостаточной и неубедительной; кроме того, автору «Ключа» рисовались и такие горизонты мысли, внутри которых сами исходные положения Фихте могли браться под сомнение, равно как сомнительной оказывалась и его

терминология, а критике поддавался и весь язык этой философии в целом. Такие горизонты намечались лишь неопределенно, иного быть и не могло, а все изложенное тем менее бросало какую-то тень на философию Фихте, что в «Ключе» запечатлялось столкновение некоторых не просто отвлеченно-философских, но и экзистенциальных или даже проще — человеческих позиций. Критика «Ключа» в столь же малой степени уничтожает Фихте — на его историческом месте, — в сколь малой степени пострадала от непрестанной критики философия Канта.

Фихте, который 1 июня 1801 года писал о «Ключе»: «Должно быть, этот ключ ничего не открывает, потому что изготовитель такового не попал вовнутрь»<sup>63</sup>, — имел все основания сказать так, равно как Жан-Поль вправе был бы заявить, что Фихте не побывал внутри того мира, из которого могла раздаваться такая критика его философии; поскольку, однако, горизонты и очертания такого мира были неясны и для самого автора «Ключа» (в еще меньшей степени, чем творческий мир писателя прозрачен для самого же писателя), то он не мог сказать, и не говорил так.

Итак, основанием «Ключа» — его, если допустимо говорить так, фабульным основанием — стало то, что Якоби назвал *нигилизмом*, то, что было *нигилизмом* безосновного самополагания. При этом Жан-Поль вовсе не понадобилось это слово, — чему не стоит удивляться, коль скоро очевидно, что это слово не произвело поначалу слишком сильного внешнего впечатления на современников, а было упрятано ими в запасы памяти.

В сравнении с тем критико-сатирическим подъемом, с каким написан «Ключ к Фихте», вероятно покажется не вполне удовлетворительным тот параграф «Приготовительной эстетики» Жан-Поля (1804), который посвящен так называемым «поэтическим нигилистам». Слово тут в нужный момент всплыло наружу, но только дало относительный бледный результат. Сам Жан-Поль недостаточно озаботился проблемой конкретности и наглядности, так что даже не вполне понятно, кого же причисляет Жан-Поль к поэтическим нигилистам. Дважды в тексте появляется имя Новалиса, однако он все время числится в племянниках или соседях нигилистов. Совершенно неверно думать, что под «поэтическими нигилистами» Жан-Поль разумел вообще всех романтических поэтов и писателей своего времени, — их круг еще не обрисовался с той ясностью, что возникла лишь спустя десятилетия, к тому же Жан-Поль к разным романтическим поэтам (какие были названы так позднее) относился весьма по-разному. В своем тексте Жан-Поль слишком много ворчит и морализирует, слишком много проповедует, причем в выигрыше остаются большие эпические поэты, а странным образом подозрение ложится вообще на всю *лирику*, о которой после прочтения параграфа «Школы» едва ли не верно будет утверждать, что вся она испокон века *нигилистична*, коль скоро в сущности не требует для себя никакого материала жизни. Нигилизм как упрек ложится к тому же и вообще на молодых поэтов, и он тогда, скорее, признак неопытности и юного возра-

ста. Реальность бурно развивающейся литературы начала века как-то уж слишком косвенно отзывалась в этом рассуждении Жан-Поля, хотя при доскональном анализе и сопоставлении с другими местами «Школы» тут можно вычитать и что-то более конкретное. О «нигилистах» сказано, что они не желают признавать правила и «рисуют эфир эфиром по эфиру»<sup>64</sup>, — самое яркое из сказанного здесь. Можно представить себе, что над Жан-Полем тяготела и некоторая отвлеченная заданность терминологии, особенно если представить себе, что «поэтические материалисты» представлялись ему совершенно отчетливо, особенно в лице надоевших романистов, прежде всего просветительского толка, отстающих от требований подлинного искусства.

Однако, место параграфа о «поэтических нигилистах» — прежде всего в контексте «Приготовительной школы эстетики», а больше Жан-Поль к истории слова «нигилизм» уже не относится, — она, после того как Жан-Поль выразил, единственным в своем роде, до сих пор глубоко впечатляющим, способом, свое *отчаяние*, визионерски и художественно-философски, исчерпывая *нигилизм* как солипсистскую позицию безосновного самополагания, история нигилизма пошла своим чередом. Открылась, как экзистенциальная и как собственно философская, сама проблема *Ничто*, и вот в этом новооткрытии заслуги Жан-Поля следует расценивать как огромные. Как писатель, как скорее теоретический создатель образов «эгоистов» во вполне новом и характерном стиле, Ф. Г. Якоби мог лишь скромно сопутствовать, «секундировать» Жан-Полю, — Вальдемар и Эдуард Альвилль Ф. Г. Якоби имеют ценность замысла, воплощенного в относительно кратких, а потому и более доступных романских текстах<sup>65</sup>, между тем как в образе Рокероля из «Титана» Жан-Полю удалось подлинно великое создание<sup>66</sup>, к сожалению теряющееся в конструкции мало и с трудом читаемого огромного романа; но как мыслитель, как философ, Якоби был ценим даже и самим Фихте, на которого Якоби, начиная с 1800 года, сумел оказать некоторое влияние<sup>67</sup>, — несомненно была бы почва и для некоторого диалога Фихте с Жан-Полем, если бы его образы и мысли не «упаковывались» в столь опосредованно-зашифрованную форму, какая делала ее «неподъемной» даже и для философствующего ума: мир Жан-Поля, в сущности, требовал читателя целиком, и Фихте безусловно таким читателем не был.

А поскольку слово «нигилизм» именovalo реальную позицию и реальную *проблему*, то вскоре после появления самого слова началось и его *положительное переосмысление*. Оно было необходимо именно постольку, поскольку слово «нигилизм» заново открывало и подчеркивало значимость *Ничто* и привлекало внимание к нему. Впрочем, чтобы показать, что в истории культуры позитивно переосмыслиться может решительно все, стоит начать со скорее курьезного случая: весьма авторитетный немецкий литературовед-романист Гуго Фридрих находил, спустя полтора десятилетия после «Приготовительной школы эстетики» (1956), что



Жан-Поль, — когда он в своем параграфе о «поэтических нигилистах» писал, что дух нашего времени «предпочтет эгоистично предать уничтожению мир и всебытие, только чтобы опустошить в Ничто площадку для своих игр», «предвосхитил современную поэзию»<sup>68</sup>, т. е. поэзию в той ее форме *poésie pure*, какая шла от Рембо, Верлена и Малларме и рисовалась тогда Г. Фридриху как совершенно отделенная от чего-либо жизненного. Тем самым все негативные оценки, какие старался дать поэтическим нигилистам Жан-Поль, внезапно обратились в положительные качества и в похвалы им.

После такого случая необходимо, однако, обратиться к предельно серьезным начинаниям давних пор, к начинаниям столь серьезным, что, по всей видимости, для развития их нехватило даже и всей мыслительной широты немецкого классического идеализма. Что совершенно ясно (так и бывало в истории культуры много раз), идея взять появившееся у Якоби слово в *положительном* смысле была вполне естественной. В лекциях И. Г. Фихте 1813 года она проявилась в форме следующего обращенного к слушателям вопроса:

«А что если мы, не будь дураками, да и будем гордиться как раз этим самым, [полагая] саму завершенность и всеохватность своего взгляда в том, что он есть именно нигилизм, т. е. строгое доказательство *абсолютного Ничто* вне пределов единой незримой жизни, именуемой Богом»<sup>69</sup>.

Как можно видеть, Фихте делает здесь лишь некоторую мыслительную попытку, которая, очевидно, не имела продолжения именно в его творчестве. В этом смысле нужно, по-видимому, счесть чрезмерной следующую, в общем как раз весьма удачную констатацию Манфреда Риделя относительно нигилизма: «Изначально “нигилизм” — это *terminus technicus* для обозначения последовательно номиналистической позиции критицизма, согласно которой человеческому познанию предзадан лишь *материал* — “хаос многообразного”, — тогда как целое предмета познания “порождается” лишь присущими познающему субъекту формами созерцания и мышления»<sup>70</sup>. «Чрезмерность» здесь только в том, что «нигилизму» придается — для своего времени, т. е. для рубежа веков — функция реального, продуманного термина, соответственно получающего и продуманную дефиницию. Однако *функционировало* слово безусловно совершенно иначе, как бы в виде некоторой пробной «этикетки», и Якоби, вводя слово, не думал о его дефиниции, а только предполагал, что оно, возможно, схватывает самое существенное в позиции Фихте. Осталось выявить это самое существенное, однако это сделать (именно так) удалось лишь М. Риделю в 1978 году. Это уже взгляд историка философии, которого могут не касаться частности пробного, или слишком свежего, или сугубо неустойчивого функционирования слов.

Более весомы, нежели начатки позитивного переосмысления у позднего Фихте, — замыслы молодого Гегеля, о чем Отто Пёггелер писал так:

«В иенском споре с Якоби и Фихте Гегель поставил перед философией задачу мышления абсолютного Ничто, а тем самым и подлинного нигилизма»<sup>71</sup>. В текстах иенских лекций, которые были почти недоступны для слушателей и в которых стремление к понятийной точности поддерживалось возвышенными могучими образными словами, встречаем, например, такие пассажи: «Вот это *для-меня-бытие*, какое *прибавляю* я к предмету, есть та ночь, есть та самость, куда я погрузил его, которая, будучи теперь извлечена наружу, есть для меня самого предмет, а то, что есть предо мною, есть *синтез* того и другого, *содержания* и *Я*»<sup>72</sup>. «Человек есть эта ночь, это пустое Ничто, которое все содержит в своей простоте, богатство бесконечно многих представлений, из которых как раз ни одно не приходит ему в голову или же которые для него не актуальны. Это ночь, внутреннее природы, какое *экзистировать* здесь, — *чистая самость*. В фантазмагорических представлениях вокруг — ночь; тут то вдруг показывается окровавленная голова, то другая белая фигура, — и исчезает столь же внезапно. Посмотреть человеку в глаза значит увидеть ночь, значит взглянуть вовнутрь ночи, какая становится *ужасной*; здесь навстречу тебе выступает сама ночь мира»<sup>73</sup>. «Мрак есть ничто <...> как и вообще все есть Ничто. Однако как одна сторона единства он — то же, что и свет. Но отношение их есть отношение чистого противостояния; отсюда одно — *позитивное*, другое — *негативное*. Однако вне такого отношения мрак есть Ничто, но именно потому и свет — не нечто. То же, что есть, есть единство того и другого, или, иначе, свет как качественное есть единство себя самого и своего инобытия, каковое есть мрак: выступающее над собою; он есть субъект, что содержит в себе и этот мрак»<sup>74</sup>. В сноске к этому месту Гегель приписал: «Самообман, будто *негативное* — это именно *Ничто*. Непредметность должна вернуться *вовнутрь нас* и схватить иной предмет. Этот предмет — внутреннее; *мы* — вот что есть *Ничто*, однако весьма позитивно»<sup>75</sup>. В другом курсе лекций у Гегеля сказано: «Простота единицы сама же и есть Ничто, однако отрицающая простота таковой как раз и обязана сохранять ее самотождественность, исключая из себя инобытие; однако пока она исключает инобытие, она и остается единой с ним и снимает себя. Такая самотождественность есть абсолютное количество, или то, что на деле есть количество, т. е. снятость самого себя, и то, что есть абсолютное качество, т. е. равным образом снятость качества: тождественное себе»<sup>76</sup>.

В рецензии 1829 года Гегель называет «нигилизмом» и «пантеизмом» философию самого Ф. Г. Якоби: «Вог у Якоби есть «лишь имманентное и в то же время совершенно неопределенное существо», откуда следует пантеизм; его самотождественность есть «нигилизм лишь бесконечного существа»<sup>77</sup>, или, как можно сказать, «*сущность, которая только бесконечна, — нигилистична*»: по словам О. Пёггелера, Гегель от имени идеализма возвращает Якоби упрек в нигилизме, «совсем не обращаясь при этом к своему словоупотреблению иенских лет»<sup>78</sup>.

Было бы интересно узнать, в какой мере образный строй Жан-Поля мог быть принят к сведению ранним Гегелем, однако эта тема, как кажется, никем еще не рассматривалась.

Следует еще добавить, что как раз в конце 1820-х годов на дальнем фланге немецкого идеализма, в текстах Франца фон Баадера<sup>79</sup>, наряду со словом «нигилизм», отвечающим определению М. Риделя, появляется несколько новых, весьма разнообразных оттенков смысла этого слова, — они, по всей вероятности, постепенно и подводят к позднему пониманию этого слова. Так, Баадер говорит о «деструктивном сциентифистском нигилизме и несциентифистском сепаратистском пиетизме (мистицизме)», на какой распался протестантизм<sup>80</sup>, о нигилизме специально религиозном, «какой протестует против любого церковного вероучения»<sup>81</sup>, об «аннигилирующих рационалистических доктринах»<sup>82</sup>. Однако, вероятно, наиболее интересен тот текст Баадера этих лет, где слово «нигилизм» вовсе не встречается и где можно разглядеть известное продолжение жан-полевской проблематики. В речи 1826 года Баадер говорил:

«По-видимому, лишь глубочайшая богооставленность и пустота (Эли, эли, лама савахвани!) могла произвести наинтимнейшее единение Бога с человеческой природой»<sup>83</sup>, — Баадер имеет в виду не столько евангельский рассказ, сколько события новейшей европейской истории, пору наполеоновских войн; но и в период упадка римской империи, «когда никто не был в состоянии хотя бы только помыслить, в том, что представлялось удаленностью Бога, такую близость помогающего и спасающего Бога, Он взмог подобно новому солнцу в этой глубочайшей ночи и над хаосом общества»<sup>84</sup>. «<...> в эпоху кажущейся, хотя и собственной же виной человека произведенной удаленности Бога она предназначена лишь произвести в нас более глубокую восприимчивость и, следовательно, более величественную манифестацию Бога»<sup>85</sup>.

Говоря иначе, Баадер по некоторым причинам глубокого свойства лучше, чем Жан-Поль, знал о том, что весь ужас сомнения и неочевидности уже *в самом себе, внутри себя* заключает некоторую достоверность «от противного», а потому *отчаяние* уже есть само по себе свидетельство истины. Таким образом, если следовать известной логике чувства, согласно разумению Жан-Поля, то его *чувству*, *приходящему в отчаяние* от своей недостоверности, именно такая недостоверность могла бы послужить доводом в пользу своей же достоверности и самоочевидности. Однако тогда такая логика чувства была бы переделана и перевоссоздана от самой своей глубины. Отчаяние, которое, переняв опыт всемирной и религиозной истории, твердо знало бы о себе, что именно оно само и «ручается» за блаженство и радость, было бы (если бы только таковое было осуществимым) подлинно глубоко религиозным отчаянием, к какому, как это происходит в конце жан-полевского «Уничтожения», имело бы смысл обращаться со словами: «<...> разве не пребываю я в сердце твоём?»<sup>86</sup>. Как кажется, в начале XIX века в Германии ближе

всего к такому разумению спасительного отчаяния — богооставленности как ручательства глубочайшего единения с Богом — подошел художник Каспар Давид Фридрих (1775—1840), — насколько литературно расширяемый язык живописи способен точно доносить такие перекрывающие друг друга смыслы. К. Д. Фридрих во всяком случае был способен постигать богооставленность как всемирноисторический момент, следовательно как доказательство присутствия Бога в истории, — сколь бы по-разному ни поворачивались в разные эпохи друг другу человек и Бог, Бог и мир.

В заключение этого раздела, в котором вырисовалась роль Жан-Поля как своего рода подготовителя «нигилизма», продумывавшего, с богатой фантазией, то «место», к которому вскоре прикрепились слово «нигилизм», и выяснились далекие и не реализованные до конца перспективы «нигилизма», какие открывались на рубеже XVIII—XIX веков, осталось сделать некоторые уточнения относительно Жан-Поля, относительно того своеобразного опосредования в его творчестве мысли и поэзии, отчего ведь в конечном итоге зависит, как определять его мыслительный вклад в культуру, с какой мерой подходить к нему. Это, впрочем, в не меньшей мере относится и к Ф. Г. Якоби, фигуре, малоизученной в России, однако в некотором отношении недоисследованной и в Германии, — если ставить вопрос об освоении всяческих промежуточных форм творчества, не сводимых с той же однозначностью, что, например, деятельность Фихте или Гегеля, к философии как дисциплине в ее исторически-конкретном разумении. Но ведь даже и относительно Гегеля имеет смысл ставить вопрос об участии поэзии: поэтических представлений, поэтических образов и т. д. в его мысли. Якоби в философии своего времени смотрится как маргинальная фигура — он избегает философско-академической профессионализации и держится в стороне от ученых институций, хотя и не чужается их вовсе (он был одно время президентом Баварской Академии наук). Жан-Поль же и совершенно не философ, хотя благодаря «Приготовительной школе эстетики» его давно уже принимают всерьез как «эстетика», создавшего нечто сугубо писательское и далекое от обычных для своего времени форм изложения предмета.

Жан-Поль со всем своим творчеством без сомнения вписывается в некоторое общее понимание сентиментализма. Сам же сентиментализм (сколь бы ни было условно, как и все подобные ему, это именование) есть нечто в высшей степени теоретическое по своей природе, поскольку весь стоит на рефлексии, именно на рефлексии чувства, иногда весьма напряженной или даже «специализированной»; это, кажется, даже дает возможность рассматривать и Ф. Г. Якоби как философа сентиментализма. В рамках сентиментализма «чувство» обреталось в некотором промежутке между миром конкретной личности и особой внеличной областью

риторически постигнутых, как бы «объективно» существующих и данных «чувств». Культура конца XVIII столетия, кажется, и занята соединением и опосредованием одного и другого — чувства «моего» и «не моего», т. е. общего, заданного: историческая логика вела к постепенному изничтожению заданности «со стороны» чувств и к их погружению в глубокую и непроглядную конкретность личности, ее внутреннего движения, почему реализм и покончил с последними остатками риторического воззрения на чувство. К. Ф. Мориц с его журналом по «опытной психологии»<sup>87</sup>, т. е. посвященным описанию наблюдаемых/самонаблюдаемых душевных состояний, чувств, переживаний, их движений, Мориц же и как автор автобиографического романа, посвященного в сущности тому же самому<sup>88</sup>, сыграл в немецкой культуре неоценимую роль, — не случайно, что талант молодого Жан-Поля первым распознал и по достоинству оценил именно он.

Итак, чувство — пока всегда «мое» и «не мое»; у чувства пока все еще остается общая мера, задаваемая горним царством смыслов (развязки видений Жан-Поля показывают и подчеркивают этот перевод из плана «личного» в план «вертикальный», где «все» становится на место и где чувство вновь обретает себя и получает благословение свыше). Но, измеряемое своей «вертикалью», чувство вновь обретается во «мне»: мое «я» — его сосуд, и в этом сосуде чувство обнаруживает свою конкретность и свою неисчерпаемость; нет сомнения, что и темная философия раннего Гегеля рефлектирует и понятийно исследует именно такое «внутреннее» в его исторически конкретном и переходном состоянии, проявляя к этому внутреннему редкостную, уникальную чуткость. Чувство, однако, которое укореняется во мне и в моем «внутреннем», продолжает все же оставаться и «не моим», — оно сопоставимо с некоторой шкалой ценностей, не вполне погружено в себя, оно с чем-то соизмеримо. Для переходной поры сентиментализма важно еще и то, что, пока ты предаешься своему чувству, ты остаешься орудием своей рефлексии; можно не только думать о чувствах, но, направляя свой взгляд на чувство, на чувства, можно только думать, — это всегда рефлектируемое чувство, оно никогда в таком своем виде и не дано помимо мысли, помимо мысли, которая *думает*, что основывается — как на самоочевидном — на *чувстве*. Не будь такой данной вместе и вкупе с чувством мысли, Жан-Поль и не смог бы стать таким писателем-мыслителем, каким он был.

Но «просто» как писатель-сентименталист, Жан-Поль, конечно же, помещается в одном ряду с нашим Н. М. Карамзиным: все начинается, и все кончается чувством — как некоторым, если можно так выразиться, образцово-показательным жестом, знаменующим высокую человечность и демонстрирующим таковую перед читателем. Само чувство склонно к тому, чтобы бесконечно любоваться собою и умиляться себе, — это все формы его самонаблюдения и саморефлексии.

Однако в отличие от Н. М. Карамзина, тот творческий мир, какой заключен у Жан-Поля в оправу из сентименталистских жестов, — обе речи, произнесенные мертвецам в жан-полевских видениях, тоже состоят из сплошных сентименталистских жестов как самообнаружений и демонстраций чувства, — необходимо представлять себе *предельно* расширенным. Но что значит тут «предельно»? Это надо разуметь буквально: это значит, что в эту оправу должна поместиться целая *энциклопедия человеческого знания*, вместе со всей доступной тогда историей поэзии и литературы, вместе со всей доступной тогда историей философии, вместе со всей наукой того времени и вместе со всей доступной тогда историей такой науки. В поэтически-литературное творчество Жан-Поля все это и входит с полнейшей непряменностью как составная его часть. К Жан-Полю допустимо подходить и со стороны чувства, и со стороны науки: он дает вполне уникальный вариант барочно-сентименталистской энциклопедии знания своего времени, о которой мы могли бы сказать, что она появляется на своем месте в культурной истории с некоторым непонятным опозданием, если бы только она не являлась на своем месте с полной естественностью, при почти полной несравнимости с чем-либо одновременно существующим. Позднейший XIX век уже не мог интересоваться Жан-Подем в таком архаическом складе его творчества, и реконструировать его уникальность пришлось уже в конце XX века, с появлением некоторой историко-культурной перспективы.

В отличие от многих сентименталистов, например, того же Н. М. Карамзина, в Жан-Поде не было и следа сентименталистски-морализаторского отношения к знанию сверху вниз, — правда, с помощью знаний можно морализировать, можно морализировать и по поводу их и даже по поводу их тщеты (поскольку от человеческой тщеты и суеты все равно никуда не уйти), но только и такая морализация, естественно, окажется лишь элементом *знания*, — ну, скажем, моральной философии, и никоим образом ни на минуту не будет чувствовать себя чем-то внешним, сторонним в отношении его. Тут все строится на знании, которое, как барочно-энциклопедическое, уходит в свою необъятную даль, — в течение всей своей жизни Жан-Поль обязан учиться, накапливать свои знания, читать, делать выписки, конспекты<sup>89</sup>. Такое знание, какому весь свой век учился Жан-Поль, на позднейший взгляд предстает бесконечно разъединенным, размельченным, — это все *отдельные*, обособленные энциклопедические сведения, из которых потом, как из совсем мелких камешков, возводятся огромные сооружения жан-полевских книг. Разумеется, в число знаний-сведений входит и все философское. Если бы громадные знания Жан-Поля по истории философии можно было бы как-то сложить вместе, то получилась бы книга, отчасти напоминающая и труд Диогена Лаэртского с его пестрым разнообразием сведений, и более новую историю философии, так или иначе передающую систематику, или органику воззрений отдельных выдающихся мыслителей.

А как писателя, т. е. как автора написанных и изданных им книг, Жан-Поля странным образом нужно мыслить себе как одну часть его же самого: как *писатель*, он лишь часть человека *пишущего*: он конспектирует и переписывает, затем упорядочивает свои записи посредством указателей, — барочная энциклопедия создается для нужд всего одного человека, но зато и для нужд всех книг, какие напишет, или составит, этот пишущий человек.

Если принять во внимание и взять всерьез все эти усилия энциклопедиста, то можно, не боясь, счесть, что все поэтическое служит у него *улаковкой* знания. Такое современное и несентиментальное слово тут будет вполне на своем месте. Зато все сентиментальное послужит опорой и оправой для знания. Появляется, значит, то, о чем век барочных энциклопедий не имел ни малейшего представления, а именно уже описанный мир чувства с его внутренним движением и его изоляризацией, с его «промежуточностью», затрудняющейся выбрать между «моим» и «не-моим».

Мы до сих пор все еще с известным трудом продолжаем осваиваться с тем соображением, что поэт может быть не менее глубоким мыслителем, чем философ, а также и с тем, что никак не следует смешивать институционализированную форму философии, влекущую за собой известные приемы изложения философии, и форму самого философствования. Еще труднее нам сродниться с мыслью, что у поэта с его текстами есть свой буквализм и что можно спрашивать с него эту «букву» с не менее суровой требовательностью, чем с философа, — итак, анализ жан-полевого «Ключа к Фихте», строящийся на противопоставлении поэзии и философии, разумеется, в этом отношении неудовлетворителен.

Поэт обладает перед философом не просто дополнительным преимуществом, а именно тем, что он может обсуждать смелые и спорные идеи в свободной, нескованной форме, само это преимущество дано поэту не просто так и не в чистом виде, и не как дар сугубой вольности творчества. Это преимущество само по себе вторично — оно проистекает из того обстоятельства, что, мысля, поэт не обязан сковывать себя принятыми системами, канонами, приемами изложения. Во времена Жан-Поля академическая форма преподавания философии установилась в весьма четком виде, никем не оспаривавшемся, — с некоторыми модификациями она дожила в Германии до нынешних времен; в те времена философ читал в университете философскую энциклопедию или ее части, и вот с таким чтением Жан-Поль никогда бы не справился. Кажется поэтому, что писатель, поэт наделен свободой выбора формы изложения. И это верно — для каких-то уровней формы. Однако ничто не мешает нам сказать, что, как писатель, Жан-Поль был одновременно «скован» своим разумением чувства, своей трактовкой того, как разумелось в те времена сентиментальное чувство, и что эта трактовка вынуждала его, например, строить свои произведения, или книги, так, а не иначе, иной раз

поразительно странным образом<sup>90</sup>. Впрочем, смотреть на такие процессы, как на «скованность», не имеет большого смысла только потому, что это же самое «сковывающее» начало совпадает со своим итогом на всех стадиях его получения. Вольные фантазии жан-полевских видений предпрешены со стороны так, а не иначе трактованного чувства. Чувство «обязано» отпустить себя в свое «предельное» состояние и демонстративно-сентименталистски расписать его, — свобода оказывается элементом заданной несвободы. Известная схема логики чувства, логики его движения положена в основание всего. Даже и самые грандиозные конструкции Жан-Поля воспроизводят, рас-страивая ее до крайности, такую схему чувства.

Одновременно мысль, выстраивающая себя на основании так, а не иначе понятой логики чувства, переходит от того, что должно мыслить, на то, что можно мыслить, т. е. на то, что мыслимо, и на то, что вообще помыслится. Все содержание, все наполнение души — наполнение ее всем «моим»/«не-моим» — открывается для наблюдения и для сколь угодно пристального и въедливого анализа, анатомирования, как любил говорить Жан-Поль.

Жан-Поль не потому противостоит в свою эпоху философу, что сам он — не-философ, а потому, что он не скован именно институционализированными, академическими формами (изложения) философии. Разумеется, этим еще не сказано последнее слово относительно того, как философ и не-философ соотносятся между собой в эту эпоху. Напротив, этим не сказано даже и первого слова об этом. Однако, возможно, чуть яснее становится то, что Жан-Поль — причем именно в силу мыслительной определенности, логичности своего творчества — внес свой особенный вклад в осмысление того, что вскоре было названо словом «нигилизм», и что, далее, творчество Жан-Поля к творчеству Фихте относится как более широкое относится к более узкому и специализированному. Конечно, такого соотношения по «широте», объему, недостаточно для того, чтобы представлять себе тут какое-то содержательное отношение. Однако если задуматься над тем, что творчество Жан-Поля, при своей широте, как бы разведывает общекультурные основания эпохи, то легче будет содержательно мыслить себе соотношение неспециализированно-широкого и узко-специального: изнутри жан-полевского мира до какой-то степени предвидится Фихте с его категориями Я и Не-Я, между тем как то помещение, в котором обосновывается и разворачивается диалектика их отношений, для постороннего с его ключом действительно закрыто; чтобы открыть это помещение, надо перейти на узко-специальную платформу, куда посторонних просто так не пускают, и это тоже момент отношений этих узости и широты. Нам же сейчас, может быть, наиболее интересно все же то обстоятельство, что Фихте и «нигилизм» идеалистической позиции заранее усматривался со стороны жан-полевской сентименталистской логики, или схемы, чувства и что Фихте как фено-



мен, — пусть даже рассмотренный потом, несмотря ни на какие ключи, только снаружи, — был уже заранее понят/не понят со стороны этого широкого и общекультурного.

## 6. Нигилизм как русско-немецкая тема

После «Отцов и детей» И. С. Тургенева, после массового тиражирования слова «нигилизм» в русской литературе и в русской печати 1860-х годов и последующих десятилетий, после связанных с ним бурных дебатов, после появления бесчисленных романов, как «нигилистических», так и «антинигилистических», слово «нигилизм» вернулось на Запад как *русское* слово, и по справочнику летучих слов Георга Бюхмана можно ясно судить о том, что на рубеже XIX—XX веков именно *это* слово и осознавалось как почти *единственный вклад русского языка в немецкий набор летучих слов и выражений*<sup>1</sup>.

Однако *русское* в слове «нигилизм» было, естественно, обязано своим существованием немецкому и западному — тем совершившимся в недрах прежде всего немецкой культуры умозаключениям, которые привели к тому, что в самом конце XVIII века было получено слово «нигилизм», которым был назван новообозначившийся перекресток некоторых важнейших для культуры, для ее (само)сознания смыслов.

Почти с самого своего начала *нигилизм* — это русско-немецкая мыслительная тема. «Русское» происхождение *русского* «нигилизма», во второй половине XIX века не вызывавшее никаких сомнений, должно быть уложено — и возвращено теперь в естественное — немецкое и немецко-русское — русло истории этого слова. На это и указывает с должной категоричностью ныне П. Тирген:

«В романе Тургенева «Отцы и дети» следует видеть не только источник специфических споров о нигилизме после 1862 года, но и возвращение к определенным немецким дебатам сороковых и прежде всего пятидесятых годов»<sup>2</sup>.

Совершенно *несомненно*, что это так и что, следовательно, наше теперешнее знание этого обстоятельства должно быть дополнено скрупулезными исследованиями реально существующих немецко-русских зависимостей и связей.

Однако дело не ограничивается этим *звеном цепи*, а имеет еще продолжение.

Вот что сказано в замечательной книге воспоминаний «От двадцати до тридцати», над которой немецкий писатель Теодор Фонтане (1819—1898) работал в последние годы жизни:

«Через три года — 1844, — когда я был солдатом, Гюнтер навестил меня в Берлине. Мы отправились в театр, а потом кутили с ним глубоко за полночь. На обратном пути о чем мы только ни переговаривали, перепрыгивая с пяты на десято. Внезапно он остановился и сказал: «Жаль,

что вы такой *нигилист* — не русский, а самый настоящий, то есть я хочу сказать такой, который совсем ничего не знает”. Такие фразы, подобно большинству тех, что не льстят тебе, остаются в памяти.

Это было в 1844 году<sup>3</sup>.

За многие годы мне не удалось встретить — ни в комментариях к изданиям воспоминаний Т. Фонтане, ни в литературе о нем, включая основательную биографию, написанную Г.-Г. Рейтером<sup>4</sup>, какой-либо реакции на это сообщение. Между тем на него можно смотреть как на своего рода сенсацию.

Действительно, мог ли немец в 1844 иметь какие-либо представление о «русском нигилизме»? Время ведь такового вроде бы еще совсем не настало. Легче всего было бы объяснить рассказ Фонтане ошибкой памяти и переносом каких-то позднейших впечатлений на события 1844 года. Может быть, такой ошибкой и объясняется все.

Тем не менее что-то говорит и против такой ошибки. В юные годы Т. Фонтане, который сам не получил высшего образования, вращался в кругах леворадикальной университетской молодежи<sup>5</sup>, к кругу которой принадлежал и названный в тексте Иоганн Георг Гюнтер (1808—1872): «<...> в 1848 и в 1849 году он еще оставался в Германии и был членом Франкфуртского парламента. Однако вскоре после этого — после расстрела родственника его Роберта Блюма в Вене и майских сражений в Дрездене почва у него под ногами стала слишком уж горячей — он покинул Германию и отправился в Америку. Там, как и многие эмигранты, он стал врачом и, как гомеопат, творил чудеса»<sup>6</sup>. Незадолго до смерти Гюнтер, вернувшись в Германию, повидался еще с Теодором Фонтане.

Среди близких друзей Фонтане в те годы был и Вильгельм Вольфзон (1820—1865), немец, уроженец Одессы, который внес достаточно заметный вклад в ознакомление немцев с произведениями новейшей русской литературы<sup>7</sup>: с октября 1837 по март 1843 года Вольфзон учился в Лейпциге, затем он проводит несколько лет в России, общается в Москве с русскими писателями, в конце 1845 года знакомится в Петербурге с Белинским и его кружком, затем, после переезда в Германию (где в течение долгих лет не может получить немецкого гражданства, пока не обосновывается в Дессау), еще несколько раз возвращается в Россию, где основывает «Russische Revue»; среди его драматических опытов была и антикрепостническая пьеса, поставленная в 1855 году в Лейпциге, которую упоминает и Фонтане.

В. Вольфзон и оказался на какое-то время во главе кружка молодых людей, к которому принадлежал Фонтане: «Все мы без малейшего исключения были молодыми людьми с самыми тривиальными манерами. Вольфзон, напротив, был “барином” <...> Он, что, естественно, тоже весьма нам импонировало, уже немало чего издал, в том числе и альманах <...>»; «предметом своих занятий он избрал историю литературы».

«Его подлинной областью была вся беллетристика немцев, французов и русских. Понятное дело, Россия, когда он читал нам свои доклады, стояла для меня превыше всего, причем я говорил себе: «Вот *это* возьми с собой, — возможно тебе придется еще ждать лет сто, пока тебе поднесут так — прямо на тарелочке — русскую литературу»<sup>8</sup>. Под влиянием таких впечатлений Фонтане пытался даже учить русский язык.

«Из русского языка ничего не вышло; что же касается русской литературы, то тут я уже не отпускал, и, начиная со старика Державина, через Карамзина и Жуковского, передо мною прошли Пушкин, Лермонтов, Павлов, Гоголь. Добрая часть того, что излагал тогда Вольфзон, осталась у меня в голове, особенно от трех поэтов, названных последними, — Лермонтов был моим особенным любимцем, — так что, пусть все и было всего лишь пробой в малых дозах, я на своем жизненном пути повстречал лишь очень немногих, кто знал тут больше меня»<sup>9</sup>.

Появление Н. Ф. Павлова в компании Пушкина и Лермонтова, может быть, и покажется сейчас кому-то странным, однако именно эта фамилия говорит нам о том, что картина русской литературной жизни рисовалась достаточно объемно и в подробностях; в конце концов В. Вольфзону безусловно не приходилось выходить за пределы того, что можно было бы назвать наиновойшей русской литературой, свидетелем истории которой он был сам, несмотря на свою молодость, — это почти неповторимая ситуация, этим она и ценна. Фонтане мог узнавать от Вольфзона всякие детали русской журнальной жизни, — возможно, такие любопытные и ценные штрихи ее повседневного протекания, которые так и не были запечатлены ни в каких текстах.

Таким образом, если бы мы теперь поверили рассказу старого Фонтане из дней его молодости и предположили, что тут нет ошибки памяти, то, отнесясь к нему с полнейшей буквальностью, мы должны были бы первым делом констатировать, что существуют два понимания «нигилизма» — как невежества вообще и как какого-то русского нигилизма, который значит нечто иное.

Вот в таком несколько неопределенном промежутке между нигилизмом-невежеством и нигилизмом-иксом и необходимо производить некоторые поиски, причем сразу же следует сказать, что сегодня можно только объявить об их начале. Увы! о содержании разговора И. Г. Гюнтера с Фонтане, когда оба собеседника, по буквальному выражению писателя, «перебрали целые миры, перепрыгивая с пята на десято», мы никогда ничего не узнаем. Ограничивая же поле будущих поисков, мы должны с самого начала предположить, что русским нигилизмом в разговоре был назван тот русский поворот, какой был придан общеевропейской теме «мировой скорби», — общее настроение литературы того времени и могло ведь трактоваться, и до сих пор иной раз разумеется именно так<sup>10</sup>, — тогда тут речь шла не собственно о слове, но о «деле», и все-таки на сей раз, в разговоре, само «дело» было все же названо именно

этим словом. С другой же стороны, одновременно с тем, никак нельзя не обратить внимания на то, что к этому времени (1844) в немецком вовсе не зафиксировано понимание «нигилизма» в смысле простого «невежества, полного незнания», — все-таки в немецком языке жило что-то вроде памяти о смысловой наполненности этого слова, даже о некоторой мыслительной переполненности, какая произвела его на свет. Напротив, «нигилизм» в совершенно стершемся значении и в функции «просто» бранного слова, если я не ошибаюсь, впервые появляется именно в России. Все это и обязывает нас обратиться сейчас к русским текстам, где встречается «нигилизм».

Как было известно уже давно, слово «нигилизм» громко прозвучало в русской литературе в 1829 году в статье Н. И. Надеждина, опубликованной им в «Вестнике Европы». Статья эта называлась «Сонмище нигилистов». Благодаря же Н. Г. Чернышевскому, который вспомнил выступление Н. И. Надеждина и кратко прореферировал его в своих «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1856), в их четвертой статье (главе), память об этом раннем тексте Надеждина никогда полностью не исчезала из русского культурного сознания<sup>11</sup>. Зато реферат Н. Г. Чернышевского был не вполне корректен — и, не без внутренних оснований, тенденциозен.

Восстановим некоторые факты. «Сонмище нигилистов» было вторым существенным выступлением в печати начинавшего тогда философа-эстетика Н. И. Надеждина (1804—1856)<sup>12</sup>, — первым была статья «Литературные опасения за будущий год», опубликованная в ноябре 1828 года в том же «Вестнике Европы» и переизданная в единственном новом издании статей Надеждина, замечательно подготовленном Ю. В. Манном<sup>13</sup>. «Сонмище нигилистов» напечатано в том же журнале в январе 1829 года и с той поры никогда не переиздавалось. Ранний Н. И. Надеждин связал свою судьбу с «Вестником Европы», выходившим под редакцией М. Т. Каченовского; дни журнала были уже сочтены, а позиция его редактора была достаточно архаичной и двусмысленной. Как можно сейчас видеть, начав сотрудничать в журнале, Надеждин вполне отождествил свои взгляды с направлением журнала и внутренне был вполне готов к тому, чтобы это сделать. Что это значило? Прежде всего падо было проводить *антиромантическую* линию, какая была начата в журнале еще в 1819 году, на заре русской дискуссии о романтизме, и такая линия, как можно предположить, отчасти соответствовала личным эстетическим взглядам Надеждина, в позднейшей деятельности которого можно небезосновательно усматривать тягу к известному опосредованию классического и романтического<sup>14</sup>. Это влекло за собой, далее, однозначно негативистское отношение к немецкой идеалистической философии и эстетике, к Шеллингу и его школе, и вот это второе обязывало Надеждина в еще большей степени, чем общая антиромантическая установка, по той причине, что как серьезный эстетик он не про-

ходил и не мог проходить мимо немецкого идеализма, мимо школы Шеллинга, у которой учился и из которой черпал свои познания. И, наконец, третье: участвуя в журнале, Надеждин должен был поддерживать и некоторые специфические приемы принятой тут критики, разделять ее тон. Вот об этом последнем приходится говорить с глубоким огорчением, потому что приемы заведенной тут критики совершенно не чуждаются самой низкопробной пошлости, распушенности и развязности — все это оставило тяжелейший след в русской публицистике XIX столетия.

Ранние работы Н. И. Надеждина при всей их талантливости вполне носят на себе печать его решения — двигаться в фарватере «Вестника Европы». Надеждин осмеивает гениальничанье адептов романтизма, романтической эстетики и мысли, но только делает это при помощи грязных средств и приемов, которых ничуть не гнушается. Приглядимся к этому.

Вот как передавал Н. Г. Чернышевский «сюжет» надеждинского «Сонмища нигилистов»: «На Васильев вечер, накануне того дня, когда солнце поворачивает на лето, в тот вечер, когда на Руси гадают о будущем, выходит Надоумко из беспорядочного сонмища, где все кричат, под хлопанье пробок, о талантах друг друга. Все упоены чадом взаимных похвал своим дивным произведениям, все толкуют о пустяках, все кричат о том, чего не понимают; он идет домой, грустно думая об общем ничтожестве всей этой превозносимой литературы»<sup>15</sup>. Действительно, Надоумко, именем которого Надеждин подписывал свои ранние статьи, оказывается на вечере гениальничающих поэтов, куда приходит под чужим именем и где его радушно встречают, — наставителем всего кружка выступает тут некто Чадский (фамилия его, — конечно, рефлекс грибоедовского Чацкого), который, пока «экс-студент». Надоумко присутствует здесь, и произносит свой почти не прерываемый, весьма высокопарно звучащий монолог. Этот монолог — под хлопанье пробок — мешает, собственно, хвалить друг друга, превозносить произведения друг друга, отзываться о них, тем более толковать о пустяках и кричать о том, чего не понимают, — однако, справедливости ради надо сказать, что Надеждин хотел бы составить такое впечатление о вечере. Не слишком, видимо, глубокая мысль автора сводится к тому, что весь поэтически-романтический восторг объясняется всего лишь и исключительно воздействием спиртного! («Лихорадочный озноб!.. Не прикажете ль рюмку водки?.. <....> Его быlob не худо сюда, для поддержания поетической горячки. Меня уже бросает в жар вдохновения...»<sup>16</sup>; «Я примечая, что Ераст Филимонович в постоянных *потугах*. Почему же бы доброму хозяину новым стаканом пунша не помочь разрешиться от драгоценного бремени?...»<sup>17</sup>). Все низкое неприличие такой темы по-настоящему становится понятно тогда, когда мы узнаем, в чем заключается монолог Чадского.

Эта его речь — не что иное, как монтаж (или коллаж) кусков из трех текстов, опубликованных в журнале Николая Полевого «Московский телеграф» в номерах 19, 20 и 21 за 1828 год (октябрь-ноябрь), причем последний номер цитируется лишь в одном месте. Вот примерно, как строится эта речь:

*«Доколе душа не вырвется из общественного образования и черно-желчие, представлявшее классической древности идею грустной немощи, не сделается всеобщю Музою: доколе большая часть человечества будет оставаться в надире настоящей великой эпохи. Так, друзья мои! еще не для всех плодотворное ничтожество откликается внятно и вразумительно; еще не для всех настоящее без надежд и будущности; поелику сухость прозаического воспитания отнимает у смелого таланта бодрость обходиться без утешительных лжей древности и торжественных истин религии. Нет! не про всех пока гремят страшные слова, кои Тиверий мнил некогда слышать в свисте бурь, среди волн Океана: "Умерли Боги!" Закоренелые староверы, приростшие неразрывно к мертвому черепу вещественности, не осмеливаются и помыслить о том, что за таинственными покрывалами, под которыми левоверная древность надеялась обрести кумир живоначалной Изиды, сокрывается один только труп бытия!.. Высокия тайны ничтожества не по их дряхлым силам»<sup>18</sup>.*

Все, что в тексте сам автор передал курсивом, с точными ссылками на текст журнала Н. Полевого, — все это заимствуется им из следующих статей: статья о Байроне Шарля Нодье; статья Уильяма Хэзлитта (в журнале соответственно — К. Нодье и Газлитт), переведенные в связи с выходом на русском языке «Маифреда» Байрона; наконец, третья статья — это работа Шеллинга «О Данте в философском отношении», переведенная под заглавием «О Божественной комедии (Divina Commedia), Данте, в отношении философском»<sup>19</sup>.

Таким образом, ведя полемику с «Московским телеграфом» Ник. Полевого, Н. И. Надеждин не останавливался перед тем, чтобы втапывать в грязь таких мыслителей, как Шеллинг или Жан-Поль, на которого ссылался в своей статье Шарль Нодье, имея в виду его «Речь мертвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет»<sup>20</sup>. Надеждин оставался совершенно чуждым как к импульсам столь высокоромантического текста, как статья Нодье, как к выраженному в ней экзистенциальному отчаянию, так и к силе и весомости поэтических образов всех этих текстов, — кстати говоря, из текста Шеллинга у него приведено лишь следующее — Природа есть «Бессмертная ночь, афелиум мира, отпадение от Бога, центра истинного»<sup>21</sup> (цитирование всегда достаточно свободное, по общим правилам той эпохи). Хотя авторы текстов в «Московском телеграфе» были названы<sup>22</sup>, Надеждин делает вид, что ничего об этом не знает и даже начинает отыскивать противоречия между текстами, будто бы принадлежащими одному автору.

И, наконец, главное: каким образом сочинитель «Сонмища нигилистов» намеревался продемонстрировать ничтожество русской литературы романтического склада, заставляя ее представителя говорить языком Нодье и Шеллинга, языком, сложившимся под воздействием Жан-Поля и его гигантски-космических образов?! Разумеется, своей цели можно было достичь, во-первых, обесмысливая все эти тексты, а во-вторых, рассчитывая на неосведомленность читателей. То, что проделывает здесь с чужими текстами русский критик, безусловно грязно и непристойно.

Но есть еще один аспект всей этой ситуации, который как-то ускользнул от внимания писавших о Надеждине. Впрочем, Ник. Полевой немедленно отметил его. Он заключается в том, что пародийная манера речи надеждинского Чадского, с ее выпренности, книжностью и обильным цитированием греческих и латинских изречений, ничем в сущности не отличается от *авторской манеры самого Надеждина*. Это почти невероятно — но факт! В речах Чадского, а в «Литтературных опасениях» и в речах другого гениальничавшего персонажа — поэта Тленского — Надеждин странным образом занят между прочим и *самопародированием*. Когда в 1829 году он публикует в «Вестнике Европы» свою статью «О высоком» (т. е. о возвышенном), то его манера приводить иноязычные (в том числе латинские и греческие) примеры без перевода и пояснения приходит в абсурдное противоречие с просветительскими задачами самой статьи. За всем этим стоит колоссальный и ничем не оправданный «ученый» гонор — тщеславие человека, который, опираясь на немецкий идеализм, на Шеллинга и Жан-Поля, не страшится подвергать их тексты как бы публичной экзекуции и публичному обесмысливанию по фальшивой логике межжурнальной свары.

Ник. Полевой тотчас же зафиксировал это неуместное умничанье Надеждина, заметив в номере 20 «Московского телеграфа» за 1828 год: «В 21 № сего года, едва-ли не начато преобразование, и — без смеха нельзя читать, испещренной Греческими, Латинскими, Французскими, Немецкими цитатами, статьи о литературе Русской. В Греческом эпиграфе в 3-х строках *пять* ошибок (Сам издатель Вестника Европы знает по Гречески очень плохо: на это есть верные доказательства, а Г-н Надумко, Сочинитель статьи, как студент, разумеется небольшой знаток Греческих трагиков), и самое лучшее в статье есть то, что говорит Сочинителю разговаривающее с ним лицо: “Не стыдно-ли тебе так далеко отстать от своего века и перетряхивать на безделье старинную труху!”»<sup>23</sup>.

Вообще говоря, Ник. Полевой в этой журнальной полемике держится — в отличие от Надеждина — благородно и выглядит симпатично. Его статья «Литтературныя опасения кое за что», явившаяся скорым ответом на «Литтературныя опасения» Надеждина и опубликованная в последней декабрьской книжке «Московского телеграфа» за 1828 год с внешней стороны пародирует надеждинскую статью (издатель продолжает беседовать с надеждинским Тленским), по существу же она представляет

в высшей степени серьезный обзор деятельности М. Т. Каченовского как издателя «Вестника Европы» за 21 год: антиидеалистический, антиромантический запал журнала и тривиально-низкие журналистские приемы — все это в крайне невыгодном свете выставляет и Н. И. Надеждина как примкнувшего к Каченовскому безмерно тщеславного журналиста. В частности, уже в 1817 г. «Вестник Европы» писал: «Философические сочинения Канта, Шеллинга, и их последователей, по естественному порядку вещей, должны быть на нашем языке непонятными, или казаться странными уродами»<sup>24</sup>, — надеждинское «Сонмище нигилистов» есть стилистическая вариация на эту самую заданную тему. А что касается якобы «водочных» импульсов романтических настроений, то Полевой приводит такой пример: «В 1825 году, когда явился Телеграф, Издатель Вестника Европы не постыдился вставить в свой журнал, что Телеграф построен над кабаком, и что Издатель Телеграфа литератор водочного завода Москвы белокаменной. Все это от того, что Издатель Телеграфа имеет в Москве водочный завод»<sup>25</sup>.

Не ясно ли, что вместе с первыми литературно-критическими статьями Надеждина мы одновременно касаемся и самых отвратительных низин беспринципной журналистики? Вымышленный Надеждиным романтический круг поэтов обязан совмещать в себе, по его представлениям, все взаимоисключающее — и некоторую эстетику голой натуральности, не ведающей правил и чуждой знания, — «К чести моего приятеля должен я сказать, что он есть истинный сын природы, не поврежденный школьною пылью учения. Его душа носит на себе печать оригинальной *самобытности*: его гений автодидактический!»; «<...> единственная воспитательница и наставница гения есть природа; <...> суровый холод наук убивает поетическое вдохновение <...> не возможно иначе проложить себе путь в святилище литературного бессмертия, как отрешившись от тяжких уз школярного педантизма и предавшись безусловно самозаконному влиянию самобытной свободы»<sup>26</sup>, — и всячески выпячивающую себя тщеславную ученость.

Можно думать, что на почти полном безрыбьи русской философско-эстетической мысли Надеждин был приговорен к тому, чтобы без всякого разбора и почти без всякого толка переносить на своих «нигилистов» все этапы развития немецкой эстетической мысли от «Бури и натиска» и до школы Шеллинга, — все это Надеждин «отчуждает» в неопределенные образы-типы своих «нигилистов», совершая тем самым внутренне крайне противоречивый и основанный на чудовищной гордыне акт — как бы акт присвоения себе функции последнего мерила всего этого гигантского и «чужого» процесса мысли.

Есть и другая русская черта, к которой приговорены и все мы, — мы все, как читатели этих старых журналов со всеми невыносимыми их сторонами, принуждены *отыскивать что-то светлое* — внутри обнаружившегося уже факта литературной грязи. Так поступал уже и Н. Г. Чер-



нышевский, писавший: «Беспристрастный читатель, вероятно согласится с нами, что Надоумку нельзя считать зоилом, бросавшим грязью в знаменитых людей из одного тщеславного желания наделать шуму»<sup>27</sup>. Как посмотреть! Сначала надо бы выяснить, кого следует считать тут «знаменитыми» людьми — разве Тленского и Чадского? Нет, скорее Шеллинга и Жан-Поля... Но ведь и у нас нет никакой потребности в том, чтобы чернить Надеждина, о котором Н. Г. Чернышевский счел возможным написать, что «он был последователем Шеллинга», но «пошел далее Шеллинга и приблизился, силою самостоятельного мышления, к Гегелю, которого, как по всему видно, не изучал»<sup>28</sup> (что Гегель стоит непременно «далее» Шеллинга — из другого набора сделавшихся в ту пору аксиомами русских мыслей). Однако, и Г. Г. Шпет считает Надеждина «едва ли не единственным живым и смелым сотрудником (Надоумко) скучно-профессорского полуофициального «Вестника Европы» <...>»<sup>29</sup>, и с этим тоже никак невозможно было бы не согласиться... Одним словом, «Сонмище нигилистов» Н. И. Надеждина — это словно выходящий из самой грязи (потому что будто бы и неоткуда больше выходить) лучик света — живой литературы, и это, наверное, так и есть: тогда тот странный момент, что автор статьи не замечает своего автопародирования, уже раздается как слабый голосок в его пользу... А нежелание понимать Пушкина, неутомимые игры с именем подвернувшегося именно тогда под руку графа Нулина, которого Надеждин незамедлительно вербует в собранную им компанию нигилистов<sup>30</sup>, покажется тогда уже не простым следованием программе М. Т. Каченовского, а каким-то внутренним затруднением нового и свежего эстетика. Так и случилось, что когда В. Г. Белинский начал свою критическую деятельность, то он название своей первой статьи, «Литературных мечтаний», мог образовать по типу надеждинских «Литтературных опасений», и никакого впечатления одиозности с этими статьями раннего Надеждина и отдаленно не соединялось. Да и почему бы? Все дело в том, что эти ранние статьи прошли не без урока для всей русской журналистики и публицистики и дали свои плоды, показав, так сказать, с какой безмерной вольностью, при отсутствии какой-либо внутренней узды, можно расправляться со своими противниками, как не надо тут ни в чем себя ограничивать и как развязный тон есть оправдание самого себя.

Однако теперь надлежит еще вернуться к смыслу надеждинских «нигилистов», — думать, как это иногда бывает, что под «нигилистами» Надеждин разумел попросту невежд, а под «нигилизмом» — невежество<sup>31</sup> — недостаточно и неверно. Хотя бы уже потому, что ничего невежественного во время собрания нигилистов сказано вовсе не было: если плести ткань из вполне осмысленных и иногда глубоких, продуманных и прочувствованных кусков текста, не сопровождая их никаким комментарием, то эти куски вполне могут представиться бессмысленными на

своем месте и в свое время, но никакого невежества они не выдают, — таковое могло бы разве что проявиться при попытке самостоятельно высказаться относительно цитируемых текстов. Сами же цитируемые и разрываемые в клочки тексты, и прежде всего статья Шарля Нодье, созданы под огромным, особенно, как мы знаем, проявившимся во французской литературе впечатлением от жан-полевских видений, от его картин обезбоженного мира, от его картин уничтожения, — возникает некая философия уничтожения, безосновности всей вообще человеческой жизни, философия человека, которому некуда приложить головы своей, философия экзистенциального отчаяния, которая, вероятно, и заслуживала бы какой-то критики, но не зубоскальской и беспонятливой, какую продемонстрировал Надеждин. Но что тут подразумевается на деле некоторая философия *Ничто*, это Надеждин, несмотря на скудность своих знаний, все-таки понял, в этом он отдал себе отчет:

«Наш Литературный хаос, осеменяемый мрачною философиею ничтожества, разрожается — Нулиными!» — восклицает он ближе к концу своего «Сонмища нигилистов»<sup>32</sup>, переходя к нравоучениям всей русской литературе и в этот же общий хаос вовлекая еще и Пушкина.

Итак, «нигилизм» в разумении Надеждина

- 1) есть философия уничтожения, или ничтожества, которая генетически связана с фиктеански-жан-полевским периодом немецкой мысли и несет на себе ее опечаток — как бы дальний отзыв;
- 2) есть отвечающее такой философии «пустое» творчество. Оно творит ничего из ничего, подобно тому как Жан-Поль говорил, что поэтические нигилисты «пишут эфир эфиром по эфиру».

Этот мотив на разные лады варьируется Надеждиным: «Множить ли, делить нули на нули — они всегда остаются нулями!...»<sup>33</sup>, — пишет он в конце «Сонмища нигилистов»; одновременно же он работает и над статьей о поэмах «Бал» Баратынского и «Граф Нулин» Пушкина, и там этот мотив — «Еще со времен Фалеса ведется философическая поговорка: из ничего ничего не бывает!»<sup>34</sup> — все повторяется:

«Певец Нулина <...> сотворил чисто из ничего сию поему. Но за то и оправдалась над ней во всей силе древняя аксиома Ионийской философической школы <...> что из ничего ничего не бывает <...>»<sup>35</sup>; «Граф Нулин есть нуль, во всей мафематической полноте значения сего слова. Глубокомысленный Кант ноставлял существенным характером комического то, что ожидание, им возбуждаемое, превращается в нуль. Наш Нулин не может иметь и на то претензии. Он не возбуждает никаких ожиданий, кроме чисто нулевых»<sup>36</sup>; «Статочное ли дело налагать на поэта тяжкую обязанность говорить о чем-нибудь?»<sup>37</sup> и т. д.

Все это: пожалуй, должно убедить в том, что, говоря о *нигилизме*, Надеждин вовсе не сводит таковой к «невежеству», а знает о чем гово-

рит. И тут текст «Сонмища нигилистов» прекрасно дополняется статьей о пушкинском «Графе Нулине» — в первом называется «страшная фантазмагория чудовищного Нигилизма <...> со всеми гибельными его последствиями»<sup>38</sup>; во второй упомянуты «усердные *прихожане* нигилистического изыщества, коим становится дурно от всякого *чтожества*»<sup>39</sup>. Если первое высказывание, скорее, подразумевает нигилизм как «*философию ничтожества*», то второе — «*пустое*» творчество; одно несомненно дополняется другим и, что немаловажно, *воспроизводит*, в сущности, *тот переход*, который должна была совершать и мысль самого Жан-Поля, совершавшего движение картин уничтожения к поэтическим нигилистам, — только что Жан-Поль находился в одной позиции (не в столь однозначно безрассудно-«нигилистической», что Надеждин) в отношении к «философии уничтожения» и в другой — к «поэтическим нигилистам». Первую он прежде всего умел мыслить и поэтически воспроизводить, отшатываясь перед последовательностью фиктеанства, вторых же не принимал точно так же, как и русский критик, которому, по логике его мысли, русская литература при здравствовавшем Пушкине представлялась — «вдовствующей»<sup>40</sup>.

Тем самым в раннем творчестве Н. И. Надеждина, критика и философа-эстетика, не лишенного своих заслуг, мы впервые встречаемся на русской почве с донесшимся сюда и карикатурно вывернутым наизнанку отголоском немецких дискуссий о нигилизме. К чести Надеждина необходимо сказать, что «нигилизм» не был для него чем-то вовсе неопределенным — нет! известная логика становления и разворачивания этого слова была схвачена и передана им; «нигилизм» вовсе не значил простецким образом «невежества». Зато, вместе с первым осмыслением этого слова, русская критика потерпела одно из незамеченных ею нравственных поражений, «плодами» которых продолжала долгие десятилетия слишком уверенно пользоваться.

Не имея возможности прибавить сейчас к числу зафиксированных ранее<sup>41</sup> примеров употребления слова «нигилизм» в России каких-либо новых, ограничусь сейчас краткими замечаниями о двух из числа известных.

В. Г. Белинский, рецензируя в 1836 году книгу «Провинциальные бредни и записки Дормедона Васильевича Прутикова» престарелого литератора А. М. Полторацкого, дал волю своему критическому темпераменту, заодно же выдал нам свое незнание некоторых вещей. Замечание автора в его предисловии о том, что в его книге «нет ничего трансцендентального, индивидуального, объективного», т. е. всего этого набора как бы синонимов непонятного, Белинский парировал только так: «<...> в его “Записках” <...> абсолютный нигилизм с достаточной примесью безвкусицы, тривиальности и безграмотности»<sup>42</sup>. «Абсолютный нигилизм» здесь ровным счетом ничего не значит и выступает как бранное слово, и только. От более искомого «нигилизма» сохранилась только «пусто-

та». Вполне допустимо, что такое пользование словом — такой же результат неверного прочтения надеждинского «Сонмища нигилистов», что, с иной стороны, и чтение Чернышевского. Это вполне пустяковое словопотребление обязано, однако, своим появлением неписаному правилу русской критики — критик всегда прав.

То же качество проявляет на несколько более высоком уровне и Н. А. Добролюбов в своей рецензии книги В. Берви «Физиологическо-психологический сравнительный взгляд на начало и конец жизни», изданной в Казани в 1858 в качестве части Ученых записок и отдельным оттиском. Книга эта (что тотчас же рассмотрел и Добролюбов) принадлежала перу естествоиспытателя старой школы; «<...> каждая страница, — писал критик, — доказывает, что он изучал естественные науки когда-то давным-давно, в отдаленные времена, когда [Готтхильф Генрих] Шуберт и Эппенмейер царили в области антропологии <...>»<sup>43</sup>. Действительно, В. Берви — представитель старой натурфилософии (ср.: «<...> мир есть утроба, в которой развивается дух для другого мира»<sup>44</sup>; «Вселенная не есть машина, движущаяся по законам рычага или винта: она есть одушевленное целое и движущие силы суть исходящий дух Божий над водами. Кн. Бытия, кн. 1 гл. 1 ст. 2»<sup>45</sup>). Как натурфилософ, Берви «отставал» от науки не более, чем последние из немецких натурфилософов, перешагнувших во вторую половину века, такие, как Карл Густав Карус и другие, менее известные. Как таковой, Берви заслуживал лишь внимательного рассмотрения, но не погромной самодовольной критики, которая вся строится на такой захваченности идеей прогресса, что органически не переносит ничего «отстающего». Между тем, как представитель своей школы, Берви проявляет большие знания, четкую определенность позиции и вполне оригинально встраивается в историю слова «нигилизм». В естествознании и философии Берви различает спиритуалистов (§ 9), материалистов (§ 8) и нигилистов (§ 7), причем в двух последних случаях его терминология соответствует поэтологической номенклатуре Жап-Поля. Материалисты «принимают только то за истинно существующее бытие, что доступно нашим чувствам. Материализм допускает существование лишь одной материи и отрицает существование духовного мира. Материалист не в силах подняться до идеи духовного»<sup>46</sup>. Нигилистами же Берви именует последователей Фихте, и если принять во внимание, что сам он стоит на докритической позиции, близкой жан-полевской, то совпадение с Жан-Полем кажется отнюдь не случайным — это люди одного времени. «Явление в виде изображения без являющегося реального бытия невозможно»; «Явление без бытия не имеет смысла»,<sup>47</sup> и ему не остается ничего иного, кроме как, подобно Жан-Полю, удивляться неразумию Фихте, — в восприятии Добролюбова это означало, что Берви «в философии остановился на Фихте, которого, впрочем не понимает <...>»<sup>48</sup>, — точно надо было сказать «не принимает». «Как это ничто может убедиться в бытии своего ничто и другого ничто,

называемого нами миром, неудобопонятно, — удивляется Берви. — Эта фантазмагория лишена всех доказательств <...> Непосредственное непреодолимое чувство нас убеждает в реальном бытии нашей души и заставляет нас быть убежденными в существовании чего-то внешнего на нашу душу воздействующего <...> так что мы вольны отрицать существование мира, но не можем истребить чувства, произведенные оными <оним?> в нас <...> Всякое чувство, которое нам навязывается против нашей воли, ограничивает деятельность нашей души и дает ей особое направление; это насильственное ограничивание не может быть произведено отрицательным бытием. Позволю себе думать, что эти Nihilist'ы, будучи укушены собакою в ногу или порезавши себе палец, не примут боль от этого происходящую за призрак, а станут прибегать к вещественным средствам, чтобы избавиться от боли.

Для Nihilist'a, отрицающего всякое реальное бытие, если он хочет остаться консеквентным в своих суждениях, нет природы ни оживленной ниже мертвой, следовательно нет ни жизни ниже смерти. Если мы и покушались оспаривать их положения, то одно мы должны принимать за неоспариваемую истину, что они из ничего создают ничто»<sup>49</sup>.

Опыт с порезанным пальцем и укушенной ногой представлялся Добролюбову чересчур ребяческим, между тем это — попросту ссылка на так называемый критерий практики, в досталь известный нам по «Материализму и эмпириокритицизму»<sup>50</sup>, — разумеется, критерий этот не в силах ничего переменить *внутри* фихтеанской философии, не более, чем жан-полековский «Ключ к Фихте». «Зато г. Берви, — пишет Добролюбов, — очень остроумно умеет смеяться над скептиками, или, по его выражению, «nihilist'ами»<sup>51</sup>, и начинает издеваться над самим г. Берви.

Книга В. Берви — это ценный отголосок немецких споров о нигилизме; само немецкое написание слова (кажущегося ему непривычным в русском написании) и почти неременная отсылка на творение ничего из ничего свидетельствует об этом. Добролюбов же своей рецензией 1858 года сыграл некоторую «объективную» роль, когда воспользовался словом «нигилизм» перед более широкой аудиторией и именно в те годы, когда слову «нигилизм» было суждено использоваться по-русски все чаще и чаще, — так, как если бы *будущее* появление в свет романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» самому слову задавало некоторое ускорение.

В том споре, который в свое время развернулся между Б. П. Козьминым и А. И. Батюто относительно зависимости или независимости Тургенева от употребления слова «нигилизм» М. Н. Катковым, в споре, в котором А. И. Батюто фактически был прав, — М. Н. Катков пользовался словом в прежнем историко-философском смысле, восходящем к критике фихтеанства, а Тургенев по-новому переопределяет слово<sup>52</sup>, — попутно подтвердилось, что к эпохе появления в свет «Отцов и детей» к этому слову прибегают все чаще, и это весьма показательно: чтобы про-

известии на свет «русский нигилизм», потребовалось более упорное, более интенсивное продумывание содержания самого этого слова. Слово начало вступать тут в свои права на русской почве, отражая, как это предположил П. Тирген, «немецкие дебаты сороковых и прежде всего пятидесятых годов» (см. выше). Однако, как все это происходило конкретнее, только еще предстоит выяснять.

Если же вернуться теперь к рассказу Теодора Фонтане из времен его молодости, то тут нам надо будет признать, что за известной *недовыясненностью* такого русско-немецкого мыслительного процесса опосредования, начинается, как почти полная *туманность*, проступать иное, предыдущее звено опосредования: пока мы недостаточно знаем о судьбах нигилизма и нигилистического в России 1820—1840-х годов, мы мало что можем предположить относительно тех мыслительных заготовок, которые могли перетечь из России в Германию по самым «хорошо информированным» каналам, вроде того, какой существовал между Россией и Т. Фонтане благодаря деятельности В. Вольфсона. Однако не исключено, что уже в немецких дебатах, предшествовавших поразительному явлению на свет совсем нового русского нигилизма, каким-то образом отозвался русский фермент.

Был ли Теодор Фонтане в своем рассказе точен? Или же память все же подвела его? Пока нет ответа...

## 7.

Тот способ, каким А. И. Батюто определил новый, пошедший от Тургенева нигилизм, — «“нигилизмом” называется идеология разночинной демократии»<sup>1</sup> — обладает теми же достоинствами и недочетами, что и определение Манфреда Риделя, относящееся к нигилизму фихтеанского времени. Достоинство — в том, что оно прорезывает хаос явлений; недочет же — в том, что оно отнимает у исторического движения смысла право быть сколь угодно противоречивым, пестрым и не связываться даже и самим собой, своей обозначившейся внутренней сущностью. Другими словами, недочеты — почти в том же самом, что и достоинства, при удаче в главном: удалось отметить коренной сдвиг внутри слова.

Помимо этого, такое определение дается в русских терминах, и если мы допустим существование некоего культурного моста между Германией и Россией, моста, по которому хотя бы полуподготовленный на Западе новый смысл «нигилизма» перелетает в Россию, получая тут окончательную обработку, — такой мост и есть, — то в принципе надо задуматься о некотором определении, в котором специфически-русское «разночинство» было [бы] заменено чем-то более общезначимым.

П. Тирген, размышляя о таком мосте, действительно отсылает к повести Карла Гуцкова «Нигилисты», опубликованной в 1853 году<sup>2</sup>, и обе-

щает в дальнейшем «подробное обращение к вопросу о Тургеневе и Гуцкове»<sup>3</sup>. Отдельные, случайные упоминания имени Гуцкова у Тургенева, кажется, не дают сколько-нибудь осязаемого материала<sup>4</sup>, однако в подобных ситуациях дело мастера боится, и нам остается ждать такого исследования. Сейчас же уместно бросить взгляд на произведение К. Гуцкова.

Когда пишут, что Гуцков издал в 1853 году рассказ «Нигилисты», то допускают небольшую неточность. Сначала рассказ появился в журнале «Unterhaltungen am häuslichen Herd»<sup>5</sup>, эти же «Беседы у домашнего очага» относились к тому типу семейных журналов, для которых вторая половина XIX столетия стала золотым временем; о них выразительно писал Ф. Мартини в своей истории немецкой литературы этого периода<sup>6</sup>. В журнальном варианте рассказ именовался не «Нигилисты», а «Кольцо, или Нигилисты», что почти то же самое, а позднее свое название он получил, будучи включенным своим автором в сборник рассказов «Этот маленький мир чудиков»<sup>7</sup> (как можно было бы перевести его заглавие). Относительная известность этого произведения — о нем, как мы знаем, помнили и Г. Бюхман и, в своей ранней статье, М. П. Алексеев<sup>8</sup>, — конечно, объясняется исключительно тем, что все его содержание поставлено под знак интересующего нас сейчас слова, которое и всегда составляло предмет известной научной озабоченности. Произведение это, как видим, программно соотносено с феноменом нигилизма, и вдобавок ко всему, «нигилист» в нем, притязаящий на новое разумение и подлежащий ему, точно так же предшествует здесь «нигилизму», как когда-то, в «Приготовительной школе эстетики» Жан-Поля «романтик» предшествовал понимаемому в новом смысле «романтизму»<sup>9</sup>. Поэтому рассказ К. Гуцкова обязан занять свое место в общей истории нигилизма.

Чуть изменив заглавие своего произведения, автор небезосновательно поменял местами два пласта его: один из них, более лежащий на поверхности и внешний, видимый с первого взгляда, собирается вокруг исторических событий и вплетенных в них судеб персонажей повествования; другой же, на который указывало «кольцо», скорее, скрыт в глубине повествования, это символический пласт, он вскрывает самое интимное из всего, что совершалось в душах героев, и, со стороны литературной, он носит отчетливые следы тех уроков, которые Гуцков извлек из классической немецкой литературы, из творчества Гете. Конечно, такое интимное движение неразрывно соединено со всем происходящим на исторической поверхности, одно проявляет и открывает другое, одно, по замыслу, соотносится с другим. При этом у Гуцкова первый пласт — общественно-исторический — столь громоздко нависает над вторым, что почти его подавляет, оставляя от него некоторые остаточные контуры, так что перемена заглавия была уместной и произведение, насколько оно вообще когда-либо читалось, запомнилось с таким заглавием — «Нигилисты».

Но, чтобы знать, чего и, в частности, какого анализа феномена «нигилизма» можно ждать от произведения Гудкова, необходимо задуматься над некоторыми поэтологическими вопросами. Сначала над его жанром: беспроblemность, с которой к нему можно было бы отнести привычное русское жанровое обозначение «повесть», отняло бы у нас точность его соотнесения с историей литературы. Нет сомнения в том, что «Нигилисты» Гудкова рождаются в рамках процветавшего в немецкой литературе 1820—1840-х годов (так называемого периода «бидермейера») жанра «рассказа», или, иначе (в частности, по терминологии позднего Людвига Тика) «новеллы», жанра, которому была присуща большая просторность, развернутость, растягиваемость и то, что можно было бы назвать разбуханием изнутри, разрастанием, носящим словно бы «роковой», припудительный для любого писателя характер<sup>10</sup>. Все это рассказы, которые как бы никак не могут кончиться; потому-то они постоянно вызывают трудности с их номенклатурным отнесением, — «Нигилистов» вполне возможно было бы относить и к «романам», и к «малым романам», и к «повестям», но важнее всего такого научиться воспринимать их, как и все подобные им литературные создания, как относительно небольшой жанр, который *перерастает сам себя*, как нечто малое, что по воле некоей поэтологической неизбежности, или заколдованности, становится большим.

Теперь другое. Все эти самомучительства жанра (который не желает оставаться в своих рамках) и текста (который не желает «кончатся») были бы все еще не так существенны, не будь это связано с самоощущением немецкого *прозаика* в эпоху бидермейера, т. е. в эпоху, к которой относится как пора многотомной тиковской новеллистики, вобравшей в себя тридцатилетний опыт «романтического» творчества, так и пора леворадикальных попыток отразить новые общественные проблемы. Любые крайности так или иначе сходятся, за самыми малыми исключениями, в фокусе словно заданного извне неопределимого в конечном итоге прозаического повествовательного жанра. Прозаик в эту эпоху в любом случае вынужден ощущать и осмыслять себя писателем совсем *иного рода*, нежели традиционный для Германии писатель-поэт, — он *иной*, и — хотя не лучше и не хуже — он «выброшен» изнутри «собственно» поэтического, традиционно поэтического, а потому все равно обязан нести на себе крест поэтической неполноценности. Это была и судьба весьма одаренного Карла Гудкова, — «ему была свойственна мания преследования, потому что он воспринимал себя как “неоцененный поэт” и как преследуемый неблагожелателями литературный критик», особенно после 1848 года<sup>11</sup>. Однако такое самовосприятие непременно оказывало на писателя обратное влияние: писатель скован в кругу своей заведомой несостоятельности, и в том, как надо полагать, кроется причина его нечитаемости и — до сих пор — его недоизученности даже и в самом немецком литературоведении. Поскольку немецких писателей



в основном и главным читают лишь немецкие литературоведы, то можно прямо сказать, что Гудков среди них совсем не популярен. Что это значит? В первую очередь то, что он *еще не перечитанный* заново писатель, и подтверждения того не заставят себя ждать. Тут многое должно наперед насторожить нас. Как, к примеру, должно насторожить то, что читая сейчас отзыв о рассказе «Нигилисты», принадлежащий издателю собрания его сочинений Рейнхольду Гензелю и написанный еще до 1912 года, мы, кажется, вполне и во всем *соглашаемся* с ним, — обычно же расхождения между тогдашними и сегодняшними оценками литературных созданий достигают крайности. Вот что писал тогда Р. Гензель:

«Нигилисты» — это «картина эпохи, выявляющая все достоинства и теневые стороны новеллистики Гудкова: большое число действующих лиц, очерченных всего несколькими твердо проведенными штрихами, зато без всякой детальной проработки, а потому и без всякой пластичности; предмартовская и послемартовская эпоха, уловленная как бы вогнутым, все преувеличивающим зеркалом, остроумно поставленные волнующие проблемы и конфликты, которые не доведены до конца, а над всей этой путаницей целого возведена временная крыша, полная дыр и щелей»<sup>12</sup>.

Такой нелестный отзыв есть смысл попытаться смягчить, и во всяком случае нецелесообразно было бы идти путем таких кажущихся само собой разумеющимися упрощений: вот, мол, писавший о нигилистах Тургенев — это настоящий большой художник, под пером которого все делается пластичным, ясным, и оформляется даже неопределенно разлитое в воздухе (вот и «нигилизм»), а Гудков не был таким настоящим писателем, вот у него и не получалось, в том числе и с «нигилизмом». Но что-то ведь и получилось, и тут эвристически действительно стоит допустить, что Гудков лучше, чем он нам кажется; наверное, мы и в 1994 году не научились еще читать Гудкова, как не умели толком читать и в 1912 году. Вчитываясь же в его «Нигилистов», начинаешь замечать и *продуманность* конструкции их семи глав, конструкции, которая все целое берет как бы в «кольцо» (и это несомненно задуманный план символики, связанный с «кольцом»), и одновременно *эскизность*, неразработанность, приблизительность и неряшливость столь многого в этой все разрастающейся вширь многословной прозе. Замечаешь, наконец, и ту скороговорку, какой не чужда немецкая литература ни в XVII, ни в XVIII, ни в XX столетии, — ту хроникально-событийную конспективность повествования, которая, если только я не ошибаюсь, до сих пор не проанализирована еще как особый феномен, — две последние книги «Годов учения Вильгельма Мейстера» Гете имеют несомненное касательство к такой хроникально-событийной конспективности. Итак, продуманность соседствует с эскизностью, а отделанность перемежается с неряшливостью. Можно даже сказать, что предназначенных для рассказа поэтических припасов и стимулов хватило бы на много книг экономного художника — такими изобильными нарраторами были только по-

вестователи XIX века, а вместе с тем видно, что подлинной поэзии хватило у Гуцкова всего на несколько первых страниц, после чего им овладевает нечто вроде спешащей вперед инерции избыточного вымысла. В остальном же и писатель, и его читатели вынуждены пробавляться *идеями* задуманного, — однако и это не такая уж редкость в истории немецкой культуры. Но только вчитываясь в рассказ, начинаешь больше и больше ценить достигнутое в нем и отдавать ему должное, — однако ведь и это тоже обычная для немецкого искусства черта: тут, вопреки беллетристическому замыслу, искусство Гуцкова не идет навстречу читателю, а испытывает его терпение и выбирает себе самых терпеливых, — таковых за полтора века, однако, вовсе еще не сыскалось.

Весьма необычно в рассказе Гуцкова уж то, что Гуцкову под силу оказалось создать повествование о совсем недавней истории так, что оно воспринимается как *историческое*, как то, что уже *успело* уйти в прошлое, — между тем начало рассказа относится к зиме 1847—1848 годов, т. е. к периоду перед «мартовской» революцией, а заканчивается действие в 1852 году, т. е. прямо-таки в самый канун появления рассказа в печати. Вот это свойство отодвигать в *историю*, в прошлое, то, что вполне современно, свидетельствует о том, что в рассказе создается вполне нетривиальная *историческая перспектива* — ей, видимо, соответствует и такая же необычная способность с зоркой восприимчивостью следить за совершающимся вокруг как элементом быстро преходящего. А в рамки охватываемых действием всего пяти лет вбирается столь многозначительная эволюция персонажей, столь напряженное душевное развитие их и столь знаменательный *переворот* всех их отношений, что ближе к концу рассказа создается неложное впечатление того, что, разумеется, пяти лет для всего этого недостаточно и что взгляд писателя незаметно пересек точку настоящего, современного, и ушел в еще не испытанное будущее, уводя туда линию поведения своих героев. И это несомненно не какой-то просчет автора, а такой момент, который вновь отвечает его установке на историю, какая создается им в этом повествовании или, может быть, воспроизводится на основании его опыта истории.

Министр юстиции небольшого неназванного немецкого государства, недворянин, которого суверен неохотно и вынужденно допускает на этот пост, Вингольф, должен по долгу службы, но также и ради сохранения здравого порядка преследовать бунтовщиков и революционеров, среди которых оказывается и покоривший душу его дочери Герты молодой юрист Константин Ульрихс, — в конце же рассказа Вингольф, через много лет после того, как, став в революционные времена премьер-министром страны, он сумел удерживаться на своем посту, примиряя противоборствующие стороны, целых четырнадцать дней (!), сделавшись депутатом *законодательного собрания*, вынужден отказать властям в налоговых средствах (265<sup>13</sup>), преследуется по суду, и вот обвинительную речь против него держит государственный обвинитель Константин Уль-

рихе, защищает его один из бывших близких друзей этого Ульрихса Эберхард Отт. Очевидно, что для того чтобы такое переворачивание отношений не выглядело просто анекдотом, Гуцкову потребовалась и пространность-протяженность повествования, и густой фон действительности, и подробное прослеживание всех идущих через историю линий, событийно-фабульных и исторических, — все это вполне в духе реалистической прозы середины века, с задачами которой Гуцков в одном отношении едва ли справляется, оставаясь в том «безвременьи», какое было для него предопределено уже самим самочувствованием немецкого прозаика в эту пору, но который однако вполне отчетливо ощущает некоторый императив полноты материала. Всякое событие — так по замыслу — должно проистекать изнутри некоторого объективного внутреннего давления обстоятельств. Так, Гуцков достигает по меньшей мере того, что переворачивание отношений воспринимается как вполне естественное, внутренне обоснованное и логичное, между тем как сцена суда, на котором выступают стороны и сам обвиняемый, вместо кульминационной точки повествования становится его чисто риторической кульминацией — отнюдь не художественной и не мировоззренческой, поскольку разные противостоящие друг другу позиции вдруг оказались к этому моменту заражены неопределенностью, что на протяжении рассказа случилось и с самим *феноменом нигилизма*. Капитальная неудача этой судебной сцены, которая задумывалась как центральная, конечно же бросает тень на все творчество Гуцкова в целом, — в *решающие* мгновения он не способен оформить, пластически схватить суть конфликта, и тут он совершенно очевидно находится в положении, прямо противоположном Тургеневу-художнику, которому в «Отцах и детях» удалось с относительной пластической немногословностью выявить столь же противоположные образы и тенденции. Однако, и эта неудача, как можно будет видеть, — еще не полный приговор писателю.

По замыслу Гуцкова, в судебных речах должно было прозвучать и последнее слово о нигилизме. В речи защитника сказано так:

«Творение из ничего всегда почиталось чудом, превышающим силы нашего воображения и нашу способность верить. Однако опыт наших дней показывает нам — Ничто способно гибко формировать себя. Отрицание любой ценою, столь внушительное описание какового мы только что выслушали, — оно повсюду поднимает ныне свою голову, выходя из своих руин, кладбищ, засеянных сорняками огородов своих, — оно начинает судить да рядить и начинает творить — медленно, осторожно, рассудительно, пока пользуется еще признанием света, каким свет этот всегда был, каков он есть и каким пребудет во веки вечные. Откуда же эта рассудительность, откуда эти замечательные убеждения? Земные блага? Кто решился бы высказать такое предположение? духовное преображение? <...> В чем причина такого озарения? я скажу, в чем — в самоис-

черпанности. Нигилист ненавидит наш подъем. Он ненавидит все определенно черное, все определенно белое; он полагает, что всегда оправдано лишь противоположное тому, чего ждут от нас рвение и любовь <...> Ничто для них не доказано, ничто не стоит твердо. Могут ли существовать люди, которые надежды свои, связанные с нашим временем, станут черпать из самого же нашего времени? Что говорить об истине! О заблуждении! И все же, все же — в наши времена бывали и такие заблуждения, какие могли бы облечься в светлые одеяния истины. Бывали заблуждения, какие принадлежали к числу добродетелей наших дней <...> Эти заблуждения эпохи — это сама же наша душа, наш собственный грех: они в других совершили и сделали действительностью то, о чем грезили мы сами! И вот она перед нами, эта заблуждающаяся душа, — она выступила перед нами из рядов тех, кого мы намерены теперь судить. Она воздымается перед нами, закутанная в свои одежды, с головою Эриннии, она величественно протягивает свою длань и грозит отщепенцу, что не желает признать родившую его же самого. Но заблуждаться в свою эпоху — это столь же оправдано, сколь оправданно заблуждение Гамлета, — и только у нигилистов все сводится к тому, что излишними объявляются любые надежды, любые мечты, любая воля. И на деле! В такие времена не легко проводить границу между действиями людей. А эти мужи — что же содеяли они! Они — вполне осознав свою задачу — решились отказать в средствах, необходимых для наведения порядка, в средствах, какие должна назначать вся совокупность депутатов. То была демонстрация, скорее по форме, чем по существу. Ведь они знали, что отказ не повлечет за собой никаких последствий. И они лишь оставались верными принципу — подобно римским сенаторам, в полном облачении ожидавших победоносного Бриенна и погибшие в пламени, — потом завоеватели касались их обуглившихся тел, и они распадались во прах. Таких нигилистов, что вышли из *ничто*, из чего-то слабого силой, — их надо ставить выше тех, что поскорее перебежали в лагерь своих противников» (268—269).

Такая риторически запутанная речь, кружащая вокруг своих неопределенностей, — нелегкое чтение. В ней своего рода классификация нигилистов производится на разных основаниях. Вероятно, легче всего исходить из несколько загадочной и звучащей подозрительно знакомой фразы — «Нигилист ненавидит наш подъем» (268: 23—24). Раз «наш» подъем, значит речь идет о каком-то совершенно «объективном» процессе, это значит, что после революции (так тут представлено дело) немецкие государства вышли на такой путь прогрессивного восхождения, какой вроде бы никто не должен был бы оспаривать (ввиду полной его очевидности). Тем не менее нигилисты его все же оспаривают, однако их отрицание именно в силу такой своей заведомой несостоятельности должно становиться тотальным — они все отрицают; это уже вто-

ричный, обобщенный нигилизм. Но именно потому, что он, этот нигилизм, отрицает все, он способен радиться в формы позитивности, — отрицая все, он, вполне беспринципно, выступает сторонником существующего; отсюда появление нигилиста на стороне власти, в качестве ее защитника, и отсюда обвинение того, кто в рамках существующего решается на свой скромный акт непослушания из принципа. Естественно, в качестве нигилиста необходимо рассматривать настоящего «полного» отрицателя, а не человека, держащегося своих принципов.

Вторичный же нигилизм произошел из *первичного*, и это тоже показано в рассказе Гуцкова. Вот несколько разнообразных моментов, которые обращают на себя внимание в этой (поистине запутанной) речи:

- 1) «нигилизм» — это заданная тема; она дана заранее, а потому она влечет за собой устойчивые мотивы, как-то мотив творения из ничего (см. Жан-Поля, Надеждина, Берви);
- 2) такой «предзаданный» нигилизм существует на свете уже достаточно давно, чтобы успеть осведомиться о своей сущности со стороны, — заглянув в справочник, в книжку, вообще в историю вопроса, —
- 3) и вот такой «предреволюционный» нигилизм после революции легко совершает операцию своего обобщения и превращения в некоторую беспринципность вообще, — это новая ситуация нигилизма, установившаяся уже во второй половине века, и на эту тему, на тему такого осознавшего себя и вошедшего в плоть и кровь эпохи, кажется, и отчаянное восклицание Ф. М. Достоевского о том, что «мы все *нигилисты*»<sup>14</sup>, — независимо от того, насколько это далеко от содержания рассказа Гуцкова;
- 4) между тем намечено и новое понимание нигилизма как феномена психологического, феномена коллективной души, почти по-юнгговски: дела революционных отрицателей следует уразуметь как *наши* же собственные, возложенные на *них*: «Эти заблуждения эпохи — это сама же наша душа, наш собственный грех: они в других совершили и сделали действительностью то, о чем грезили мы сами» (268: 39—41); психологический подход к феномену нигилизма не чужд Гуцкову — вразрез с его общественно-историческим выводением нигилизма;
- 5) наконец, нигилизмом, — однако, очевидно, условно — названо и всякое действие отрицания, хотя бы и вытекало оно из тех разумно-общедемократических принципов, которые, видимо, лучше всего и воплощены в бывшем министре Вингольфе.

Однако неудача с подведением итогов в рассказе Гуцкова не мешает тому, что именно «первичный» нигилизм в его предреволюционном состоянии схватывался им в некоторой своей типической содержательности. Есть в рассказе целый круг нигилистов разных оттенков, но среди таких персонажей первый — это дочь Вингольфа Герта. С самого

начала она оказывается в центре внимания, и писатель озабочен тем, чтобы обрисовать ее наивозможно конкретно, окружив действие множеством психологических мотивов и подробностей и все «внутренние» мотивы переплести с генеральной линией движения истории.

На первых страницах Герта Вингольф наделена поэтому, как говорится, чертами живого человека. Так, почему-то Гуцков решил наградить молодую девушку величием: «Когда Герта Вингольф, готовясь к вечеру, переставляла стул, то ее руки совершали движения Семирамиды, закладываящей первый камень в основание Вавилонского храма. А спрашивая у служанки горячей воды, она делала это таким тоном, как если бы древнеисландская жрица спрашивала у жреца, как обстоят дела с гейзером и с горячей лавой Геклы» (181 — затем писатель вспоминает об этой черте лишь ближе к концу: Герта своим величием наводила на всех страх, заставляя подчиниться ей, 236). Такая деталь давала бы возможность весьма многообразного раскрытия характера, чем Гуцков, в сущности, так и не воспользовался; однако на первых страницах рассказа его не покидает чувство юмора: Герта стремится «эмансипироваться», и к этому именно Гуцков обязан отнестись всерьез, — ведь именно он один из зачинателей немецкого «феминизма» и один из первых и значительных создателей женского романа, начиная с его более чувственной Валли из его первого и более известного романа<sup>15</sup>. Итак, его Герта стремится «эмансипироваться», и вот, достигнув совершеннолетия, она уже несколько месяцев как живет отдельно от отца, получая от него, правда, некоторое пособие, которое должно, однако, постепенно сходить на нет, так как Герта готовится зарабатывать себе на существование уроками музыки. Отец же, образец принципиальности и гуманности, к несчастью, сам способствовал крайне неприятному для него решению дочери уйти из дома — тем, что, неосторожно заключая второй брак после многих лет вдовства, останавливает свой выбор на ровеснице и подруге детства своей дочери. Возникающая тут психологическая коллизия едва только намечена в повествовании. Поселившись «одна», — но со служанкой, — Герта аккуратно ведет тетрадь своих расходов, однако поскольку, как оказывается, самостоятельно она ни разу в жизни не сделала ни одной покупки, она не имеет ни малейшего представления о ценах, а потому, под диктовку служанки, послушно записывает то, — «Четверть фента ветчины — два гроша, четверть фента колбасы — два с половиной гроша» (182: 8—9) — что, должно быть, приводило в веселое настроение читателей-современников. Естественно, что при этом Герта читает — не читает, но штудировать (183: 27—28) «Сущность христианства» Людвига Фейербаха, где, именно в *этот* день, ей выпадает прочитать:

«практическое созерцание — это созерцание грязное, замазанное эгоизмом; в нем я созерцаю всякую вещь не ради ее самой, но беру ее так, как, бывает, любят — исключительно чувственно — женщину. Прак-

тическое созерцание не умиротворено в себе самом — таково лишь созерцание теоретическое, оно единственно блаженно, для него предмет любви — это предмет восхищенного изумления <...>».

Проблемски юмора никак не мешают основному грустно-серьезному тону повествования. Неожиданная женитьба отца была воспринята Гертой «как конец давно совершавшегося в ней кризиса, как перст судьбы — чтобы отныне следовать ей непреодолимому стремлению к свободе и самостоятельности» (186: 42 — 187: 1). «<...> я все больше прихожу к осознанию того, — излагает героиня свои мысли, как всегда у Гуцкова выпрессованные книжными законченными фразами, — что истинное и длительное счастье дается нам лишь посредством того, чего человек добивается сам. Женский пол — это пария цивилизации. Мы до сих пор довольствовались тем, что выслушивали красивые слова о нашей внешности, что уже и мне довелось испытать со стороны многих мужчин, — мы стали рабынями внутренней жизни, как бы ни блеснули золоченые оковы, что мы носим на себе. Мужчина едва ли способен почувствовать, что значит для нас жизнь без достоинства <...> Центром всех наших устремлений сделалось, вследствие воспитания и образования, тщеславие. Ежечасно мы приносим тщеславию наипозорнейшие жертвы, тщеславию мы поклоняемся, лишая достоинства самих себя. Дайте же женщинам возможность показать свое мужество, терпение, подлинную преданность долгу! мы — спартанского рода, в то время как мужчины считают нас столь изнеженными, как, должно быть, они сами» (187: 41 — 188: 17)<sup>16</sup>.

«Она давно уж с негодованием, — пишет Гуцков, — думала о том, что называют любовью; дух самостоятельности, никогда не отлетавший от нее далеко<sup>17</sup>, овладел ею целиком и уже не желал знать никаких ограничений» (187: 6—9).

В таком настроении Герта знакомится с молодым правоведом Ульрихсом — у них с Гертой, «к счастью, одни и те же взгляды» (189: 24); он — из «гениально-безалаберной» семьи: «Его отец знаменитый ученый, украшение университета в области геологии. Все братья и сестры носят на себе печать гения. Его старшая сестра Фрида — сама Поэзия» (189: 29—32; ср. 239: 38; 240: 37).

Читателю же Ульрихс представлен в существенно иной ситуации, далекой от идиллии единомыслия, — он находится в обществе сопровождающего его Жана Репса, бедного и цинического спутника вполне аристократического Ульрихса; его отношения с Репсом, который старше его на два-три года, просты и фамильярны: последний кормится на его счет, и ему даже разрешается «воровать» деньги — только в открытую, на глазах хозяина — из его бюро, он же отчасти исполняет обязанности слуги: чистит ботинки и выбивает одежду (262: 11—12), но, главное, занимается агитацией в пользу Ульрихса, проповедуя о нем и уподобляясь при этом Иоанну Предтече, причем делает это настолько

успешно, что его патрон начинает представляться всем непобедимым Ахиллесом (197: 8) или Зигфридом (197: 14), причем, «чтобы усилить сходство» его с ними, «тайком начинают заговаривать о некоторых *ра- нимых* местах» героя (197: 16). В остальном же поступать с Репсом можно круто — не отвечать на его приветствия, в ответ на вольные речи можно без проволочек выставить его за дверь, и Константин «мог делать с ним многое, — может быть, вообще все, что хотел» (195: 29—30); «Кон- стантина он обременял, и тем не менее тот нуждался в нем» (195: 31—32). Отношения такие, возможно, напомнят в чем-то об отношениях Николая Всеволодовича Ставрогина из «Бесов» к кому-нибудь из подконтрольных ему лиц, такова тут (архе)типика отношений; у Репса, как, скажем, у младшего Верховенского есть сколько угодно возможностей проявлять свою самостоятельность, однако в присутствии Ульрихса он только подчиняющееся лицо, чьи выходы однако обязан в принципе сносить шефствующий над ним приятель. Через пять лет, когда Ульрихс становится государственным обвинителем, Жан Репс, пути которого с Ульрихсом разошлись (тут интрига, которая неразрывно связывала бы одного с другим, вовсе не плетется), основывает весьма человеколюбивое исправительное заведение, а одновременно с этим и фабрику войлочных изделий (264): «старый нигилист, а теперь — послушник новой жизни» (261: 41—42); «Дух нашего века всеми языками глаголет нам» (262: 6—7).

Итак, оба приятеля, когда мы впервые встречаем их, воплощают собой нигилизм: «Когда Константин Ульрихс оставался наедине с собою, то он был не таким, каким знала его Герта» (194: 38—39). Оба приятеля, как говорится у поэта<sup>18</sup> и как это в начале сороковых годов теоретически оформилось у Макса Штирнера<sup>19</sup>, «поставили на ничто», однако «Константиново Ничто оставляло после себя — салон, а Жан-Репсово — кабак» (196: 13—17). «Эти люди заговаривают величаво, только когда заговаривают о Ничто» (245: 2). Получается: Ульрихс — салонный нигилист, каковым он и оказывается в итоге: «Он отрицал большинство неоспоримых фактов — но не свою одежду, не свое белье, не свои письменные принадлежности, не свои предметы туалета, каковой он обыкновенно совершал весьма тщательно, не другие столь же важные и требующие решительной стабильности вещи. К исключениям из правила всеобщего непостоянства понятий, каковое заполняло всю вселенную, Константин причислял еще свои сигары и свой кофе. Он мог остроумно осмеивать какую-нибудь новую философскую систему, присылаемую ему книготорговцем, мог отвергать бессмыслицу «невозможных доказательств», как называл он все это, но сочинение о новом настоящем способе приготовления кофе он изучал благоговейно» (195: 14—19).

При этом Ульрихс несомненно умный и знающий человек. Однако, знание здесь в целом разумеется еще не в той вполне определившейся материалистической бюхнеро-молещотовской тенденции, в какой оно



однозначно выступает в начале 1860-х годов в «Отцах и детях», а в общей, традиционной форме. Для Константина — это то накопленное знание, которое он держит «в засаде» и не использует, а для Герты — то понастоящему увлекающее ее знание, которому она с восторгом предается в университетском городке: «Она читала, писала, конспектировала. В своем рвении она не упускала ничего, что не требовало слишком тяжелых предварительных трудов» (236: 25—27). Никакой дифференциации знаний по принципу их предполагаемой полезности тут еще не производится, и Герта способна выучить позднее презираемый греческий язык. Впрочем, семейство Ульрихсов уже значительно приблизилось к некоторому новому толкованию науки (см. ниже).

Поскольку же Константин в своем нигилизме предстает и с несколько более идеальной стороны, то его нигилизм может казаться ей подлинным: на нее «глубоко подействовал этот молодой ученый, и бегающий взгляд его сверкающих глаз, а еще более того его отрывочные, клочковатые замечания, выдававшие находившееся у него в засаде значительное мировоззрение» (193: 39—194: 3). Константин заметил произведенное им впечатление, но не стал разбираться в своих собственных чувствах: «<...> он не был ответствен перед чувствами, и к числу его принципов относилось следующее — он отвергал самообольщение, как именовал он начинающуюся любовь, отвергал самокопание» (194: 5—3). Если это принципы *мировоззрения*, то, разумеется, оно отмечено чертами известного *реализма* — реализма, в основе которого лежит *эгоизм*: я живу так, как мне удобнее. Это же мировоззрение обосновывает и свой принцип естественности:

«Ведь мир страдает только от тех противоречий, в которые ставим мы самих себя в своих отношениях с ним; если бы мы всегда следовали природе и давали себя другим такими, какими нам надо, то мы могли бы составить какое-то отдаленное представление о том, что значит быть властелином мира» (199: 4—8). Естественность, так сказать, открывает путь к власти над миром, и сказано это именно в ту эпоху, которая породила и «Единственного» Макса Штирнера, и теорию «разумного эгоизма»<sup>20</sup>.

Герта же ставит во главу угла истину и объявляет себя поклонницей «культа истины» — «которому мы, к сожалению, приносим меньше жертв, нежели мелочной, мучительной и все подрывающей лжи света» (206: 36—38). Благодаря «вдвойне демоническому Константину она вскарабкалась на головокружительные высоты» (208: 20—22), но она же и выдерживает свой характер: отношения этих двух несхожих натур, будто бы связанных общим мировоззрением, подходят к концу, когда Герта, анализируя свои чувства, замечает, «что любит в Константине только его рассудок» (248: 36) и что скрывает от него «состояние своего сердца», — «она, никогда не обходящая стороною истину, она, Герта Вингольф, лицемерила» (250: 5, 8—9).

Герта — в отличие от светского эгоиста — идет своим путем «образовательного педантизма». Константин стал «находить ее нестерпимо педантичной — комической в ее рвении самообразовываться» (242: 15—17). Во всем «она стремится исследовать конечные основания» (241: 16); ее планы «самообразования простирались до бескрайности» (236: 17).

После длительной экспозиции тех отношений, какими сложились они в рассказе поначалу, начинает обнаруживаться тот, собственно, чисто психологический процесс, который глубоко переделывает каждое из действующих лиц. Он, этот процесс, и сам феномен нигилизма преобразует в нечто *психологическое*. Герта в конце концов отшатывается от нигилизма, так как в семье Ульрихов обнаруживает его в жизненно-практическом — обостренном и почти пародийном виде. Однако если нигилизм можно наблюдать в самой атмосфере семейства, то он вроде бы уже и не должен был бы иметь что-либо общее с мировоззрением, с реализмом, естественностью и эгоизмом как принципами. Это другая, как бы антропологическая, заложенная в человеческой натуре как ее возможность грань нигилизма. В семействе Ульрихов Герта застаёт нечто подобное первобытной естественности отношений: «Кто приходил, был другом дома, его сердечно принимали, и он мог вести себя как хотел; но если он не приходил, его не звали. Жизнь протекала радостно, пестро, возбужденно. Что признавалось тут остроумием, поэзией, глупостью, абсурдом, гнусностью, то считалось таковым и во всем городке. Они были боги земли — дух они объявляли фосфором, романтизм — чужью, свободу воли — детской побасенкой, и титанический взлет заключался в их словах: надо бы, чтобы каждый всецело был сам собою, и поступать следует согласно своей природе. Такие положения можно было разуметь и расширительно: все наши идеи — абдоминальные рефлексy, каковые в виде дагерротипов постепенно отпечатляются в нашем мозгу и наконец откладываются в виде нашей традиционной бессмыслицы — в форме морали, религии, философии» (208: 33 — 239: 4), — вот и начатки материалистически-естественнонаучного нигилизма, но только у Гуцкова они выведены не из культурной истории, а только как бы из психологической атмосферы одного дома, одного семейства, и Гуцков явно не чувствует тут никакой более глубокой *общей* тенденции. Итак, *мораль*, религия, философия — все это в конечном итоге произведено животной природой человека, и все это есть бессмыслица, — салонный нигилизм Константина Ульриха, можно думать, только потому не обязан формулировать какие-либо общие принципы, что они служат для него самой первоначальной подкладкой жизни — это его домашние принципы, неведь откуда свалившиеся на умное и ученое семейство.

Герта начинает испытывать испуг перед этим «хаосом» (239: 24) и таким «идеалом свободного самоопределения», «ничем не сковываемого существования согласно естественным условиям»; она увидела тут «мир без предрассудков — тот, о каком она так часто говорила с отцом и со

своей молодой матерью» (240: 12—13); сама себе она стала представляться «тяжелой и свинцовой пред такой легкокрылостью и подвижностью» (240: 12—13). В отличие от Герты, Фрида, воплощение Поэзии, «не ищет последних оснований» (241: 18), «презирает музыку, потому что не училась ей» (242: 4—5), не любит танцевать, потому что танцует в жизни, а в танце лишена грациозности (242: 5—6); она судит о книге, прочитав в ней три страницы (242: 2).

Таким образом, центральная часть повествования отведена внутреннему, психологическому испытанию нигилизма; каждый персонаж из этого испытания выходит иным, переделанным, преображенным по мере своего намеченного характера. Этот процесс проверки привел и к открытию — почти не замеченному самим писателем — нового нигилизма естественнонаучного толка, — вот он уже сложился, но о перспективах такового Гуцков, можно предположить, почти не догадывался. Этот же процесс привел и к оформлению нового, вторичного, обобщенного нигилизма как своего рода общечеловеческой установки — того нигилизма, о котором пробовал что-то сказать защитник экс-министра и о котором удачнее сказал от своего имени писатель уже в начале третьей главы рассказа:

«Та эпоха, незадолго до февральских дней 1848 года, во многих отношениях была свободнее от предрассудков, чем наша теперешняя. В те времена думали лишь об идеальных переворотах. И лишь позднее, когда на опыте узнали, что революции совершаются не в лайковых перчатках, воцарилась господствующая ныне антипатия к любому дельному взгляду на жизнь и на мораль, антипатия, какой в прежние времена не знали даже и в кругах, крайне заинтересованных в сохранении существующих порядков» (203: 24—42).

Устанавливается жизненно-практический нигилизм, в котором все «мировоззренческое» теснейшим образом сплетается с психологическим, так что Гуцков, в сущности, не ошибался, а только путался, когда показывал нигилизм в его логике социальной и культурной истории, а одновременно и в некоторой психологической — «антропологической» — укорененности. Нигилизм на самом деле претерпевает тут невероятное углубление, ибо вместе со всем содержанием психологического, согласно логике самоистолкования культуры этого времени, переходит в личное владение конкретным внутренним, как можно было бы сказать, — «нигилизм» является «изнутри» индивидуально-психологического, и он поэтому во всяком случае не обязан непременно теоретизировать, формулировать себя тезисно, сводиться к какому-либо принципам и т. д. Такой «нигилизм» встречается везде и всегда, и это своего рода историко-культурное «завоевание». Такой нигилизм, при попытке схватить его без искажения и перенапряженности, свелся бы к чему-то в роде «сомнительности всего идеального». Однако именно такая неопределенность как раз и совпадает с совершающимся общим «переворачиванием всех

ценностей»: такой нигилизм можно было определить и как принципиальную «посюсторонность» взглядов и мыслей; человек достаточно уверенно возвращается вокруг себя, согласно поразительно найденному точному слову, и он не спрашивает ни о чем «идеальном», хотя «идеальное» может без труда становиться элементом некоторой речевой конвенции. Такой жизненно-практический нигилизм есть нигилизм уже осуществившегося в принципе и пошедшего по накатанной дорожке *самополагания*: человек полагает себя как свой особый самодостаточный и самозамкнутый мир, а это в первую очередь значит, что он полагает себя как внутренний *душевный*, психологический мир, — которым он несомненно владеет как своим, и только своим. Так это для той эпохи и на языке ее самоистолкования.

Такой *усвоенный внутри* нигилизм дает в литературе возможность бесконечного разнообразия разного рода человеческих образов и характеров, погруженных в свою самотождественность, совпадающих с самими собою, при всех мыслимых и немыслимых внутренних противоречиях (это тогда уже противоречия «мира» — внутреннего мира личности), являющих свою самодостаточность и самозавершенность, в этом смысле цельных и следующих своему закону, а при этом столь же естественно вписанных в мир человеческих отношений. Этот последний, мир человеческих отношений, мир собственно *реальный*, исчерпывает собою *все*, что дано человеку.

Ясно, что такая реальность и такое разумение человеческой личности соответствует реализму середины XIX века, который утверждает такой образ действительности и строится только на его основе, — этот реализм тем скорее осуществляется в национальных литературах, чем меньше связывает ее язык традиции, чем меньшим авторитетом он пользуется. Следует обратить внимание на то, что бесконечные разговоры в русской литературе 1820—1830-х годов о том, что у нас нет литературы и что она, как выразился Надеждин, «вдовствует», — в более слабой форме тот же мотив прозвучал в немецкой литературе того же времени, — был показателем глубоко прискорбного и, конечно, вполне непоправимого разрыва культуры с своим прошлым; вдруг оказалось, что язык *своей же* традиции культуру ничем не связывает и ни к чему не обязывает; культура и первым делом литература оказались как бы вообще без языка, и уже одно это явилось неосознанно осуществляемым актом отказа от *заданности идеального*. Именно такой акт и обеспечил появление русского реализма с его бурным расцветом. В то же самое время мы можем наблюдать, в сколь неудобном, чрезвычайно дискомфортном, во всех отношениях двусмысленном положении находится такой немецкий писатель, как Карл Гудков, — его положение между «временами» и между «языками», и отсюда вся проблематичность не находящего себя, своей самотождественности творчества.

Вернемся к нигилизму — он в своей вторичной жизненно-практической форме (укорененности внутри всегда своего психологического мира) не требует ничего кроме некоторой минимальной реалистичности взгляда на жизнь. Таковая и становится прежде всего типичной. Такую реалистичность литератору надо было осваивать. Так, самый симпатичный из всех «нигилистов», какие появляются в экспозиции рассказа Гущкова — это Эберхард Отт. О нем говорится: «Он не был ни поэтом, ни мечтателем. Никогда не чувствовал он в себе влечения к идеальному взгляду на жизнь. Мечтал он всегда в сфере практического. Он видел всегда только мир обязанностей, забот, трудов, жертв. Он был совестлив в движении своей мысли» (233: 11—15). Можно быть уверенным, что даже сам Гущков не заметил связи между такой позицией и новым (вторичным) нигилизмом: в обиход и заранее всем заданные ценности уже не верят, и они в сущности не нужны, как только оказывается, что личность вполне *владеет* собой и своим, что она суверенна — теперь она вправе выносить свои решения, причем ее «совестливая мысль» может не иметь ничего общего с каким-либо пафосом отрицания, с имморализмом, с демонстративным поправлением общепринятых норм, с чем-то показным и с чем-либо «собственно» негативным; негативность и «нигилистичность» — это тут давно уже произведенные «акты», которые утратили какую-либо актуальность, а «посюсторонняя» личность порождена и уже «поставлена на себя». Значит, Ничто таких ценностей, которые вот сейчас и здесь отрицались бы, — для нее лишнее всякой актуальности и *хорошо забытое* прошлое. Теперь осталось *только одно* — отвечать за себя и выносить свои решения. Как беспринципность тотального и «равнодушного» отрицания, нигилизм для такого персонажа, как Эберхард Отт, вообще уже не существует. «Отрицание» же, как, скажем, выражение некоторой социально-критической позиции, для него возможно и всегда конкретно. В такой личности прежний нигилизм совершенно расточился, а новый, вторичный, отразился в практической интересности. Все положительные качества такой личности — это исключительно ее качества, и на той же почве может существовать личность с совершенно иными качествами, равным образом возросшими на до конца взятм «внутри» нигилизме.

Очень любопытно в рассказе Гущкова то, что в его (основательно проваленной) сцене суда и для обвинителя, и для ответчика Бог выступает не как, собственно, то, во что они *веруют*, но как *имя для того непонятного, что совершается в истории как посюстороннем*. «Бог потряс самые основания исторической жизни и самый мозг наших костей» (прокурор — 265: 40—41); «Кто хранит затвор, кто отпирает и запирает его, как не божество <...>?» (Вингольф — 267: 13—14). Бог — это и отсылка к *другому* языку, и, да новом языке, знак *самого непонятного*, и не более того. Третий же оратор, Отт, ссылается на внутреннюю «исчерпанность» (268: 23), или утомленность, как на фундамент *того*

нигилизма, который выявляется уже через различные дифференциации новой общей — нигилистической в своей подоснове — позиции.

Короче говоря, Гуцков в своем рассказе сообщил много ясного и неясного о нигилизме, но все его повествование в целом — это беллетристически-публицистическое свидетельство современника о *превращающемся нигилизме* — о том, который на глазах своего наблюдателя обретает новую (обобщенную) сущность и вместе с тем уходит глубоко внутрь личностно-человеческого. Такие свидетельства, при всех их недочетах, — они никогда не бывают ведь *всей правдой* — *на вес золота*.

К сожалению, в некотором предварительном рассмотрении гуцковских «Нигилистов» пришлось отвлечься от фабулы повествования, от роли в ней символа «кольца», от связи фабулы и рассуждений, от соединения двух пластов повествования и т. п.

Надо заметить, что Гуцкову не пришлось пользоваться словами «нигилизм» и «нигилист» слишком часто, — *весь* его текст стоит под знаком «нигилизма» как анализируемого явления<sup>21</sup>.

Феномен нигилизма обрисован у Гуцкова весьма многогранно. Сейчас я перечислю некоторые из проявившихся у него *смыслов* нигилизма:

- 1) «нигилизм» как свободное самоопределение человека (которое может вступать в противоречие с реальностью жизненных отношений между людьми и в этом отношении выступать как *абстрактный принцип*);
- 2) «нигилизм» как самоутверждение — во что бы то ни стало;
- 3) «нигилизм» как демонстративное заявление своей позиции — перед обществом, перед большинством, — иногда с намерением шокировать окружающих;
- 4) «нигилизм» как идея (жепской) эмансипации;
- 5) «нигилизм» как отражение определенного научного сознания — с просматривающейся а) материалистической и б) естественнонаучной основой;
- 6) «нигилизм» как сведение высшего к низшему, животному, к рефлексу (морали, веры и философии — к «абдоминальным рефлексам»);
- 7) «нигилизм» как естественность поведения — вопреки нормам и конвенциям;
- 8) «нигилизм» как система поведения, — в частности, с маркированными признаками поведения, отличающегося от нормы; в качестве одного из таковых выступает *курение* (189: 1; 188: 40; см. также 252: 11—14: «Она [Фрида] вырывала из рук мужчин сигары, чтобы целом их прималевывать усы маленьким божкам из известняка, расставленным кое-где среди клумб»);
- 9) «нигилизм» как утверждение *нового* в противовес старому и отжившему и своего рода культ нового («Для этих счастливицков все старье! Даже Амур!» — «Вообще все, что думает, прежде чем

действовать!» <...> «Мы все для них старье» <...> «Мне оно теперь очень хорошо известно, это самомнение нигилизма!» — сказала она [Герта]», 252: 18—23).

Таковы *девять* смыслов нигилизма. Разумеется, новый, вторичный, обобщенный «нигилизм» не находится в ряду этих девяти, так как относится к иной перспективе рассмотрения самого феномена. Как нам уже известно, в этой, исторической, перспективе в рассказе различаются «предреволюционный» нигилизм, сохраняющий некоторую «идеальную» установку (отрицание во имя чего-то), и нигилизм «послереволюционный», — отрицание, «проваливающееся» внутрь личности и во всяком случае не спрашивающее ни о каких «ценностях».

Однако, по всей видимости, самое любопытное, что можно сказать о нигилизме в рассказе Гуцкова, заключается в следующем, — в нем *отсутствует ясная память об исконном нигилизме*, о нигилизме рубежа веков, о нигилизме в его фихтеански-жан-полевской фазе. Едва-едва в одном риторически-отмеченном месте (268: 6) всплывает старый мотив «творения из ничего», который сопровождал историю «нигилизма». Такое *забвение первоначального нигилизма* есть свидетельство *внутреннего саморазвития* нигилизма. Он перешел в *практическую фазу* и плохо помнит свою историю.

В романе Гуцкова «Рыцари Духа» («Die Ritter vom Geist») <sup>22</sup>, находим такое же новое понимание «нигилизма» при *тех же* рудиментах прежнего (т. 1, гл. 1, 1850): речь идет о «политическом нигилизме» — «<...> мне политический нигилизм все-таки приятнее лицемеров, скользких как угри, приятнее филистеров-доктринеров <...> Но и нигилизм никуда не годится <...> Из ничего не бывает ничего. И нигилист приводит мир в хаос, как и эгоист-фразер». Если же спуститься еще на 15 лет, то в романе Гуцкова «Валли» мы застаем совсем иное состояние проблемы: героиня, которой по чисто умозрительному замыслу писателя пришлось заняться также и критикой религии, создает такой текст о Ничто, который отражает в себе разные линии традиций, — и линию жан-полевского экзистенциального отчаяния, и линию фихтеанского «нигилизма», и еще многое иное (в духе протестантской неологии), чем счел возможным обременить его писатель, — и, следовательно, хорошо помнит о своих началах:

«Мне было бы легче с уверенностью размышлять о понятиях божественного, если бы я только могла удерживать некоторое представление о Ничто. Это невозможно. Я и прежде много страдала, отчаиваясь в том. В детстве мне хотелось порой отмыслить все, что я могла видеть и мыслить, — Европу, Азию, Африку, Землю, небо, все творение, и тогда мне всякий раз казалось, будто я с неизмеримой высоты падаю куда-то вниз, в пустоту, не задерживаясь нигде. Теперь я сказала бы, что стала нагруженнее впечатлениями и что мне труднее прежнего далось бы зафик-

сировать такое представление о Ничто. Пустопорожний и широкий хаос, это тупая пустота, в которой нет ничего и в которой все незримо дремлет! А Бог, который и есть само это Ничто, а именно то самое Ничто, какое позднее загадочным образом сделалось чем-то! Бог, который существует в этом Ничто и который никак не может содержаться в этом что-то, потому что последнее значило бы, что мы обожествляем мир! Идея пантеизма претит мне, и я полагаю, что женщины никогда не смогут разделять ее, потому что они сами собою уже привыкают к тому, чтобы все делить на активное и пассивное. Наши идеи всегда останутся антропоморфными, и христианство поддерживает нас в том. Представление о Демиурге, который восседает на своем престоле над всеми нами, — это для женской фантазии потребность, которая не преминет заявить о себе. Все иное, ах! все, все навеки скрыто от нас»<sup>23</sup>.

Вот такие странные перегруженные тексты поручал Гудков своим юным героиням, и тут невозможно удержаться от такого наблюдения: видимо, мыслимо и такое философствование, которое осуществимо лишь при условии переноса его внутрь беллетристического произведения, где ответственность за философскую мысль берет на себя самый неподходящий для этого, во всех отношениях, персонаж. Валли из романа Гудкова воплощает в себе и «нигилизм» самополагания, самоопределения, самоутверждения, эмансипации (см. выше пункты 1, 2, 4), но для нас сейчас самое любопытное — то, что этот текст заметно ближе к духовной ситуации 1800 года и что многое из «предоснов» нигилистического мировоззрения тут еще не забыто.

Теперь всякий знающий роман Тургенева «Отцы и дети» ясно увидит, что отражение нигилизма в этом романе находится в глубоком родстве с тем состоянием, в каком этот нигилизм мыслится в повествовании Гудкова:

- 1) тургеневский «нигилизм» точно так уже мало помнит свою историю, ее первоначальную фазу;
- 2) все девять смыслов «нигилизма» несомненно наличествуют и в романе Тургенева.

Правда, эти девять смыслов в своем внутреннем соотношении переструктурированы, и, главное, идея «нигилизма» как материалистически-естественнонаучного мировоззрения определилась и вышла на первый план, — остальное же все сохранено: нигилизм как самополагание; нигилизм как поведение; нигилизм как мировоззрение.

Есть и другая отличная от немецкого состояния нигилизма черта — по-тургеневски понятый «нигилизм» проявляет колоссальную волю к тому, чтобы *полностью и до конца* забыть свою историю. Естественно, Тургенев не собирался вводить кого-то в заблуждение, когда утверждал, что «выпустил» слово «нигилизм»<sup>24</sup>. Это и была, и есть чистая правда,



поскольку Тургеневу удалось «выпустить» это слово так, что его предыстория была тотчас же забыта — забыта всеми, начиная с самого писателя, и забыта на долгие десятилетия. До сих пор восстановление истории слова «нигилизм» представляет для всех значительные затруднения (которые если и преодолены, то лишь в самой первичной стадии). Это — самое настоящее, подлинное (и почти беспримерное) *деяние* поэта, и это значит для нас лишь двойное:

- 1) роман Тургенева — одно из самых заметных и центральных событий в истории «нигилизма»;
- 2) поэтический мир и поэтика романа Тургенева таковы, что они оказались способными «переродить» — или заново произвести на свет «нигилизм».

Последнее — не подлежащий сомнению *факт*, чему вовсе не противоречит то обстоятельство, что поэтика романа «Отцы и дети» — отнюдь не броская (скорее, до крайности экономная) и что роман в глазах очень и очень многих утратил к нашему времени какую-либо привлекательность и давно исчерпал себя. Против этого невозможны возражения, и даже будь последнее вполне доказано, это ничуть не противоречит выпавшему на долю Тургенева творческому чуду, столь же несомненно имевшему место.

II. Тиргену удалось убедительно показать, что Тургенев, создавая образ Базарова, «переносит в Россию определенный образ мыслей, который уже сформировался в дискуссиях вокруг Молодой Германии и Людвиг Бюхнера» — «Новое в романе "Отцы и дети" более заключается в том, что материалисты сами называют себя "нигилистами" и воспринимают эту самохарактеристику как похвальное и почетное звание»<sup>25</sup>. Время «повального» *позитивного* переосмысления «нигилизма» началось после издания романа Тургенева, — первым тут должен быть назван А. И. Герцен, однако примеры этого встречались уже и раньше. И все же настоящее достижение Тургенева — в беспрецедентном *новополагании* им слова «нигилизм».

Отсюда начинается новая история — история *русского нигилизма* в России и на Западе<sup>26</sup>.

## Примечания

## 1.

<sup>1</sup> Н. Нигилист Базаров // Век. 1862. № 15/16. Цит. по: Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике / Сост. И. Н. Сухих. Л., 1986. С. 260.

<sup>2</sup> Турген П. К проблеме нигилизма в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Рус. литература. 1993. № 1. С. 37—47.

<sup>3</sup> Как можно предполагать, современная наука приходит к осознанию той *герменевтической ситуации*, в которой она находится с историей: познание истории есть не познание «самых» же «исторических действительностей» (и, соответственно, их «языков»), но познание *языков самоосмысления* культуры, причем ключевым словам выпадает роль носителей такого самоосмысления. Эти слова «встречаются» нам на нашем пути к истории, и, как и вообще всю сферу слова, нам нельзя обойти их, — если даже слова, и, в частности, ключевые слова, и не попросту тождественны самоосмыслению (самопониманию, самоуразумению, самоистолкованию) культуры и не попросту «закljučают» таковое в себе.

## 2.

<sup>1</sup> Для изучения «нигилизма» в 1950—1960-е годы характерна была идейно-историческая ориентация исследований, при большем или меньшем отрыве от фактов языка, вообще от языкового выражения и закрепления всего «нигилистического», что, естественно, открывало возможность сколь угодно неопределенного и расширительного толкования этого феномена, а в немецкой науке о литературе сверх того и несколько навязчивое представление о том, что около 1800 года, как позднее формулировал это Фридрих Зенгле (*Sengle F. Biedermeierzeit. Bd. 1. Stuttgart, 1971. S. 28*), в немецкой литературе издавна уже наметилось «„нигилистическое“ подводное течение». Ф. Зенгле по справедливости берет слово «нигилистическое» в кавычки, так как его употребление здесь обязано исключительно некоторым внутренним процессам в современной науке, а отнюдь не непосредственному самоуразумению той эпохи (отсюда и нигилизм как «подводное» течение, т. е. которое для самой эпохи не просто лежало на поверхности). В духе той же идейно ориентированной истории трактовался «нигилизм» в творчестве Георга Бюхнера и других позднейших немецких поэтов, ставших излюбленными объектами для выискивания и пространного обсуждения «нигилизма». «Нигилизм» тут синонимичен «мировой скорби» (см.: *Ibidem. S. 29*). До какой степени невнимательности в отношении к языку и к закреплению в нем смыслов можно доходить, — о том свидетельствует более новая книга, автор которой вполне игнорирует изучение «нигилизма» как ключевого слова и не желает принимать к сведению накопленное здесь знание: *Hillebrand B. Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus. Stuttgart, 1991*.

См. из литературы о нигилизме: *Arendt D. Der «poetische Nihilismus» in der Romantik: Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit. Bd. 1—2. Tübingen, 1972. (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 30); (см. также: Idem. Der Nihilismus — Ursprung und Geschichte im Spiegel der Forschungsliteratur seit 1945. Ein Forschungsbericht // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 43. 1969. 346—369, 544—566); Hof W. Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zum Jungen Deutschland. Tübingen, 1970. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3); Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte / Hrsg. von Dieter Arendt. Darmstadt, 1974; Denken im Schatten des Nihilismus. Festschrift Wilhelm Weischedel / Hrsg. von A. Schwan.*

Darmstadt, 1975; *Kohlschmidt W.* Nihilismus der Romantik // *Idem.* Form und Innerlichkeit: Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern; München, 1955. S. 155—176; *Riedel M.* Nihilismus // *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland.* Bd. 4. Stuttgart, 1978. S. 390—404; *Müller-Lauter W.* Nihilismus // *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 6. Basel; Stuttgart, 1984. Sp. 846—853; *Новиков А. И.* Нигилизм и нигилисты: Опыт критической характеристики. Л., 1972; *Кузнецов Ф. Ф.* Нигилисты? Д. И. Писарев и журнал «Русское слово». 7-е изд. М., 1983.

<sup>2</sup> См., например: *Kraus W.* Nihilismus heute oder Die Geduld der Weltgeschichte. Frankfurt a. M., 1985. S. 29.

## 3.

<sup>1</sup> *Paul H.* Deutsches Wörterbuch. 9. Aufl. / Vollst. neu bearb. von / Helmut Henne und Georg Objartel. Tübingen, 1992. S. 615—616.

<sup>2</sup> *Wundt W.* Völkerpsychologie. 3. Aufl. Leipzig, 1912. Bd. 1/2. S. 592—593 (1. Aufl. 1900).

<sup>3</sup> *Турген П.* Указ. соч. (см. примеч. 1—2). С. 46.

<sup>4</sup> *Büchmann G.* Geflügelte Worte. 24. Aufl. / Bearb. von Bogdan Krieger. Berlin, 1910. S. 341—342.

<sup>5</sup> См.: *Kloetze K.* Nihilistische Tendenzen in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts bis zu Benjamin Constant: Beobachtungen zum Problem des «ennui» // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 56. 1982. S. 576—600; s. bes. S. 593; *Mercier L.* Songs et visions philosophiques. 2<sup>e</sup> éd. 1788. P. 22: «Qu'est-ce qu'un athée? C'est un homme qui s'est isolé, qui s'est fait le centre de l'univers, qui ne peut plus avoir ni désirs élevés, ni espérances consolatrices c'est un égoïste qui n'a détruit un être suprême que pour se faire d'être par excellence»; *Idem.* Néologie ou vocabulaire de mots nouveaux. 1801: «Nihiliste ou Rienniste: Qui ne croit à rien, qui ne s'intéresse à rien. Beau résultat de la mauvaise philosophie qui se pavane dans le gros dictionnaire encyclopédique! Que veut-elle faire de nous? Des nihilistes». См. к этому также: *Müller-Lauter W.* Nihilismus als Konsequenz des Idealismus // *Denken im Schatten des Nihilismus* (см. примеч. 2—1). S. 113—163. Последний пример из Мерсье также и в: *Алексеев М. П.* К истории слова «нигилизм» // *Статьи по славянской филологии и русской словесности: Сб. ст. в честь акад. А. И. Соболевского* // *Сб. ОРЯС.* Т. 101. № 3. Л., 1928. С. 413—417 (цитата — с. 414).

<sup>6</sup> *Pöggeler O.* «Nihilist» und «Nihilismus» // *Archiv für Begriffsgeschichte.* Bd. 4. 1975. S. 197—209. См. также: *Idem.* Hegel und die Anfänge der Nihilismus-Diskussion // *Man and world.* 3. 1970. Auch in: *Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte.* Darmstadt, 1974. S. 307ff. Слово «нигилизм» встречается у И. Г. Оберейта: *Obereit J. H.* Der wiederkommende Lebensgeist der verzweifelte Metaphysik (1737), у Д. Йениша (Jenisch D.) — в 1796 году.

<sup>7</sup> Известно, кажется, только одно-единственное исключение: «нигилизм» — такую форму Гюнтер Баум находит в немецком продолжении «Истории» Ж. Б. Боссюэ, составленном И. А. Крамером (Cramer J. A.) и известном Ф. Г. Якоби: *Bossuet J. B.* Einleitung in die Geschichte der Welt und der Religion. T. 7. (Bd. 8). Leipzig, 1786. См.: *Baum G.* Vernunft und Erkenntnis: Die Philosophie F. H. Jacobis. Bonn, 1969 (Mainzer philos. Forschungen. Bd. 9). S. 44, 45.

Среди предшественников Якоби, которые «имплицитно обсуждали проблему нигилизма», Г. Баум называет Гемстергейса, Беркли, Томаса Рида (S. 40). Предшественники Якоби будущий «нигилизм» именуют «эгоизмом» (см.: *Blacken H. M.* The Early Reception of Berkeley's Immaterialism. The Hague, 1965).

См. письмо Ф. Г. Якоби от 19 мая 1786 года: «Человеческий разум, разложенный на свои элементы, есть *Ничто*. Поэтому его идеал есть идеал Ничто. Так же обстоит дело и с добродетелью одного только разума. Ее идеал — это чистый эгоизм» (S. 45).

## 4.

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Избр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1984. С. 71.

<sup>2</sup> Там же. С. 204.

<sup>3</sup> Михайлов А. В. Итоги // Наш современник. 1990. № 12. С. 29—33.

<sup>4</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Указ. соч. С. 2.

<sup>5</sup> Там же. С. 184, 185, 196.

<sup>6</sup> Ф. Г. Якоби (1743—1819), «философ чувства и веры», был автором двух романов, в центре которых — личность «эгоиста»; это — «Бумаги Эдуарда Альвилля» («Eduard Allwills Papieren», 1776—1781; 2-я ред. — «Eduard Allwills Briefsammlung», 1792) и «Вольдемар» («Woldemar», 1779). См.: *Jacobi F. H. Eduard Allwills Papiere: Faks.-druck <...> mit einem Nachwort von Heinz Nicolai.* Stuttgart, 1962; *Jacobi F. H. Woldemar: Faks.-druck <...> mit einem Nachwort von Heinz Nicolai.* Stuttgart, 1969. Значение романов Якоби для русско-немецкой идейной истории показано в работах Р. Лаута; см. особ.: *Lauth R. Friedrich Heinrich Jacobis Allwill und Fedor Michailowitsch Dostojewskijs Dämonen // Idem. Dostojewski und sein Jahrhundert.* Bonn, 1986. S. 94—109; *Idem. Jacobis Vorwegnahme romantischer Intentionen // Idem. Transzendente Entwicklungslinien von Descartes bis zu Marx und Dostojewski.* Hamburg, 1989. S. 297—315.

Книга русского ученого В. А. Кожевникова (1852—1917) «Философия чувства и веры. Т. 2 — Якоби в его отношении к «просвещению» XVIII века и к критической философии», к сожалению, не увидела свет (см. письмо В. А. Кожевникова о Павлу Флоренскому от 14 марта 1912 г. в: *Вопросы философии.* 1991. № 6. С. 97); некоторые материалы о Ф. Г. Якоби содержатся в т. 1 того же труда — М., 1897.

<sup>7</sup> На пути к нашему Онегину встречаем исключительно яркий образ эгоиста-нигилиста Рокероля в романе Жан-Поля «Титан» (1800—1803): этот рисующийся, скукающий и исчерпавший до дна свою душу персонаж кончает жизнь самоубийством во время любительского спектакля на лоне природы в тот момент, когда по ходу действия он должен был застрелиться. Этот мотив — неумение или нежелание выйти из роли и экзистенциальная привязанность к роли, с ясным осознанием расхождения роли и «собственно» Я, — замечен в истории нигилизма. На эту же тему — вопрос Гамлета Офелии в «Четырнадцатой виггели» «Ночных бдений Бонавентуры» (1804): «Вычитаешься ли ты когда-нибудь из своей роли — до самого Я?» («Willst du aus der Rolle dich herauslesen, bis zum Ich?» — Bonaventura (i. e. A. Klingemann). *Nachtwachen* / Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Stuttgart, 1968. S. 120). О «Ночных бдениях Бонавентуры» см. ниже, примеч. 5—18. Об образе Рокероля из романа Жан-Поля имеется блестящий этюд Вальтера Рема: *Rehm W. Roquairol. Eine Studie zur Geschichte des Bösen // Idem. Begegnungen und Probleme.* Bern, 1987. S. 155—242.

В нашем контексте небезынтересно познакомиться с тем, что писал о Рокероле Август Клингеман в одном из первых отзывов о романе: «<...> вызванный из недр жизни, колоссальный памятник великой главе современной истории. Эта игра со своею самостью — игра с нею и проигрывание ее — остается до последнего дыхания верной себе, и уже при первом его появлении ясно, что этот ужасный расточитель наивеличайшего и наисвященнейшего обязан в этом спектакле марионеток, какой вечно и всюду устраивает он с самим собой, в конце концов разрушить и свой собственный, а, если удастся, то и своего компаньона по игре (<...> aus der Tiefe des Lebens <...> hervorgerufen und ein kolossales Denkmal für ein grosses Kapitel aus der Zeitgeschichte. Dieses spielen und verspielen seiner Selbst ist bis zum leisesten Hauche in sich getreu, und schon bei seinem ersten Auftreten ist es klar, dass dieser furchtbare Verschwender des Höchsten und Heiligsten in den Marionettenspielen, die er überall mit sich selbst aufführt, zuletzt seine eigene Figur, und wo möglich auch die seines Mitspielers,

zerschlagen muss)» (*Klingemann A. Brief an eine Dame bei Uebersendung des Titan von Jean Paul // Zeitung für elegante Welt. 1803. Nr. 81 (7 July). Sp. 642.*)

## 5.

<sup>1</sup> «Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokats F. St. Siebenkäs im Reichsmarktfleckchen Kuhschnappel. Ein treues Dornenstück».

<sup>2</sup> См. его «Blumenstück» оп. 19, заглавие которого прямо заимствовано из Жан-Поля, и другие сочинения. См.: *Eger M. Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann // Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. 26./27. Jg. München, 1992. S. 365—375.*

<sup>3</sup> Empfindungen — центральное понятие всей сентименталистской эпохи, в любом случае нагруженное рефлексией и ее предполагающее — несущее отпечаток философски-поэтического даже и в самом незамысловатом случае своего употребления; оно захватывает — от «ощущения» до «чувства», от *sensation* до *sentiment*, — всю сферу душевного, с акцентом на переживающем-рефлектирующем себя чувстве.

<sup>4</sup> *Jean Paul. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. III. Abt. / Hrsg. von Eduard Berend. 2. Bd. Berlin, 1956. S. 275—276.*

<sup>5</sup> *Ibidem. S. 277.*

<sup>6</sup> Философия Ф. Г. Якоби (см. примеч. 4—7 и ниже, 5—42) и была такой философией «чувства».

<sup>7</sup> *Pross W. Jean Pauls geschichtliche Stellung. Tübingen, 1975 (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 44).* О направлении этой работы можно судить уже по заглавию ее основного раздела — «Творчество Жан-Поля как защита в форме «поэтической энциклопедии» основанного на естественном праве образа мира». «Романы» Жан-Поля, — пишет автор, — «<...> репрезентируют «энциклопедии» в разуме Дидро и Даламбера, систему (Netzwerk) научных высказываний (отчасти в поэтической форме) <...>» (S. 170). См. также разделы «Jean Pauls Privatzyklopädie» и «Chaos und Ordnung» в кн.: *Müller G. Jean Pauls Exzerpte. Würzburg, 1988. S. 318—347.*

<sup>8</sup> «Rede des toten Christus von Weltgebäude herab, dass kein Gott sei» — см.: *Jean Paul. Werke. Bd. 2. München, 1963. S. 266—271.* В первой редакции оба «Blumenstück» а занимают место в самом начале первого тома, после отдельного шмуцтитла.

<sup>9</sup> «Der Traum im Traum».

<sup>10</sup> «Сновидение» — в творчестве Жан-Поля почти устоявшийся и достигший самоосознания в рамках романо-книжной формы целого особый жанр.

<sup>11</sup> См.: *Pamp F. «Palingenesie» bei Charles Bonnet (1720—1793), Herder und Jean Paul: Zur Entwicklung des Palingenesiegedankens in der Schweiz, in Deutschland und in Frankreich. Diss. Münster, 1955.*

<sup>12</sup> Жанр «сновидения» получил тут продолжение; см.: *Dirschel K. Traumrhetorik von Jean Paul bis Lautréamont // Romantik: Aufbruch zur Moderne / Hrsg. von Karl Maurer und Winfried Wehle. München, 1991. (Romanist. Kolloquium. Bd. 5). S. 129—172.* См. также: *Гроссман Л. П. Последний роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Т. 1. М., 1935. С. 44.*

<sup>13</sup> *Madame de Staël. De l'Allemagne. Paris, 1815. Ch. XXVIII; Pichois C. L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises. Paris, 1965; Dirschel K. Op. cit. S. 136—142, 161—163.*

<sup>14</sup> См.: *Jean Paul. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abt. 6. Bd. / Hrsg. von Kurt Schreiner. Weimar, 1928. S. LIII.*

<sup>15</sup> Московский телеграф. 1828. № 19. С. 344.

<sup>16</sup> Вестник Европы. 1829. № 3. С. 210—211.

<sup>17</sup> *Jean Paul. Werke. Bd. 2. S. 268: 33—35.*

<sup>18</sup> Это загадочное произведение (см. его первое русское издание: *Бонавентура. Ночные бдения / Изд. подгот. А. В. Гулыга, А. В. Михайлов, В. Б. Микушевич. М., 1990 («Лит. памятники»)*, изданное в 1804 году, принадлежит к цент-

ральным в литературе своего времени, а также и в истории немецкой литературы наших дней. В годы перед первой мировой войной, а также в 1970—1980-е годы, выходила обширная литература о возможном авторе книги. Впервые догадку об авторстве Августа Клингемана (см. о нем: *Burath H. August Klingemann und die deutsche Romantik*. Braunschweig, 1948) высказал Й. Шиллемейт (*Schillemeyt J. Bonaventura. Der Verfasser der «Nachtwachen»*. München, 1973), затем Х. Флейг (*Fleig H. Literarischer Vampirismus: Klingemanns «Nachtwachen von Bonaventura»*. Tübingen, 1985; *Studien zur deutschen Literatur*. Bd. 88); эта гипотеза считается теперь почти абсолютно доказанной (см.: *Haag R. Noch einmal: Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura // Euphorion*. 81. 1987. S. 286—297; см. здесь факсимиле авторского списка публикаций и обзор предшествующих атрибуций, когда произведение приписывалось Жан-Полю, Э. Т. А. Гофману, К. Брентано, К. Ф. Г. Ветцелю, Каролине Шлегель и менее известным литераторам). А. В. Гулыга попытался подтвердить авторство Шеллинга, принимавшееся до начала научного изучения текста (см.: *Gulyga A. Schelling — der Autor des Romans «Nachtwachen» // Philosophisches Jahrbuch der Göttes-Gesellschaft*. 91. Jg. 1984. 1. Hlbd. S. 47—61).

В нашем контексте важна посвященная «Ночным бдениям» глава «Роман как уничтожение» («Der Roman als Vernichten») в кн.: *Ortheil H.-J. Der poetische Widerstand im Roman: Geschichte und Auslegung des Romans im 17. und 18. Jahrhundert*. Königstein / Taunus, 1980. S. 235—243.

См. из новых работ также: *Katritzky L. Warum Bonaventura? Ein Beitrag zur Assoziationstechnik in den Nachtwachen // Euphorion*. 84. 1990. S. 418—427; *Grimm E. Namensspiel und Urszene: die unendliche Geschichte von Bonaventuras «Nachtwachen» // Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*. 28. Jg. 1993. S. 107—114.

Есть смысл рассматривать «Ночные бдения» как (приведенный в фабульное движение) перечень поэтико-мыслительных мотивов, который по причине своей насыщенности и густоты (при малом объеме называется чрезвычайно многое) находится во внутренней сопряженности со всей печатной продукцией своего времени. Как особое текстовое образование, допускающее множество интерпретаций и (как показывает опыт) до крайности затрудняющее или делающее невозможным определение своего литературного качества, «Ночные бдения» несомненно будут продолжать занимать историю и теорию литературы.

<sup>19</sup> *Rehm W. Jean Paul — Dostojewski: Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens*. Göttingen, 1962.

<sup>20</sup> *Schreinert K. Einleitung // Jean Paul. Sämtliche Werke*. 6. Bd. Weimar, 1935. S. L.

<sup>21</sup> *Jean Paul. Sämtliche Werke*. III. Abt. Briefe. 1. Bd. Berlin, 1956. S. 298: 6—8.

<sup>22</sup> *Ibidem*. II. Abt. 3. Bd. / Hrsg. von Eduard Berend. Weimar, 1932. S. 400—401: «Totdenpredigt Shakespear».

<sup>23</sup> «Des todten Shakespear's Klage unter todten Zuhörern in der Kirche, dass kein Gott sei» // *Ibidem*, S. 163—166.

<sup>24</sup> «Abrahadabra oder die Bairische Kreuzerkomödie» // *Ibidem*. S. 108—214; auch in: *Jean Paul. Sämtliche Werke*. Abt. II. 2. Bd. / Hrsg. von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt Biggemann. München, 1976. S. 529—644 (Shakespeares Klage: S. 589—592).

<sup>25</sup> Aus Herders Nachlass. 1. Bd. Frankfurt a. M., 1856. S. 349—354.

<sup>26</sup> *Jean Paul. Sämtliche Werke*. II. Abt. 3. Bd. Weimar, 1932. S. 166: 19—23.

<sup>27</sup> *Ibidem*. S. 165: 36—38.

<sup>28</sup> *Jean Paul. Werke*. 2. Bd. München, 1963. S. 269: 8—10.

<sup>29</sup> *Ibidem*. S. 269: 8—19.

<sup>30</sup> Первая публикация — в журнале В. Г. Бекера «Erholungen» (см.: *Berend E. Jean-Paul-Bibliographie / Neu bearb. und erg. von Johannes Krogoll*. Stuttgart, 1963. № 63. S. 20) в 1796 году, по поводу чего «Ксения» из ненапечатанных при жизни Шиллера и Гете:

Erholungen. Zweites Stück

Dass Ihr seht, wie genau wir den Titel des Buches erfüllen,

Wird zur Erholung hiermit euch die Vernichtung gereicht (Goethe. Berliner Ausgabe. Bd. 2. Berlin, 1966. S. 461). — «Чтобы вы видели, сколь точно исполняется заглавие книги, вам к Отдохновению подается еще и Уничтожение». О составе романа см.: *Jean Paul. Werke*. 6. Bd. / Hrsg. von Norbert Miller. München, 1967. S. 257—265.

<sup>81</sup> *Jean Paul. Werke*. 6. Bd. S. 260: 1; 259: 33; 260: 14; 262: 4—6; 259: 19—20.

<sup>82</sup> Ibid. S. 261: 15—20. Текст «Уничтожения» впервые был опубликован по-русски в журнале «Московский телеграф». 1829. Ч. 27. С. 454—457, за подписью; И. Сп.-Кмшъ. Без сомнений, переводчиком был И. Н. Средний-Камашов (даты жизни которого неизвестны; см.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века / Сост. З. А. Каменского. Т. 2. М., 1974. С. 621), работа которого «О различных мнениях об Изыщном» рецензировалась в той же части журнала (с. 386—388). См. также: *Троцкая М. Л. (Троцкая)*. Жан-Поль Рихтер в России // Западный сборник I. М., 1937. С. 157—290.

<sup>83</sup> *Jean Paul. Sämtliche Werke*. III. Abt. 1. Bd. Berlin, 1956. S. 305: 16—33.

<sup>84</sup> Ibidem. S. 305: 33—37.

<sup>85</sup> *Clavis Fichtiana seu Leibgeneriana*. Von Jean Paul. (Anhang zum 1. komischen Anhang des Titans). Erfurt, 1800. См.: *Jean Paul. Werke*. 3. Bd. / Hrsg. von Norbert Miller. München, 1961. S. 1011—1056. См. также: *Jean Paul. Titan* / Hrsg. von Jochen Golz. Berlin; Weimar, 1986. Bd. 2. S. 549—600 (с очень хорошим комментарием — S. 680—685).

<sup>86</sup> См.: Appellation an das Publikum...: Dokumente zum Atheismusstreit von Fichte, Forberg, Niethammer Jena 1798/99 / Hrsg. von Werner Röhr. Leipzig, 1987. (Univ. Bibl. Bd. 1179).

<sup>87</sup> *Jean Paul. Sämtliche Werke*. III. Abt. 3. Bd. Berlin, 1959. S. 199: 31—37.

<sup>88</sup> Jacobi an Fichte. Hamburg, 1799 (вышло в свет в октябре 1799 г.). Необходимо принять во внимание особое латентное присутствие слова «нигилизм» в языке (языках), — таковое нуждается в некотором усилии самообнаружения всякий раз, когда оно употребляется в речи, и такой статус, вполне особый, слово сохраняет на протяжении нескольких десятилетий.

<sup>89</sup> «<...> dcn Ich Nihilismus schelte значит здесь называть, нарекать нечто в пейоративном смысле, не просто 'бранить, ругать'».

<sup>90</sup> См.: Nihilismus: Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche / Hrsg. von Dieter Arendt. Köln, 1970. S. 43; Appellation. S. 164.

<sup>91</sup> Nihilismus. S. 125.

<sup>92</sup> Принцип Якоби — «Чувства» никогда не обманывают» (влияние Томаса Рида; см.: *Baum G.* (см. прим. 3—7). 8. 95) — конечно же был совершенно неприемлем для постирритической философии. Фактически же Якоби оказывал на Фихте существенное влияние (см.: *Гайденко П. П.* Философия Фихте и современность. М., 1979. С. 96, 206; *Lauth R.* Fichtes Verhältnis zu Jacobi unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Friedrich Schlegels in dieser Sache // Idem. Transzendente Entwicklungslinien. См. прим. 4—6. S. 266—298). См. о Якоби также: Friedrich Heinrich Jacobi: Philosoph und Literat der Goethezeit / Hrsg. von Klaus Hammacher. Frankfurt a. M., 1971.

<sup>93</sup> «Zugeben muss man alle seine Schlüsse, wenn man ihn die Sprache zugiebt» — *Jean Paul. Sämtliche Werke*. III. Abt. 3. Bd. S. 253: 4—5.

<sup>94</sup> Ibidem. S. 253: 9.

<sup>95</sup> Ibidem. S. 253: 20—21.

<sup>96</sup> Ibidem. S. 252: 20.

<sup>97</sup> «Nichts in <Oede>».

<sup>98</sup> Ibidem. S. 252: 21.

<sup>99</sup> Ibidem. S. 253: 13—14.

<sup>100</sup> Ibidem. S. 253: 16—18.

<sup>51</sup> Ibidem. S. 252: 25—27, а также выше (252; 21—24): «Подвергнутое тобою критике превращение качеств в количества проходит через весь язык и губит все <...> Его логическая алгебра — это сорит из слов <...>».

<sup>52</sup> Он начинается с предисловия «самого» писателя, который однако встраивает себя в «фабульный» мир создания этого произведения — т. е. «фабула» относится здесь к событию создания произведения.

<sup>53</sup> Chamberlain T. J. Alphabet und Erzählung in der «Clavis Fichtiana» und im «Leben Fibels» // Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. 24. Jg., 1989. S. 75—92.

<sup>54</sup> Jean Paul. Titan. Berlin; Weimar, 1986. Bd. 2. S. 551.

<sup>55</sup> См.: «Des Luftschiffers Giannozzos Seebuch» // Ibidem. Bd. 1. S. 499—596; Jean Paul. Werke. 3. Bd. München, 1961. S. 925—1010. Джанноццо «Корабельного журнала» — это перевоплощение самого же Жан-Поля, текст которого издает И. П. Ф. Рихтер, между тем как «другом Джанноццо» выступает Грауль, или Лейбгебер.

<sup>56</sup> См.: Brose K. Jean Pauls Verhältnis zu Fichte. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1975. № 49. S. 66—93.

<sup>57</sup> См. о «Ключе к Фихте»: Storz L. Studien zu Jean Pauls «Clavis Fichtiana»: Diss. Zürich, 1951 (с комм. к тексту: S. 78—92); Jean Paul. Kritik des philosophischen Egoismus: Satirische und philosophische Beiträge zur Erkenntnistheorie / Hrsg. von Wolfgang Harich. Leipzig, 1967 (с переизданием текста и серьезным отношением к Жан-Полю — философу); Громыко Н. В. Иоганн Готлиб Фихте и Жан-Поль Рихтер // Историко-философский ежегодник '88. М., 1988. С. 117—134 (без учета литературы вопроса).

<sup>58</sup> Благодаря усилиям исследователей, действовавших в разных направлениях, — см. в особенности книгу В. Просса (см. примеч. 5—7). Большая заслуга принадлежит и В. Харику, при его несомненно тенденциозно-«левом» истолковании Жан-Поля; см.: Harich W. Jean Pauls Revolutionsdichtung: Versuch einer neuen Deutung seiner heroischen Romane. Berlin, 1974 (auch: Reinbek bei Hamburg, 1974).

<sup>59</sup> Chamberlain T. J. Op. cit. (см. прим. 5—53) S. 77.

<sup>60</sup> Так в работе К. Брозе (прим. 5—56).

<sup>61</sup> См. письмо к Якоби от 5 декабря 1798 года (Jean Paul. Sämtliche Werke. III. Abt. 3. Bd. S. 132: 5—6).

<sup>62</sup> Еще в письме Якоби от 4 июня 1799 года Жан-Поль признается, что «не читал из Фихте ничего кроме очерка его системы в журнале Нитхаммера, его «Морали» и того, что я угадал из Шеллинга и Шлегеля <...>» (Jean Paul. Sämtliche Werke. III. Abt. 3. Bd. S. 198: 29—31), однако затем Жан-Поль проглядел еще несколько книг Фихте. См. его письмо Кристиану Отто от 20 декабря 1799 года: «Все его работы у меня на столе, и его политеистическая система мне известна <...>» (Ibidem. S. 263: 8—9) и письмо П. Э. Тириоту от 7 декабря 1799 года: «Я весь сижу нынче в вавилонской башне фиктианизма, дивясь сему архитектору и ничуть не веря тому, что он возведет ее до такой высоты» (Ibidem. S. 259: 15—17), а также письмо к Якоби от 29 января 1800 года: «Я, собственно, не штудировал Фихте <...> поскольку я располагал принципами, то мог листать (в его книгах)» (Ibidem. S. 283: 4—7).

Ситуация была прозрачна и для самого Жан-Поля, и нам остается только угадать, что Жан-Полю (такое иногда бывает) вовсе не требовалось чтение текстов, чтобы по-своему схватить феномен Фихте. Неплохо сказано Уве Швейкерт: «<...> «Clavis Fichtiana» — это одновременно и «Clavis Jeanpauliana». Никогда он не разоблачал свою собственную склонность к солипсизму острее, чем здесь» (Schweikert U. Jean Paul. Stuttgart, 1970. S. 43).

<sup>63</sup> Цит. по: Berend E. Jean-Paul-Bibliographie (см. примеч. 5—30). S. 10.

<sup>64</sup> Jean Paul. Werke. 5. Bd. / Hrsg. von Norbert Müller. München, 1967. S. 32; Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 65.

<sup>65</sup> См. выше, прим. 4—6 и 5—42.



- <sup>66</sup> См. выше, прим. 4—7.
- <sup>67</sup> См. работы, указанные в прим. 4—6 и 5—42.
- <sup>68</sup> Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1962. S. 102.
- <sup>69</sup> Fichte J. G. Einleitungsvorlesungen in die Wissenschaftslehre // Ibidem. Nachgelassene Schriften / Hrsg. von J. H. Fichte. Bd. 1. Berlin, 1834. S. 39. Цит. по: Lauth R. Transzendente Entwicklungslinien. (см. прим. 4—7). S. 290.
- <sup>70</sup> Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 4. Stuttgart, 1978. S. 380.
- <sup>71</sup> Pöggeler O. Op. cit. (См. примеч. 3—6). S. 199.
- <sup>72</sup> Hegel G. W. F. Jenaer Realphilosophie / Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Berlin, 1969. S. 182.
- <sup>73</sup> Ibidem. S. 180.
- <sup>74</sup> Ibidem. S. 80.
- <sup>75</sup> Ibidem.
- <sup>76</sup> Hegel G. W. F. Jenenser Logik, Metaphysik und Naturphilosophie / Hrsg. von Georg Lasson. Berlin, 1963. S. 8.
- <sup>77</sup> Hegel G. W. F. Werke. Bd. 17. Berlin, 1835. S. 120.
- <sup>78</sup> Pöggeler O. Op. cit. S. 199.
- <sup>79</sup> См. о нем: Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 528—563; 689—694.
- <sup>80</sup> Цит. по: Nihilismus. (См. прим. 5—40). S. 267, 268, 238.
- <sup>81</sup> Ibidem. S. 291.
- <sup>82</sup> Ibidem. S. 297.
- <sup>83</sup> Ibidem. S. 285.
- <sup>84</sup> Ibidem. S. 284.
- <sup>85</sup> Ibidem. S. 285.
- <sup>86</sup> Jean Paul. Werke. 6. Bd. S. 264: 18—19.
- <sup>87</sup> «GNΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte» (1783—1793) — вышло десять томов; см. переиздание: Nördlingen, 1986.
- <sup>88</sup> Philipp K. Moritz. Anton Reiser. Bd. 1—4. Berlin, 1785—1790.
- <sup>89</sup> Эти выписки до сих пор остаются, за малым исключением, неопубликованными; см.: Müller G. Jean Pauls Exzerpte. Würzburg, 1988.
- <sup>90</sup> Едва ли будет преувеличением сказать, что непредвзятое и широкое изучение всяких философских содержаний за пределами институционализированных форм философского изложения только что начато в науке. Однако наличие проблем все же отмечается с разных сторон. См., например, сборник: Der Philosophie / Hrsg. von Gottfried Gabriel und Christiane Schildknecht. Stuttgart, 1990.

## 6.

- <sup>1</sup> Büchmann G. Geflügelte Worte. 24. Aufl. Bearb. von Bogdan Krieger. Berlin, 1910. S. 341—342.
- <sup>2</sup> К проблеме нигилизма в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Рус. литература. 1993. № 1. С. 46.
- <sup>3</sup> Fontane T. Autobiographische Schriften / Hrsg. von Gotthard Erler, Peter Goldammer und Joachim Krüger. Bd. 2. Berlin; Weimar, 1982. S. 90—91.
- <sup>4</sup> Reuter H. H. Fontane. Berlin, 1968; Idem. Theodor Fontane: Grundzüge und Materialien zu einer historischen Biographie. Leipzig, 1969 (Univ. Bibl. Bd. 372).
- <sup>5</sup> См. об этом статьи К. Шютце: Schütze C. 1) Fontane und Wolfsohn: Unbekannte Materialien // Fontane-Blätter. Bd. 2. № 3. 1970. S. 151—171; 2) Fontanes «Herwegh-Klub» und die studentische Progressbewegung 1841/42 in Leipzig // Ibid. Bd. 2. H. 5. 1971. S. 327—339; 3) Zur Datierung der beiden nach Russland geschickten Gedichte Fontanes // Ibidem. S. 368—370.

<sup>6</sup> Fontane T. Op. cit. S. 91.

<sup>7</sup> О В. Вольфзоне см.: Чичерин Б. Н. Воспоминания // Русское общество 40—50-х годов XIX в. / Сост. С. П. Чернов. М., 1991. Ч. II. С. 14—15; Алексеев М. П. Белинский и славянский литератор Я.-П. Иордан: К вопросу об известности Белинского на Западе и у славян в 40-е годы XIX в. // Лит. наследство. Т. 56. М., 1950. С. 437—470, особ. 461—462; Цигенгейст Г. Герцен в Германии сер. XIX столетия // Проблемы изучения Герцена. М., 1963. С. 339—347, особ. 343—345; Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1967. С. 156—157; Reuter H. H. Fontane. Berlin, 1968. S. 152.

<sup>8</sup> Fontane T. Op. cit. S. 93.

<sup>9</sup> Ibidem. S. 94.

<sup>10</sup> См. фундаментальную книгу Ф. Зенгле об эпохе бидермейера, где «мировой скорби» уделено первостепенное внимание (см. по указателю): Zengle F. Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsverhältnis zwischen Restauration und Revolution. Bd. 1—3. Stuttgart, 1971—1980.

<sup>11</sup> См.: Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы / Изд. А. А. Жук. М., 1984. С. 210—211.

<sup>12</sup> См. о нем: Козмин Н. К. Николай Иванович Надеждин: Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804—1836. СПб., 1912; Каменский З. А. Н. И. Надеждин: очерк философских и эстетических взглядов (1823—1836). М., 1984; Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969; Русские эстетические трактаты первой трети XIX века / Сост. З. А. Каменский. Т. 2. М., 1974. С. 417—507 и комм.: С. 626—634; Столович Л. И. Красота, добро, истина: очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994. С. 307—314.

<sup>13</sup> Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика / Изд. Ю. В. Манн. М., 1972.

<sup>14</sup> Уже А. Н. Пыпин писал: «Выступивший противником романтизма и его теоретического защитника Полевого», Надеждин «действовал однако вовсе не в смысле защиты литературной старины, а в том смысле преобразования и расширения литературы, в каком раньше действовал сам Полевой и романтическая школа» (Пыпин А. Белинский, его жизнь и сочинения. СПб., 1876. Т. 1. С. 97; цит. по: Козмин Н. К. Очерки из истории русского романтизма: Н. А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб., 1903. С. 440); сам же Н. К. Козмин говорит о несомненном «сходстве в литературных воззрениях» Н. Полевого и Надеждина (С. 453).

<sup>15</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. соч. С. 210.

<sup>16</sup> И даже более того — это просто другое написание фамилии грибоедовского Чацкого: в ранних редакциях текста комедии (см.: Грибоедов А. С. Горе от ума. 2-е изд. / Изд. подгот. Н. К. Пиксанов. М., 1987. Ср. с. 163 и 165 и мн. др.), которая была известна Надеждину в списках (в «Русской Талии на 1825 г.» уже написание «Чацкий»), написание фамилии не установилось, и оба варианта перемежаются. Ср. еще значительно позднее: «Платон Михайлыч тоже говорит Чацкому, что он не тот!» (Писемский А. Ф. Тысяча душ // Он же. Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 3. С. 320; ср. «Горе от ума», д. III. явл. 6). Из надеждинского текста можно было бы делать некоторые осторожные выводы о восприятии им комедии Грибоедова; во всяком случае фамилия Чацкого показалась ему вполне подходящей для обозначения выпренного празднословия, каким ему хотелось бы представить своего Чацкого.

<sup>17</sup> Надеждин Н. И. Сонмище нигилистов // Вестник Европы. 1829. № 2. С. 108.

<sup>18</sup> Там же. С. 110.

<sup>19</sup> Там же. С. 100—101.

<sup>19</sup> См.: Московский телеграф. 1828. № 19. С. 338—347 (Статья 1). № 20. С. 452—466 (Статья 2); № 21. С. 1—21.

<sup>20</sup> Там же. № 19. С. 344.

<sup>21</sup> Там же. № 21. С. 13.

<sup>22</sup> Там же. № 20. С. 452.

<sup>23</sup> Там же. С. 492. Последняя цитата — из «Литературных опасений» Надеждина — см. *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. С. 50.

<sup>24</sup> Там же. 1828. № 23. С. 363.

<sup>25</sup> Там же. С. 358.

<sup>26</sup> Вестник Европы. 1829. № 1. С. 18, 19.

<sup>27</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. соч. С. 211.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Шпет Г. Г. Очерк развития русской философии // *Он же.* Соч. М., 1989. С. 288—289.

<sup>30</sup> См.: Вестник Европы. 1829. № 2. С. 113.

<sup>31</sup> См.: Алексеев М. П. К истории слова «нигилизм» // Статьи по славянской филологии и русской словесности: Сб. ст. в честь акад. А. И. Соболевского // Сб. ОРЯС. Т. 101. № 3. Л., 1928. С. 415 со ссылкой на Аполлона Григорьева, который в книге «Мои литературные и нравственные скитальчества» написал: «„Нигилистами“ он звал просто людей, которые ничего не знают, ни на чем не основываются в искусстве и жизни <...>» (см.: Григорьев А. Воспоминания / Изд. подгот. В. Ф. Егоров. М., 1988. С. 60—61); для Аполлона Григорьева Надеждин «один из оригинальнейших самородков, один из величайших русских умов и одна из громаднейших ученостей» (Там же. С. 60). По указанию А. И. Батюто (см.: Батюто А. И. Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990. С. 138) точно так же — как «невежество» «нигилизм» у Надеждина толковался в кн.: Клеман Н. К. Иван Сергеевич Тургенев: Очерк жизни и творчества. Л., 1936.

<sup>32</sup> Вестник Европы. 1829. № 2. С. 113.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Надеждин Н. И. Две повести в стихах: Бал и Граф Нулин // Вестник Европы. 1829. № 3. С. 217—218.

<sup>36</sup> Там же. С. 218.

<sup>37</sup> Там же. № 2. С. 154.

<sup>38</sup> Там же. № 2. С. 112.

<sup>39</sup> Там же. № 3. С. 219.

<sup>40</sup> Там же. С. 230. В «Вестнике Европы» за 1830 год (№ 1), в отрывке из своей диссертации («О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии»), Надеждин писал так: «Байрон — единственный в своем роде. Сам огнедышащий Жан-Поль Рихтер, kloкочущий не менее губительною лавою жизни, никогда не низвергался до столь ужасной глубины и стоит ближе к человечеству. Туманы метафизической атмосферы, которой он никогда не оставлял, удерживали его своею мрачною густотою и не давали ему низвергнуться и пасть в бессущую бездну ничтожества. Посему-то сам он восседит всегда неизблемый на обломках разбитого им бытия, — и — представляет живой образ Аббадоны Клопштока, вылетающего невредимым из дыма треснувшей планеты, с которою мнил он сокрушить свое тягостное бессмертие» (цит. по: Надеждин Н. И. Литературная критика, эстетика. С. 241). Совершенно очевидно, что это стиль и строй мысли Кириака Калинниковича Чадского из «Сонмища нигилистов», и если последний, согласно мнению З. А. Каменского (Указ. соч. С. 34), «болтает всякий вздор», то З. А. Каменский не заметил лишь того, что Чадский ничего не

говорит от себя, однако стилистически ничем не отличается от своего создателя. Правда, всегда, когда Н. И. Надеждин заговаривает о современных философских и художественных течениях, например о Шеллинге, он спешит обеспокоиться насчет возможной их «пагубы» (см. *Надеждин Н. И.* Указ. соч. С. 314) и остерегаться теории изящных искусств против философской опасности (Там же. С. 317. «Никто не может быть для нее опасней метафизического иступления»). Надеждин «недоволен в этом отношении всей немецкой философией от Канта до Шеллинга включительно» (*Каменский З. А.* Указ. соч. С. 34). Подобное благоразумие достохвально.

<sup>41</sup> В основном, в статье М. П. Алексеева. См. также указанную выше книгу А. И. Батюто.

<sup>42</sup> *Белинский В. Г.* Соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1976. С. 471.

<sup>43</sup> *Добролюбов Н. А.* Соч.: В 9 т. Т. 2. М., 1962. С. 328.

<sup>44</sup> *Берви В.* Физиологически-психологический сравнительный взгляд на начало и конец жизни. Казань, 1858. § 19. С. 37.

<sup>45</sup> Там же. § 48. С. 82. Ср. § 39. С. 71.

<sup>46</sup> Там же. § 8.

<sup>47</sup> Там же. § 7. С. 13—14.

<sup>48</sup> *Добролюбов Н. А.* Указ. соч. С. 329.

<sup>49</sup> *Берви В.* Указ. соч. С. 14—15.

<sup>50</sup> «Точка зрения жизни, практики должна быть первой и основной точкой зрения теории познания» (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 18. С. 145).

<sup>51</sup> *Добролюбов Н. А.* Указ. соч. С. 332.

<sup>52</sup> См.: *Козьмин Б. П.* Два слова о слове «нигилизм» // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и языка. 1951. Вып. 4 (см.: *Он же.* Литература и история. 2-е изд. М., 1982. С. 219—231); *Батюто А. И.* К вопросу о происхождении слова «нигилизм» в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»: (По поводу статьи Б. П. Козьмина «Два слова о слове «нигилизм» // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и языка. 1953. Вып. 6. С. 520—525; *Козьмин Б. П.* Еще о слове «нигилизм»: (По поводу статьи А. И. Батюто) // Там же; (см.: *Он же.* Литература и история. С. 231—234); *Батюто А. И.* Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990. С. 138, 195—196.

## 7.

<sup>1</sup> *Батюто А. И.* К вопросу о происхождении слова «нигилизм» (см. прим. 6—52). С. 520.

<sup>2</sup> *Турген П.* Указ. соч. (см. примеч. 1—2). С. 44—45.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.

<sup>4</sup> См., например: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: Письма: В 13 т. Т. 10. М., 1965. С. 111: немецкое письмо Л. Пичу от 29 июня 1873 года об одном — неустановленном — фельетоне Гуцкова. См. также: Письма. Т. 1. М., 1982. С. 238 (упоминается Гуцков как автор трагедии «Уриэль Акоста»).

<sup>5</sup> *Еженедельник*: выходил в 1852—1864 гг. и в течение первого года редактировался Гуцковым. См.: *Obenauer S.* Literarische und politische Zeitschriften 1848—1860. Stuttgart, 198. S. 17—19.

<sup>6</sup> *Martini F.* Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848—1898. 4. Aufl. Stuttgart, 1981. S. 90—94.

<sup>7</sup> *Gutzkow K.* Diese kleine Narrenwelt. Bd. 1—3. Frankfurt a. M., 1856—1857. См.: *Gutzkow K.* Werke / Hrsg. von Reinhold Gensel. Berlin (u. a.), o. J. (1912). Т. 4. S. 15; Т. 12. S. 192.

<sup>8</sup> См. прим. 6—1 и 6—31.

<sup>9</sup> См.: Михайлов А. В. «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля — теория и роман // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 16—17.

<sup>10</sup> См.: Schröder R. Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit: Versuch einer genetischen Gattungsmorphologie. Tübingen, 1970 (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 20); см. также: Neumaier H. Der Konversationston in der frühen Biedermeierzeit. 1815—1830. Stuttgart (u. a.), 1972. Обе работы принадлежат к школе Ф. Зенгле (см. прим. 6—10).

<sup>11</sup> См.: Funke R. Beharrung und Umbruch 1830—1860: Karl Gutzkow auf dem Weg in die literarische Moderne. Frankfurt a. M., 1984 (Tübinger Studien zur deutschen Literatur, 8). S. 160.

Хотя Карл Гуцков и не мог найти для себя места среди немногих монографических глав третьего тома громадного исследования Фридриха Зенгле (см. прим. 2—1), на страницах этого трехтомника содержатся все материалы для литературного портрета писателя переходной эпохи, между немецкой классикой и реализмом середины века, между традиционно-риторической культурой и новым реализмом; Гуцков не может пристать ни к одному из «берегов»; его деловой и холодный тон перекрывается риторической образностью, зато в новом реализме самому Гуцкову недостает риторического.

<sup>12</sup> Einleitung des Herausgebers // Gutzkow K. Op. cit. Bd. 4. S. 15.

<sup>13</sup> Указываются страницы (а также строки) по указанному выше (см. прим. 7—7) изданию Гуцкова, в 5-й части которого (С. 179—274) содержатся «Нигилисты».

<sup>14</sup> «Нигилизм явился у нас потому, что мы все нигилисты <...> (Все до единого Федоры Павловичи)» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л., 1984. С. 54 — запись 1881 г.).

<sup>15</sup> Gutzkow K. Wally, die Zweiflerin. Mannheim, 1835; Gutzkow K. Werke. Bd. 4. — 2-я редакция 1851 г. См. также: Gutzkow K. Wally, die Zweiflerin / Studienausgabe und Dokumente zum zeitgenössischen Literaturstreit / Hrsg. von Günter Heintz. Stuttgart, 1983. (Univ. Bibl. 9904).

<sup>16</sup> Ср. 207: 14—25: «Принуждать себя к неестественности и церемониям, — это разве не худшая опасность? Отрекаться от любого желания, от любого суждения — разве это не смертельная опасность для духа, в ужасе пред которым мы вечно дрожим? Какие же жалкие существа мы, женщины! без какого-либо — без самого малого права — если посмотреть назад в историю! Вечно подавляемые, вечно покорные, — только тогда, когда уже кроме нас были тут другие рабы, мы на мгновение могли вздохнуть свободно и могли хранить домашний очаг как жрицы — не как служанки! Поэты сжалились над нами и описали наши страдания! Глупцы! Они лишь умножили опасность».

<sup>17</sup> Ср. слова ее отца (185: 22—31): «Направление, которое захватило тебя после смерти матери, я до тех пор почитал неопасным, пока ты жила у меня под присмотром. В течение десяти лет самостоятельности, с твоего одиннадцатого по двадцать первый год, ты в нашей тихой провинции могла быть чудесным цветком иного мира, духом странного и особенного — словно из сновидения, — пока над тобой высилась крыша отцовского дома. Твое развитие радовало всех, и какой ты была, такой тебя и принимали».

<sup>18</sup> См. стихотворение Гете 1806 года «Ich hab mein Sach auf Nichts gestellt»; само же выражение известно с 1585 г. (См. комментарий в кн.: Goethe. Berliner Ausgabe. Bd. 1. Berlin, 1965. S. 800).

<sup>19</sup> Книга Макса Штирнера «Der Einzige und sein Eigentum» (1845) завершалась таким пассажем:

«Я владеец своей силы — когда ведаю себя Единственным. В этом Единственном владеец вновь возвращается в свое творческое Ничто, из какого рожден. Любое высшее существо надо мною, — будь то бог, будь то человек, —

ослабляет чувство моей Единственности и блекнет и отмирает лишь на солнце такого сознания. Если же ставить свое на себя, Единственного, то оно стоит на преходящем, на смертном творце своего, который пожирает сам себя, и Я может сказать:

Я поставил все свое на Ничто»

(Nihilismus. (См. прим. 5—40). S. 328—329).

<sup>20</sup> См. статьи А. И. Герцена «С того берега».

<sup>21</sup> Остается указать места, где встречаются основные относящиеся сюда слова (почти все они приведены в тексте выше):

Нигилист — 261: 41; 264: 6; 268: 23; 269: 4, 18;

Нигилизм — 208: 26; 252: 23;

Ничто — 196: 15, 16;

Nichts der Welt — 271: 32.

К последнему примеру: *Nichts der Welt* — это найденный здесь термин, это — та «скука», «тоска», *l'ennui*, *Langeweile*, которая проходит через европейскую культуру с XVIII века и вот теперь позволяет назвать себя и так: такое «мировое ничто» есть сложение тоски-скуки с осознанием тщеты-суеты мира и весьма новым переживанием-рефлексией пустоты бытия — вот именно такое «ничто» и преследует хорошо устроившегося в жизни бывшего нигилиста Константина Ульрихса.

<sup>22</sup> *Gutzkow K. Die Ritter vom Geist. Bd. 1—9. Leipzig, 1850—1851. См. о романе: Martini F. Deutsche Literatur... (См. прим. 7—6). S. 412—419.*

<sup>23</sup> 4, 146; см. также: *Gutzkow K. Wally (см. прим. 7—15). S. 97—98.*

<sup>24</sup> *Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: Соч.: В 15 т. Т. 11. М., 1983. С. 93.*

<sup>25</sup> *Турген П. Указ. соч. (см. примеч. 1—2). С. 45.*

<sup>26</sup> См.: *Oldenberg K. Der russische Nihilismus: Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig, 1888; Bauer E. Naturalismus Nihilismus Idealismus in der russischen Dichtung. Berlin, 1890; Стразов Н. Н. Письма о нигилизме // Он же. Борьба с Западом в нашей литературе. 3-е изд. Т. 2. Киев, 1897. С. 50—91; Он же. Из истории литературного нигилизма 1861—1865. СПб., 1890.*

См. также: *Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987 (гл. «Две концепции нигилизма». С. 37—55); Твардовская В. А. Достоевский в общественной жизни России. М., 1990 (особ. гл. 11 «Эпоха в споре с нигилизмом». С. 35—62); Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982 (особ. раздел «Кто такой Базаров?». С. 186—202); Данилевский Р. Ю. «Нигилизм» (к истории слова после Тургенева) // И. С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 150—156; Schmidt W. D. Nihilismus und Nihilisten: Untersuchungen zur Typisierung im russischen Roman der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. München, 1974. (Forum slavicum, Bd. 38); Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике / Сост. И. В. Сухих. Л., 1986; «Что делать?» Н. Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование. / Отв. ред. К. Н. Ломунов. М., 1990; Русские демократы и русская литература XIX века / Отв. ред. Г. Г. Елизаветина, А. С. Курилов. М., 1986.*

## **Раздел IV**

### **ИЗ ПРЕДИСЛОВИЙ И РЕЦЕНЗИЙ**

## ПОСЛУШНЫЙ СТЕЧЕНИЮ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Берлинский Дойчес театр — наследник большой традиции. О прочности традиции первым свидетельствует совершенное мастерство артистов, играющих два вечера подряд драматическую поэму Шиллера «Валленштейн». Составляющие поэму три пьесы в свое время, первоначально, не были поставлены сразу как цикл, а ставились отдельно — и одноактный «Лагерь Валленштейна», и пятиактные драмы — «Пикколомини» (правильнее было бы переводить — «Два Пикколомини» или «Отец и сын Пикколомини») и «Смерть Валленштейна». Первым их ставил театр того маленького немецкого городка Веймара, который в конце XVIII века, при Гёте, Шиллере, Гердере и Виланде, стал большим культурным центром — родиной немецкого классического стиля в поэзии. К открытию перестроенного веймарского театра Шиллер написал «Пролог», который был прочитан перед первым спектаклем «Лагеря Валленштейна» в октябре 1798 года (открытие совершалось своеобразно — сначала зрители посмотрели пьесу модного драматурга Коцебу «Корсиканцы», после чего наступил черед шиллеровского «Пролога» на открытие театра, а после этого и черед «Лагеря Валленштейна» — вступления ко всей драматической поэме). Этот «Пролог» с риторическим совершенством его плавных и стройных стихов многозначительно сохранен в спектакле Дойчес театр. Его читал Эберхард Эше, исполнитель роли Валленштейна.

Эберхард Эше — истинный мастер театральной декламации; полностью отрешенные от своего конкретного предназначения прекрасные театральные стихи Фридриха Шиллера звучали в его исполнении вдохновенно-заманчиво:

Игра личин — серьезной и веселой, —  
К которой вы с изменчивой душой  
Столь часто слух и взор свой преклоняли,  
В старинный зал опять нас привела...  
Но видите, как он помолодел,  
В храм радости искусством превращенный!..  
Теперь, на величавом склоне века,  
Когда вся жизнь поэзии полна...  
Да устремится ввысь искусство сцены,  
Дабы театр теней не посрамила  
Действительной, кипучей жизни сцена.

(Пер. Н. А. Славянского)

Шиллер, обращаясь к зрителям веймарского театра, говорил о том, что сама история конца XVIII столетия — после французской революции и на пороге войн с Наполеоном — превращается в драму, в возвы-



шенное поэтическое действо наподобие его собственной исторической поэмы. Но с тех пор как люди утратили способность видеть в катастрофах истории возвышенную поэзию, облагораживающую души и покоряющую своей монументальностью, шиллеровский «Пролог» — монолог поэта — сделался прямым анахронизмом — во всяком случае, если представить себе, будто его слова говорят *прямо* для нас. На возвышенные стихи Шиллера в спектакле Фридо Зольтера неслышно легла ирония нового, обескураживающего исторического опыта.

Легла как иней... Но главное — то, что не сверху, а изнутри. Иной раз подводят вещи само собой разумеющиеся и напрашивающиеся. Непосредственный контакт поэта и зрителя может быть обманчив. Невозможно повторить Шиллера — то есть по-шиллеровски соотнести жизнь и спектакль, историю и поэзию, обыденный ход вещей и возвышенный, неумолимо-красивый строй судьбы. Так не превращается ли вся шиллеровская трагедия и поэма в поэтический анахронизм? Который отдан тогда в руки зрителей с их критическим опытом (больше Шиллера знающих об истории). Как анахронизм, драма Шиллера распадается — по-школьному — на поэтические достоинства и невероятное содержание, такое, в которое нельзя верить и которое остается лишь поэтической условностью. Смысл и красота начинают двоиться и, слитые по-этом, перечить друг другу. Первый инструмент зрителя, понятия обобщенного, — режиссер. Это для него естественно вести отсчет *от* зрителя (от своего, нынешнего, современного зрителя), и для него же естественно приближать старую пьесу к зрителю, создавая прямой и непосредственный контакт между нею и зрителем. И вот этот-то контакт обманчив. Поэт зовет зрителя возвыситься над жизнью, но зритель (и режиссер до него и вслед за ним) закрепился в своей временной точке (спустя два века после драматурга) и стоит на своем, отказываясь возвышаться по старинному образцу — по старинному, классически *неповторимому* образцу. Слитность непосредственного контакта оборачивается партией, которую зритель (и режиссер до него и вслед за ним) выигрывает у драматурга, потому что он знает больше драматурга и потому что он лучше знает те законы исторического развития, которые мешают возгонять историческую реальность в красоту и которые издавна препятствуют существованию типа шиллеровской возвышенно-поэтической исторической трагедии.

Но ведь трагедия такая существует! Она бросает нам вызов — как неосуществленная возможность; все входящее в ней в прошлое заявляет о своих абсолютных правах на существование. Настоящее искусство не знает ничего условного (условное здесь — или признак ненастоящего, или все то в произведении искусства, во что больше не верят и что не понимают), напротив, оно тяготеет к тому, чтобы полностью, во всем своем веществе и плоти, превращаться в печать безусловности, почти роковой уже безусловности. Искусство спешит стать — как трагедия Эсхила,

Шекспира или Шиллера, каждая особенно, по-своему, смысловым сгустком самой жизни и истории, то есть не чем-то таким, что существует с жизнью и историей, рядом с ними или даже «над» ними, но тем, что заключает в себе самое существенное их бытие. В трагедиях — самопонимание истории, ее самоистолкование, и потому трагедия Шиллера в ее стремлении к поэтическому совершенству, к классичности, к окончательности своего слова есть нечто несокрушимое и неопровержимое. Такое произведение — как бы памятник человечеству: оно пережило целый этап своей истории и этот этап запечатлело в шиллеровской трагедии, запечатлело как неизбежность исторических судеб. Можно не доверять Шиллеру или даже просто не верить его поэтическим решениям, но совершенно несомненно, что этот поэтический сплав исторического опыта существует лишь в своей единичности — в неповторимой связи своих смыслов. Оживить на сцене трагедию можно, лишь до конца поверив в существование всего заключенного в ней. И заставить поверить зрителя можно, лишь уверовав в ее существование. Только тогда историческая судьба, запечатленная поэтическим даром Шиллера, может овладеть и зрителем — возыметь подлинную власть над ним, благодаря чему только трагедия Шиллера и может быть по-настоящему пережита — умом и чувством. Этап конкретной истории — вот что обрело речь и язык в трагедии Шиллера. Но это и не та историческая конкретность, которую еще можно обогащать или подправлять самим историческим материалом, не претворенным поэтически. Видеть за пьесой (когда пьеса такого уровня, как трагедия Шиллера) обилие и пестроту исторического материала, — это также значит обеднять трагедию, подменять насыщенное растворенным, густое жидким. История Тридцатилетней войны и конец XVIII века, эпоха Шиллера, присущее Шиллеру мировосприятие, в котором общее сделалось личным и наоборот, — все это слилось в нерасторжимое единство в трагедии «Валленштейн», все это, как целое, заключает в себе меру и закон исторической конкретности и правящей в ней исторической судьбы.

Постановка «Валленштейна» Фридо Зольтером точно отражает ту общую коллизию, в которой оказались в наши дни театральная режиссура и классическое наследие. Поэтому и оценка «Валленштейна» Дойчес театр не может быть единой: одну меру оценки задает сама «драматическая поэма» Шиллера, другую обычные, типичные режиссерские приемы, заведомо идущие вразрез с требованиями классического текста, формой поэтической драмы.

На фоне режиссерского самоволия режиссура Зольтера воспринимается как весьма умеренная, во многом сохраняющая своеобразие авторского замысла. Однако общие «правила игры» режиссером приняты безоговорочно, и они рождают характерные для спектакля противоречия.

Вернемся к Эберхарду Эше — прекрасному актеру, заморозившему зал еще в «Прологе». Ведь уже этот «Пролог», сохраненный режиссе-

ром, вносит в спектакль известный элемент искусственности. Быть может, с известным запозданием зритель осознает, что Эше, замечательно декламировавший стихи Шиллера от имени самого поэта, создавал отнюдь не беспроблемный контакт между сценой и залом. «Анахронизм» «Пролога» подчеркивал противоречие между временем драмы и временем зрителя (временем восприятия), и это противоречие введено затем и в сам спектакль. Есть «тогда», а есть «теперь», есть Шиллер, а есть мы, есть уровень, на котором мы Шиллеру принципиально не верим, и есть уровень, где мы вольно фантазируем на его счет. Само сохранение «Пролога» — подчеркнутое выражение чрезмерного пиетета перед поэтом, поскольку текст самой поэмы сокращен более чем наполовину!

Даже и усеченный текст Шиллера воздействует на слушателя своей красотой, но зритель спектакля вправе усомниться: в чем ее источник?

И действительно, откуда эта красота в безусловно жестком мире, который изображал Шиллер? Нагнетание жестокости никак не вытесняет красоту как принцип в шиллеровском мире. Измерение действительности — по вертикали истина пролагает себе путь через все жестокие уродства, и она как луч света. Как от солнца нельзя совсем закрыться, так и от истины. Истина воплощается иерархически (что современному читателю Шиллера обычно малопонятно), так что есть высшие уровни бытия, которые к ней более причастны, и есть низшие, которые причастны менее. И человеческое жизнеустройство — иерархично, так что в нем аллегорически воплощено становление истины и света. Шиллеровский Валленштейн — честолюбивый изменник, характер которого, по словам Шиллера, «никогда не бывает благородным и никогда не должен выступать как благородный, — он может быть лишь ужасным, но не великим» (письмо К. Кернеру от 28 ноября 1796 года), но для всего возвышенного и величественного в драме опора и субстрат — Валленштейн. Как бывали в немецкой поэзии драмы без отрицательных персонажей — «Принц Фридрих Гомбургский» Клейста, так «Валленштейн», нагромождение мерзостей и предательств, был бы драмой без положительных персонажей, не будь здесь Макса Пикколомини. «Валленштейн» и строится иерархически. Характерно, что самый конец трилогии многозначительно обыгрывает иерархический момент. Старшему Пикколомини, предавшему Валленштейна, графу, вручают письмо, из самого обращения которого явствует, что он стал теперь князем; этот мотив, очевидный для современника Шиллера, должно быть, труден для восприятия современного зрителя, который едва ли успевает разобраться, в чем тут дело, — по крайней мере непосредственная сила впечатления от финального удара утрачена! «Валленштейн» иерархичен: «базис» всех замыслов Валленштейна, писал Шиллер, — это армия, «нескончаемая плоскость». Изображению этого «базиса» в пластических образах и характерных чертах посвятил Шиллер «Лагерь Валленштейна». Сюжетное действие только назревает и подспудно накаляется, пепел костра, который будет разо-

жжен вновь; «Лагерь Валленштейна» — не повторенное Шиллером создание, оно целиком посвящено жизни народа, который в две остальные, возвышенные, части поэмы так просто уже не допускается. Сама композиция поэмы — возвышение к идеальности, которая должна вырисовываться тем яснее, чем темнее реальность событий, которыми пролагает свой путь судьба. Неукоснительное патетическое нарастание на протяжении десяти актов рождает ощущение истины и величия в самом поэтическом слове.

Но это уже не совсем так в спектакле Дойчес театр, где, по замыслу режиссера, нет восхождения и возвышения к идеалу и где все соотношения решительно смещены. Валленштейн Эберхарда Эше — совсем другой, не шиллеровский. Однако именно его игра, его мастерство и впрямь замечательны. Эше поручено воплотить парадокс, своего рода невозможность, и с этой задачей он справляется последовательно и убедительно. Если можно представить себе героя, вовлеченного в активное действие и в то же время наблюдающего себя сверху, как бы стоящего со скрещенными на груди руками и спокойно ждущего, что еще произойдет и что сделает сам он, то это и будет Валленштейн — Эше. В драме Шиллера Валленштейн уже перерос рамки личности, он себя — отдельного и мелкого — содержит внутри разросшимся до величия; баловень судьбы, посягнувший на всемирно-историческую роль. Шиллеровский Валленштейн требует, чтобы все, внутренне наполняющее личность, излилось наружу интенсивно и бурно. Но если откровенный, открытый жест самоизъявления уже невозможен, то Валленштейн как бы внутренне съеживается. В постановке Зольтера Валленштейн — человек, до конца хранящий свою тайну, тайну замыслов и тайну личности, никогда вполне не раскрывающийся. Не дерзновенный самоволец, в которого пустила корни история — иронизируя над ним и подчиняя его себе, но себялюб, послушный течению обстоятельств, настороженно-расчетливый и по обстоятельствам же смелый. Задача Эше заключалась в том, чтобы достигнуть наибольшего, максимального результата наименьшими, минимальными средствами. Во всем — величайшая экономность; Эше играет Валленштейна *piano-mezzo-forte* и лишь один-единственный раз во всем спектакле переходит на *forte*! В этом отразился не только опыт современной драматургии, но и сказалась безусловная существенность современного подхода к персонажу, подобному Валленштейну. Мастерство Эше и в том, чтобы не входить в свою роль до конца, и в том, чтобы не выпадать из нее, а притом всегда, в любое мгновение подниматься над своим героем (нечто глубоко чуждое шиллеровскому замыслу). У Шиллера понимание человеческой личности, воплотившейся в Валленштейне, таково, что она всегда вкладывает себя целиком — в каждое свое слово и действие и каждый миг готова ставить свое бытие на карту. Отсюда и слова и поступки столь поразительно велики. Правдивое и ложное — все одинаково требует целого человека: таков Валленштейн.

Сама противоречивость нуждается в мощном целом. На это не хватает Валленштейна — Эше, но это так по замыслу роли. У Шиллера не ложь Валленштейна всходит на хитрости, а хитрость — на правде, пусть сиюминутной, в которую герой верит лишь *сейчас*:

Да...  
Есть родина у каждого австрийца,  
И есть за что ему любить ее.  
Но родины у войск имперских нет... —

эти и подобные слова звучат у Эше расчетливым обманом, и голос слабнет, а между тем у Шиллера все время дело идет о правде, о том, как схватить ее, понять непостижимое и сочленить несоединимое, — не о том только, чтобы обмануть, ввести в заблуждение противника. Уже у Шиллера эта роль предполагает соединение разнородного (ложь и истина, прямота и хитрость) — и все на крайнем страстном накале, но эти шиллеровские смысловые дифференциации в Валленштейне — Эше тают, уступая место иным: над Валленштейном — героем и изменником — поднимается актер-мастер.

Столь же большим мастером показал себя Клаус Пьонтек, выступивший в двух ролях — посланца фон Квестенберга в «Пикколомини» и шведского полковника Врангеля в «Смерти Валленштейна». Сцена Валленштейна и Врангеля в «Смерти Валленштейна» явилась едва ли не абсолютной кульминацией всего двухчастного спектакля, что, вероятно, не вполне отвечает шиллеровскому замыслу (хотя сцена эта одна из центральных). И причина того, что эта сцена так выделилась, — в исполнении Пьонтека, артиста, несомненно, принадлежащего к числу тех, личность которых сильна, активна и явственно ощутима в любых условиях. Уже Квестенберг Пьонтека — выдающийся образ, хотя в нем актер более скован режиссерским замыслом. Характерологическая модернизация, ощутимая во всем спектакле, превращает Квестенберга в какого-то буржуазного министра-бюрократа, но Пьонтек заметно выделяется и в этой роли — уже одним тем, как своим присутствием организует все действие. В небольшой роли Врангеля, не разьедаемый режиссерским рационализмом, Пьонтек играет интенсивно-ярко; в сцене с Валленштейном немногословно и очевидно сталкивается космополитический дух и характер тогдашней Империи и безусловный патриотизм единоплеменной и единой Швейцарии — реальный исторический, а не холодно остраиваемый или приглушаемый сторонней рефлексией материал. Здесь звучит голос самого Шиллера — поэта, размышлявшего до боли в сердце о проблемах истории, какой она была дана ему.

Не говоря обо всех актерских удачах спектакля, следует сказать о том основном, чем предопределено в спектакле и все успешное и все безуспешное. Шиллеровский «Валленштейн» — порыв в высоту, и вся-

кий скептицизм его подрывает, причем, разумеется, подрывает не просто шиллеровско-«идеальное», но и разъедает все высокое. Использовать Шиллера для того, чтобы показать лишь негуманность определенных исторических событий, — это довольно мелко. Шиллеру же представлялось, что и в исторической бессмыслице есть какой-то толк. От недоверия к шиллеровскому «высокому», к его светлой красоте более всего — и непоправимо — пострадал Макс Пикколомини. Франк Линерт, точно реализующий режиссерский замысел, не мог спасти свою роль. Макс для поэта — излучение идеала, и он своим существованием убеждает: не только от среды происходит человек, не в прямой зависимости от нее, не покорная производная от нее. Макс у Шиллера — это красота прекрасной души, ее подлинное происхождение — совсем не этот мир, а царство идей. В такую прекрасную душу еще можно было верить в просветительские времена: «Кому же и быть обязанным своей душою, как не своей душе?» (Жан-Поль). Даже все слабое в душе и в воле Макса — знак происхождения не от мира сего. Слова Тэкля, произнесенные после гибели Макса: «Прекрасное, вот твой удел суровый!» — прощальные слова. Как не вяжутся они с образом Макса в спектакле! Макс с дурными манерами простака или солдата, только что бежавшего из плена и узнавшего, почем фунт лиха, этот исторически смятенный «экспрессионист» — не символ красоты, а воплощение безвольно-безобразного, один из многих диссонансов берлинской постановки.

Вместе с Максом страдают явления более широкие. Ведь Макс в пьесе Шиллера — это окно в идеал и окно в мирную жизнь. Окно в мир из такой жизни, которая совсем забыла, что такое мир. Герои «Валленштейна» не помнят, что бывает мир, для них действительность — либо военный лагерь, либо земля, изображенная на карте военных действий. Драматург мыслит весьма дерзко: сблизить театр и театр военных действий (это получилось в исторических книгах Шиллера!). Вся человеческая жизнь в конечном счете уподоблена жизни в условиях войны и все стремления к идеалу — стремлению к миру, мечте о мире. На протяжении трех драм, составляющих трилогию, стоит сплошной лязг оружия, и это оружие и этот лязг для человеческой жизни — не что-то внешнее, но сопровождающее ее всегда и везде. Другого такого произведения, насквозь пропитанного «нецивильным», нештатским ощущением жизни, в мировой литературе, должно быть, нет! И вот из такой-то жизни Шиллер извлекает невозможную явленность идеала! Важно установить, что в «Лагере Валленштейна» действует *народ*. Это народ восставший, взъярившийся, перековавший плуг на меч, народ, в своем существовании очутившийся словно на самом краю бездны, но тем не менее в толпе и массе «Лагеря Валленштейна» еще живы и народное мировосприятие, и народный юмор, и сплоченность коллектива. Все это рисуется действительно бескрайне широко, вольно, между тем как в берлинской постановке большую часть «Лагеря» играют на узкой полоске

перед занавесом, где двоим не разойтись. И даже солдат Валленштейна, предпочитающий легкую опасную жизнь суровой мирной жизни, — все еще не гангстер, бездонно-цинический, но, в самом худом случае, все еще «негатив» крестьянина. Шиллеровские масса, толпа, народ, армия, не допускаемые в две другие части трилогии, находятся очень близко от сцены, своим присутствием за сценой влияют на сценическое («высокое») действие. Не видно, так слышно! Однако недоверие к шиллеровско-«высокому» влечет за собой недоверие и к шиллеровско-«низкому», то есть к самому народу, которому поэт отвел подчиненную, но вполне определенную, важную, многозначительную роль (пьедестала всего целого и нижней, очень прочной ступеньки лестницы). Не случайно же Шиллер сумел в «Лагере Валленштейна» создать такую пеструю, разнообразную картину народной жизни (какими бы парадоксальными средствами она ни складывалась!), какой не было в немецкой литературе с XVII века и какую приходилось учиться писать заново, привыкая к жизненной нескладности, хаотичности, терпкой характерности, отвыкая от жеманности, прециозности и заведомой «высокости» слога.

Созданная на самом рубеже XIX века, трилогия Шиллера во многом пропитана духом новой эпохи. Сугубая пространность поэмы — явный недостаток произведения как сценической драмы; Шиллер видел этот недостаток и, справедливости ради заметим, допускал возможность сокращения текста до четырех часов длительности. Не лучший выход из положения! Но вот глубокое наблюдение М. М. Бахтина: все литературные жанры в XIX веке «романизируются», то есть эпически расширяются, вбирают в себя полноту обоснований, обстоятельств. Мысль драматурга встречала возрастающее сопротивление материала жизни; Шиллер, драматический писатель по самой природе своего дарования, всемерно ощутил новые трудности творчества. При всей своей цельности трилогия Шиллера сама еще растет по мере того, как развивается сюжет, видоизменяется как произведение — расширяется, заявляет о большем. Шиллер в «Валленштейне» — не антипод Шекспира, а Шекспир, «приводимый в порядок» могучими усилиями рационалистического ума. Трагическое и комическое, низкое и высокое тут никогда не смеют смешиваться. Можно ведь думать, что лес — еще не настоящий, пока в нем не поместилось лесничество, и что сад — не настоящий, пока его не спроектировал заново художник; очень легко было думать так в конце XVIII века, и один немецкий писатель того времени пишет о «подлинной, облагороженной природе», которой следует подражать. Но где предел облагораживания, при котором облагораживаемое еще не перестает быть подлинным? К счастью, «порядок», который наводит Шиллер в шекспировском жизненном многообразии, — не алфавитный, не бездушный, и Шиллер лучше, чем кто-либо, видит и чувствует, как одни уровни бытия нарастают, наслаиваются на другие, как ничто не оторвано ни от чего и как все причастно к логике закономерного, органиче-

ского роста. Природа и мир рациональны и логичны — как растения, как живые существа. И, к счастью, Шиллер прекрасно знает и ощущает настоящую жизненную полноту — прежде чем упорядочивать природу. Но, конечно же, Шиллер никогда не поверил бы в то, что можно усматривать исторический смысл и закономерность движения в первозданности повседневного беспорядка, что можно расслышать суть прямо через шум, не наводя порядка и ничего не облагораживая. Шиллеру нужно было вычленить смысл, услышать его явно и внятно. Изначальность драматического гения и рационалистичность мышления, для которого начала и концы истории не совсем еще растаяли в туманах бесконечного развития, — все это соединилось в Шиллере так, как только могло в его рубежную эпоху. Поэтому так сложно устроено его произведение, поэтому же устройство это — не механическое, а растущее на наших глазах; драматическая жизнь уподобляется восхождению к конечному историческому смыслу.

Это в принципе должно было бы учитываться даже в самом оформлении спектакля. Ни к каким всемирно-историческим тезисам движение драмы не приводит — но приводит к окончанию одного из актов всемирной истории. Персонажи трагедии, убывая числом, превосходят свою земную ограниченность весомостью исторически образцового. По ходу действия сгущается тьма, но и накапливается невидимый запас света.

Однако логики той линии, которая положена в основу берлинского спектакля, проследить не удастся. Так, как если бы сам мир шиллеровской драмы, лишенный «верха» (идеального) и «низа» (народного), сделался сугубо разноманерным и неоформленным. Стиль оформления не только всей трилогии в целом, но и каждой из ее частей сумбурно разнороден. словно вопреки шиллеровской расчлененности нужно было вернуть происходящему видимость житейской бестолковости. Определенный аскетизм оформления этому не препятствует. Композитору Райнеру Бредемейеру с его нарочито разнохарактерной музыкой тоже не удалось найти ни одного пластически законченного музыкального образа — такого, который не просто обременял бы слух досадливой громогласностью; в нервозно неприкаянной череде музыкальных полуслов невозможно установить какую-либо логику, хотя бы чисто умозрительно. Постановочная какофоническая пестрота особо отразилась в костюмах, изобретательно сочиненных Кристиной Штромберг. Деловитость исторически конкретных мундиров сменилась красочностью фантастических одежд, несущих намеки на все века сразу. Невиданных униформ возникло столько, сколько хватило бы, чтобы обмундировать все многочисленные немецкие армии шиллеровских времен. Зато совсем несущественное и незаметное (если бы постановщики просто стремились к исторической верности) обратилось в некий костюмированный спек-



такль в спектакле. И все это, разумеется, за счет драматического действия! За счет того внутреннего движения характеров, которое прежде всего занимало Шиллера.

И совсем не случаен такой поворот к живописному подчеркиванию второстепенного. Шиллер движется внутрь истории; погруженный в конкретность эпохи действия, он извлекает широкий его смысл. Исторический «момент» сначала разворачивается как пестрый луг — события, эпизоды, зачатки мотивов, предчувствия событий. Но, в отличие от Шиллера, современный режиссер Фридо Золтер, скорее, склонен разглядеть существенность не в исторической конкретности, а во «всевременном» и «все-временном». Событие, происходящее «всегда и никогда», кажется красноречивее того, что совершается «сейчас и здесь», — определенного и однократного. Поэт налагает мощные ограничения и мучается под тяжестью цепей, потому что только они гарантируют ему достижение смысла. Режиссер легкомысленно относится к такому испытанию, возложенному поэтом на себя самого, и предпочитает действовать на просторах вольной фантазии. То, во что упирался поэт как в непреодолимый рубеж — в реальность истории, начинает служить площадкой для разбега; внешнее для поэта служит опорой, существенное для поэта выглядит куда менее существенным; слово для поэта — итог, для режиссера — материал; драматическая композиция для поэта — ювелирная по тщательности оправа, созданная бессонной работой, для режиссера — оболочка, которую еще только предстоит наполнить, окончательное для поэта — для режиссера только тема вариаций. Динамические линии меняют свое направление, упускается важное, раскрашивается неважное. Единственная в своем роде обязательность уступает место условности. Тогда в спектакле может уже реализоваться тот замысел рассудочности, который совсем противоположен (и противоположен) высокоинтеллектуальному, рационалистическому стремлению поэта к жизни и истории, а потому разъедает задуманное автором, подвергает критике извне самое существо его творческих решений. В конце концов такой замысел останавливает актеров — мешает им раскрыть все свои возможности, вынуждает застыть на пороге шиллеровского патетического многозвучия и отступать перед его идеалом красоты — подлинно бесстрашным, коль скоро прекрасное и свет извлекается из самых трещин, конфликтов и исторических бед. Шиллер возводит историю к идеалу, «идеализирует» лишь постольку, поскольку сопоставляет ее с конечным смыслом, с идеей, но он не идеализирует, приукрашивая и отнимая у событий их страшное и ужасное. Это заметил и подчеркнул Гегель, которого «Валленштейн», правда, не удовлетворил: жуткое или ужасное заняло в этой драме место трагического. Но шиллеровская тщательная конструкция исторического бытия распалась, Шиллер взят не весь и не весь мир его драмы воссоздается, поэтому то в спектакле

Дойчес театр, что началось с подкупающей видимости самого прямого и непосредственного контакта со зрителем, постепенно обрастает чертами сценической условности и остраненности, — нет открытых ран кровавой трагедии, а есть лишь не слишком трогающие персонажи позавчерашнего или никакого дня: все отдаляясь и отдаляясь, они в конце концов уходят, как тени, прочь, в свое небытие.

## ВЕЧЕР ГЕНРИХА КЛЕЙСТА

Фестиваль драматического искусства ГДР в Советском Союзе был ознаменован замечательным событием — берлинский Немецкий театр показал в Москве, на сцене Театра имени Моссовета, две пьесы Генриха фон Клейста — «Принц Фридрих Гомбургский» и «Разбитый кувшин» — в постановке режиссера Адольфа Дрезена. В Москве давно не видели драм Клейста (со времени приезда Густава Грюндгенса, Гамбургский театр), а в русском театре нет традиции исполнения его пьес. В этот раз был редкий случай увидеть постановку сразу двух из них — причем в совершенно необычном и неожиданном их соединении: постановщик решил показать обе пьесы в один вечер, справедливо усматривая между ними контрапунктическое отношение — два самостоятельных голоса, которые хорошо сочетаются друг с другом. Смелость такого режиссерского решения заключена уже в том, что одна из пьес, «Принц Фридрих Гомбургский», и по своей длительности, и по своему идейному содержанию, и по своей поразительной насыщенности, по густоте мысли и тесноте слова требует безраздельного внимания к себе и способна с избытком заполнить сознание и фантазию зрителя. Но и комедия «Разбитый кувшин» немногим менее сложна и ничуть не короче первой, трагической по своему звучанию пьесы. Таким образом, московские зрители имели возможность в один вечер познакомиться с двумя труднейшими для восприятия и незнакомыми большинству пьесами великого немецкого драматурга. Они были интерпретированы режиссером из ГДР с подлинно гуманистических позиций в полемике с шовинистическим толкованием клейстовского наследия.

«Принц Фридрих Гомбургский» — драматургический шедевр немецкого писателя. Эта драма была завершена Клейстом в 1811 году, совсем незадолго до его добровольного и благородного ухода из жизни. Творчество Клейста (1777—1811) продолжалось всего десять лет: после нескольких удачных, значительных, исключительно своеобразных пьес он создаст напоследок произведение многогранное, многозначное, многослойное, наделенное удивительной внутренней широтой и свободой, — оно звучит, как орган, в котором использовано множество регистров, но так, что не возникает тембровой пестроты, поскольку строгий, до мельчайших деталей, во всем продуманный порядок композиции пронизывает все целое от начала до конца. Такова эта последняя драма Клейста — светлая драма отчаяния, написанная в оккупированной и подавленной Наполеоном Пруссии, в мрачную, почти безнадежную эпоху, в канун освободительных войн, наследовавших патриотический порыв русской Отечественной войны. Когда Клейст писал свою пьесу, он стоял на краю своей жизни, но такой же последней гранью представлялась ему в то

время история его родины — Пруссии. Однако вслед за фанатически однолинейной «Битвой Арминия», этим диким и беспощадным призывом собраться в один кулак перед лицом заклятого врага — эта драма не знает оттенков, и логика ее патриотизма вполне проста, — Клейст пишет произведение, в котором все художественно преломлено и все усилено многократными отражениями. «Принц Фридрих Гомбургский» — тоже образ родины Клейста, но совсем иной, чем в «Битве Арминия», — он способен вобрать в себя все общечеловеческое — те дальние границы человеческой проблематики, которые просматриваются уже и во всем частном и исторически конкретном, если на всякую частность и конкретность смотреть, как это делает Клейст, с разных сторон и глубоко. Уже историческое событие, которое лежит в основе пьесы Клейста, в ней отсутствует и всецело присутствует — это битва со шведами при Фербеллине в 1675 году. Локальный, берлинско-пруссский колорит пьесы, — качество, до конца воплощенное *каждым* стихом пьесы, — возвышается до картины идеального государства. Битва при Фербеллине у Клейста не такая, какой была она на самом деле, в прозе военных действий XVII века с их скучными перипетиями, — она для Клейста претворена творческим народным сознанием и легендой эпохи, опоэтизированным и усилена мотивами индивидуального творчества. Сомнамбулический принц Фридрих у Клейста полководец мечтатель, щиплющий лепестки цветов, словно задумчивый и праздный юноша вертеровской эпохи, — ничуть не похож на командовавшего кавалерией здравомыслящего человека средних лет с деревянной ногой. Совсем свежая психология (Г. Х. Шуберт с его «Ночными сторонами сознания»), увлекшая Клейста, приближает легенду к мироощущению современности, но не разрушает поэтический миф, а прибавляет к нему неожиданные, по-шекспировски вольные и смелые слои. Принц — своего рода поэт, в согласии с собственным представлением Клейста о безошибочности продиктованных интуицией поступков, он чужд сомнений, когда получает «приказы от своего сердца» и безоговорочно исполняет их. Его несомненный полководческий дар, снискавший ему уважение товарищей по оружию и таких беспредельно прямых в своих суждениях рубак, как полковник Коттвиц, не противоречит сновидческой «одаренности» принца. Но, наделяя принца таким особенным, даже маловероятным свойством — сосредоточиваться до полного самозабвения на своих мечтах, — Клейст сразу же достигает самого существенного, самого необходимого для него обобщения в пьесе, вся фабула которой построена вокруг сражения, в которой трагическая коллизия возникает из *невыполнения* военного приказа *выигравшим* сражение полководцем. В этой пьесе не грохочут пушки и в ней не бряцают оружием, — замкнутая в себе самой и с большим трудом пробуждающаяся к реальной жизни душа принца — это для Клейста первый шаг к тому, чтобы смысл пьесы отвести от сугубо военных и связанных с войной, с субординацией

проблем и направить пьесу к проблемам общечеловеческим и в этом отношении *гуманным*.

Между тем *по видимости* в пьесе выражена — и утверждена — двойная негуманность: принц, победитель в сражении, приговорен к смертной казни, а далее он же сам должен осознать свою вину и согласиться со справедливостью столь «бесчеловечного» наказания. Принц, идущий, чтобы претерпеть добровольно принятое на себя наказание, и внезапное обращение казни в его триумф — эти два последних явления драмы, взятые по букве, едва ли кому покажутся моментом катарсическим, очищающим, легче увидеть в такой фабуле и ее завершении страшное издевательство над человеком и чудовищный диссонанс. Но это не так в пьесе Клейста с ее сложнейшей поэтикой. Сложность или даже известная неразрешимость поэтики Клейста в том, что все происходящее в пьесе с принцем — это одновременно и «притча», «парабола», идущая по своей сути еще от эпохи барокко, это «показательное действие» (*exemplum*), которое никак, даже в моменты глубочайшего душевного потрясения, нельзя смешивать с эмпирической психологией, с тем, что может происходить сейчас и здесь с данным конкретным человеком), это одновременно и осмысляемая психологически конкретно цепочка ситуаций. Чтобы обрести ясность и трезвость сознания, принцу, притом в самый нестерпимо кратчайший срок, приходится пережить целую гамму чувств — от восторга до животного страха, до иступления. Этот «страх» работает сразу же на два плана драмы — и на «притчу», и на «психологию»: чтобы в конце концов обрести самого себя, вернуться к себе, очистившись, принц должен перестать быть как мечтателем, так и полководцем, — все существование его исчерпывается до дна, все обнажается, все в нем предается отчаянию, — но это никак не может «ломать» (как писал Брехт) человека как личность, а может только очищать его, прояснять его, напоминать ему о существенном; оставаясь же реалистически-конкретно создаваемым драматическим персонажем, принц не может не раскрывать всякий миг тончайших движений души, не может, культивируя движения своей души, перестать быть влюбленным а нее «поэтом» — пока не признает власть над собою реальности. В одной из сцен третьего акта драмы принц, покинув тюрьму, прибегает к курфюрстине, умоляя ее о помощи. Это центральная сцена пьесы: эпизод психологически предельно открытый, откровенный — тут принц раскрывает все, что заключено в его душе, но это и эпизод его глубочайшего нравственного падения, — принц готов отказаться от всего самого святого для себя, и все только от целиком захватившего его страха, — но только через это нравственное падение может найти он путь к самому себе, но уже к своей сущности. В этой же сцене начинает играть всеми необыкновенными своими красками язык Клейста. От неподдельного пафоса («Но божий мир, родная, так хорош! Не приобщай меня до срока в мыслях к семье страшилищ черных под землей». Пер. В. Пастернака)

до напряженных четких барочных образов («колчан твоих речей»), до звучащих почти смешно фраз — весь этот водопад ярчайшего поэтического красноречия обрушивается так, что разнородное не смешивается, а, перебиваясь на каждом шагу, топорщится, торчит в разные стороны, до картины глубинного трагического юмора, вызывающего слезы и смех.

Но таков закон этой трагедии — ее трагизм не раз оттенен юмором, шуткой, смехом (шутит Гомбург в самом конце, идя на казнь, шутит с ним и сопровождающий его офицер: «Сорвать тебе гвоздику?» — «Да. Спасибо. Поставлю дома, как вернусь»), — всюду многоголосие разнородного. Клейст назвал свою пьесу «драмой», а она воспринимается как «трагедия» (ее далекая и близкая предшественница — трагедия «Карденио и Целинда» силезского драматурга Андреаса Грифиуса, созданная в середине XVII века), но трудно не заметить, читая «Принца Гомбургского», как рано драматург подлинную трагедию своего героя начинает погружать в лоно всеобъемлющего порядка и примирения. Еще принц ничего не знает об этом, он только еще готовится произнести убийственный приговор себе, еще не сказано ни слова милосердия — но «благополучный исход» драмы можно уже почувствовать сквозь всенагнетание страстей. Курфюрст клейстовской трагедии (в прусской истории это «великий курфюрст» Фридрих Вильгельм) — не отстраненный и сухой символ власти и величия страны, но живое олицетворение власти и порядка, единства, мягкого единодушия, царящих в идеальном государстве клейстовской пьесы. Курфюрст не жесток, когда подписывает приговор принцу, — кажущаяся его немилосердность основана на прекрасном знании исхода всего, а прекрасное знание конца основано на полном духовном и даже душевном единстве, существующем между курфюрстом и всеми его людьми. В пьесе есть тень офицерского мятежа в защиту принца, но только тень: полковник Коттвиц у Клейста — не «дерзкий бунтовщик» (так в переводе), он лишь поступает «своевольно», и курфюрсту не нужно карать его за ослушание: в последнем действии драмы курфюрст и дает разговориться своим генералам и позволяет себе подшутить над ними, приводя к абсурду их искренние и возбужденные речи, — курфюрст тут воплощенная мягкость, но мягкость его опирается на твердость порядка целого, порядка органически существующего, такого, за какой не приходится опасаться; как личность, наполненная этой мудростью целого, курфюрст в пятом действии мягко и властно парит над всем, не раскрывая до поры до времени своих карт и другим оставляя время согласиться с ним, приобщившись к мудрости общего для всех порядка. Этот акт драмы открывает возможности для яркой, чувственно-насыщенной и величественной игры — для того исполненного восторгов триумфа целого, который утверждает органическое единение государства, — о нем, подобно другим немецким мыслителям-гуманистам этих лет, мечтал Клейст, размышляя о всенародном восстании против завоевателя.

В драме Клейста нет злодеев и нет злодейских поступков: в ней сталкиваются безукоризненно честные и прямые характеры. Такова особенность этой драмы. Думая об освободительной войне с Наполеоном и вспоминая ради этого войну прошлую, Клейст никак не хотел останавливаться ни на войне, ни на психологии войны, — для него проблема человеческого единения была прежде всего проблемой внутренней, душевной, проблемой очищения индивида ради общих целей, общего блага. Психологические эксцессы драмы содержат в самих же себе свою критику — критику субъективизма и культа субъективности. Для Клейста существует свобода, понятая правильно, и свобода ложная, понятая только как свобода для своего внутреннего мира, для своих мечтаний. Принц на поле сражения разрушает не жестоко твердый, но в конечном итоге органически мягкий и всепрощающий порядок целого (существовавший скорее в сознании поэта, чем в исторической реальности государства), — таков парадокс этой жестокой драмы Клейста, заставляющего своего героя обретать самого себя (не просто свою «субъективность»!) и подлинную свободу в мучительных борениях.

Драма Клейста трудна для постановки. Режиссер Немецкого театра Адольф Дрезен выбрал для своей постановки путь сложный и благодарный — путь верности авторскому тексту. Этим он избежал опасности, которая подстерегает постановщиков классических драм в наши дни, — опасности субъективного прочтения текста в поисках обновленного и актуализированного звучания пьесы, что выглядит трагической иронией, коль скоро сама пьеса борется со всяким человеческим субъективизмом. Дрезен и не перестраивает, и не «подновляет», и даже почти не сокращает текст драмы, и в этом отношении он верен ему. Однако верность тексту слишком общее понятие, и оно на практике допускает совершенно разные принципы отношения к авторскому замыслу. Дрезен ставит «Принца» в один вечер с «Разбитым кувшином», и тут, видимо, уже временные рамки спектакля заставляют его перестраивать пьесу — не текстуально, а композиционно. «Принц Гомбургский» Клейста — пьеса высокая по стилю или, лучше сказать, несущая на себе явные следы высокой трагедии. Этому соответствует деление ее на пять актов, служащее противовесом стремительности, с которой развиваются в ней психологические процессы, — поспешность и насыщенность, заключенные в стройные рамки гармонически-уравновешенной формы. Взрывы отчаяния, как в сцене с курфюрстиной, происходят на фоне сцен, где мечтательность получает возможность проявить себя без спешки, как то и положено ей. У Дрезена драма разделена (можно сказать, разбита) на двенадцать эпизодов, идущих без перерыва, замкнутых в себе: эти двенадцать эпизодов подчинены двенадцати «тезисам», подытоживающим драматический смысл каждой сцены или программирующим его наперед в восприятии пьесы зрителем. Этот прием идет от современной немецкой драмы подчеркнуто рационального типа, примененный к дра-

ме Клейста, он существенно переосмысляет ее (уже не текст, а композицию), заранее придает ей рациональную определенность — то качество, которого эта драма с ее шекспировскими элементами, с ее многоголошием, с ее бесконечным стилистическим варьированием — уверенно можно сказать — совершенно лишена. Клейстовская «притча» оказывается притчей не барочного толка, рассказанной в романтическую эпоху с ее аппаратом художественных и психологических приемов, а притчей брехтовского плана с ее мировоззренческой и политической однозначностью. Заметим еще, что зритель московского спектакля, в отличие от зрителя немецкого, оказывается, в случае, если пьеса не была заранее знакома ему, в полном плену у помещенных в программу и повторенных по радио (перед началом каждой сцены) «тезисов», не имея возможности исправить даже прокрававшиеся в них грубые ошибки переводчиков: так, «тезис» одиннадцатый говорит о «начавшемся в войсках мятеже», а в прочитанном по радио тексте говорилось даже «о революции»! Между тем слово «революция» в данном случае неуместно, поскольку оно и искажает замысел писателя, и нарушает историческую конкретность (ни о какой революции не могла идти речь в Пруссии ни в эпоху курфюрста Фридриха Вильгельма, ни в эпоху короля Фридриха Вильгельма III). «Тезис» девятый сообщает, что принцесса Наталия подделала подпись курфюрста, чтобы вызвать войска в Берлин, — но такое действие было бы вопиющим нарушением всей поэтики драмы, и оно невозможно, к тому же Наталии и не приходится подделывать подпись, — как шеф полка, она имеет право отдавать ему свои приказания, и единственное, на что идет она, решаясь на известный обман, так это на то, что она ссылается на несуществующий устный приказ курфюрста, но здесь «обман» еще уравновешен благородной смелостью поступка. Такие замечания к неверно переведенным «тезисам» постановщика были бы мелочью, если бы, в соответствии с характером спектакля, они не вводили зрителя в заблуждение.

Переорганизуя драму и подчиняя ее эпизоды-островки рациональным тезисам, постановщик интерпретирует романтическое произведение Клейста в духе рационалистской театральной эстетики — отсюда достоинства и просчеты спектакля. Это относится и к области языка, стиля. Драма Клейста во многом так жива благодаря своим сознательно задуманным и воплощенным противоречиям, благодаря тому, что на самых различных уровнях, начиная со слова, одно перебивается другим, трагизм оттеняется шуткой, скрытым или даже довольно явным юмором, жестокость — мягкостью, военная субординация — поэтической мечтательностью. И речи персонажей драмы у Клейста как бы не существуют в заранее данной, поэтически отработанной и разглаженной оболочке слога, — они, по замыслу автора, как бы возникают на лету, по ходу действия и несут на себе отпечаток обычной, житейской, разговорной импровизации. Такая импровизационность, плохо передаваемая



даже в самом лучшем переводе, резко противоречит, например, поэтическому стилю драм Шиллера, — но не противоречит, с другой стороны, определенной высоте стиля, его благородству. Стих Клейста, в целом чуждый лиризму, включает в себя как элемент особую нескладность, некоторую корявость, которая есть правдивость, достоверность обыденности, как залог жизненного реализма, переносит в высокий, аллегорический план драмы, — тем сильнее должны действовать недлинные лирические монологи «Принца Гомбургского», которым придан особый подъем и неожиданная для Клейста плавность. Эти слои или уровни в постановке Дрезена слиты, стерты. Стерта граница стиха и прозы, но тогда мучительно «составляемая» речь персонажей, запечатляющая их внутренне, как бы не справляющаяся с выражением мысли, обращается в простую тождественность прозы, и весь труд пропадает даром, скрываясь в обычной скороговорке речей. Но при всей быстроте выплескивающегося через край психологического действия в драме Клейста, речи персонажей его редко рассчитаны на быстрое произнесение: речь рождается с трудом, туго — хотя иной раз как низвергающийся поток слов, со всеми грамматическими вольностями и неправильностями такой неподверженной рефлексии речи, — затем Клейст прибегает и к таким образам, которые никак нельзя сразу, немедленно воспринять и понять. Далее, стерта граница различных стилей, — в строго проведенном и строго продуманном режиссером движении целого недостает интонационных вариаций, которые отвечали бы клейстовским вариациям стиля, его резким киданиям из стороны в сторону, его стилистическим сбоям.

Достигается интонационная ровность всего течения пьесы, и она — в полной гармонии с рационалистическим ее прочтением и, что то же самое, с ее композиционной перестройкой. Каждая роль в пьесе получает свое место в соответствии с этим общим замыслом. В более выгодном положении оказывается принц Фридрих (Александр Ланг), главный герой спектакля. На нем сконцентрирован весь спектакль, и его понятая по-брехтовски (у Брехта есть сонет о Фридрихе Гомбургском) незавидная жизненная судьба проходит перед зрителем в двенадцати этапах пути. У Клейста принц — мечтатель и генерал, ценимый по-настоящему, а не по-литературному и не за прекрасные глаза: он ошибается на поле сражения при Ферберлине, но эта роковая ошибка не затмевает его былых реальных заслуг ни в глазах курфюрста, ни в глазах Коттвица (Герхарт Бинерт), этой незамысловатой, не ошибающейся совести всей армии. В постановке Дрезена принц во время сражения закрывает глаза и отворачивается в сторону от предполагаемого боя, — так он получает свой «приказ от сердца» — то самое, чего никак не может взять в толк Коттвиц (которому остается подчиниться). Но это противоречит пьесе, где принц принимает свое решение вмешаться в бой после внимательного наблюдения «театра» военных действий, — нарушив приказ курфюрста, принц все равно был в какой-то степени прав как

генерал. Другое противоречие стилистики Клейста — в бурной сцене с курфюрстиной. Этот эпизод собирает в себя все мучительно-трагическое, что присуще этой драме, насколько это вообще возможно. Клейст старался, чтобы зритель заразился безграничным страхом принца: речь тут идет о самых последних вещах, о могиле, о смерти, под влиянием аффектов принца швыряет из стороны в сторону, и речи его сбивчивы. Видение раскопанной могилы нигде не оставляет его. Поэтому, хотя действие происходит и не в классической пьесе и задача драматурга — показать всю низость сорвавшейся «с цепи» беспредельной субъективности, но все же известное благородство, отвечающее серьезности ситуации, присуще и этой страшной сцене: принц А. Ланга в истерике бросается на пол и дрыгает ногами, как избалованный мальчик. Этот момент, возможно, не казался бы таким диссонансом, если бы выступал на фоне богато-инструментованной партии, а не в рационально-выпрямленном движении целого.

Рационалистическая заданность оказывает свое влияние на игру всех артистов, — у зрителя создается впечатление, что в игре актер участвует не как личность в целом, но что он использует лишь один, довольно узкий слой своей индивидуальности — только этот слой и начинает вибрировать, колебаться, отзываясь как лишь одна струна среди многих на заданный режиссером тон. Отсюда же впечатление известной механичности, ритмически-остраненной игры, той «незаинтересованности», с которой создается тут прекрасное. Едва ли это впечатление ошибочно. Однако пьесе Клейста можно было бы играть иначе: курфюрст, центральный персонаж драмы в том смысле, что все нити происходящего собираются в его руках и события в большой степени просто направляются им, в четвертом и пятом действии предстает как живая душа всего единства, в полном обладании всеми своими силами, а вместе с тем силами и всего целого, — единственный персонаж, способный обозревать все, знающий начала и концы, верной рукой ведущий все действие к благополучному исходу, — он, неподвластный фатальной неизбежности, ничему не подчиненный, мог бы, особенно в последних сценах, играть совершенно свободно, раскованно, не следуя ничему внешнему, самораскрываясь. У Дрезена курфюрст — жертва обстоятельств. Дитер Франке играет его сухо, жестко, настороженно. Весьма обеднены женские роли — курфюрстины (Эльза Граубе-Дейстер), принцессы Наталии (Вербель Болле). При таком замысле спектакля артисты не могли показать своих возможностей, оставаясь в пределах до крайности суженного однообразия. Более живо понята роль графа Гогенцоллерна (Клаус Пинотек), видимо, уже потому, что это действующее лицо остается несколько вне основного ядра драматической коллизии.

Самой высокой, безоговорочной оценки заслуживает оформление спектакля (Ганс Брош). Сцена битвы (3-й эпизод спектакля) с залитой ослепительным, ярким светом белой сценой поражает уже сама по себе.

Во всех сценах применены самые лаконичные средства, и всякий раз достигается максимальный эффект конкретности (такова, например, сцена 5-я, в Берлине, у церкви). Оформление спектакля находится в полном соответствии с пластическим, можно сказать, скульптурно-пластическим замыслом режиссера, который во всех сценах изобретательно группирует действующих лиц, создающих необычайно выразительные построения, — такова в первую очередь группа офицеров в сцене 3-й, такова же, в сцене 2-й, группа офицеров, записывающих приказ курфюрста под диктовку фельдмаршала Дерфлинга, — эта группа должна время от времени (поскольку действие на сцене распадается здесь на две половины) застыть (следовало бы найти какие-то приемы его объединения в целое в этом эпизоде) и стоять молча; всякий раз такие почти недвижные и почти безмолвствующие построения организуются с большим вкусом. Однако нельзя не сказать, что такая скульптурность групп вступает в известное противоречие с драмой Клейста, будучи как бы самоцелью: пьеса Клейста, полная внутреннего и внешнего действия, полная разнообразия, стилистических острот, насколько можно видеть, нигде прямо не предполагает такой слишком однозначной и слишком высокой по стилю пластичности.

Пьеса «Разбитый кувшин» — такая же необыкновенная комедия, как «Принц Фридрих Гомбургский» — необыкновенная трагедия. Если «Принц Гомбургский» — торжество стилистического разнообразия, а иногда даже целенаправленно достигаемого разноречия, то «Разбитый кувшин» — едва ли не единственный в мировой литературе пример комедии, где внешнее действие предельно сокращено, убрано внутрь — судебное разбирательство, которое должно доказать виновность судьи. Эта комедия — беспрестанный анализ заданной ситуации, и суть комического — в основной ситуации, которая проявляется шаг за шагом. Всякие комические детали, а их у Клейста немало, отступают перед этим основным, и этот основной конфликт доведен до крайней, уже не комедийной мучительности. Эта длинная пьеса не терпит и антрактов, и на своем первом представлении, в марте 1808 года в Веймаре, при Гёте, эта пьеса провалилась именно потому, что, пытаясь приравнять ее к традиционной схеме комедии, ее разделили на три акта. Таким образом, «Разбитый кувшин» (как и «Амфитрион» Клейста) — это трагедия наоборот, то есть оформленная как комедия аналитическая трагедия, издали бросающая свой взгляд на софокловского «Царя Эдипа». Как в «Принце Гомбургском» светлый тон целого каким-то чудом захватывает все самые мрачные места, так в «Разбитом кувшине» отовсюду выглядывает трагедийная бесповоротность происходящего. «Пьеса „Разбитый кувшин“ дело принца Гомбургского превращает в комедию», — написано в изданной театром (как всегда в ГДР, с большой тщательностью и любовью) специальной программе. Эту пьесу тоже можно играть по-разному: или сосредоточиваясь на сути конфликта пьесы, и тогда уже подчер-

кивая скорее трагические мотивы ее, — или играя ее как «настоящую», без подводных камней, комедию, стараясь донести ее сложный смысл через относительно простую внешнюю поверхность спектакля. В этом последнем случае все жанровое, характерное, частное придется уже подчеркивать, и это, в виде парадокса, не может не внести известного разлада между суетой внешнего действия и, собственно говоря, статической сущностью драмы. «Разбитый кувшин» — это пьеса, которую можно было бы в принципе играть, почти не делая движений и полагаясь только на слово! После напряжения выстроенных в одну непрерывную линию сцен пятиактной трагедии о принце Гомбургском «Разбитый кувшин» уже нельзя было ставить как комедию высочайшего накала, и постановщик пьесы придает ей необходимую жанровую незатрудненность. Приехавший из города инспектировать деревенский суд советник Вальтер (его играет Дитрих Кернер — фельдмаршал Дерфлинг «Принца Гомбургского») в этом спектакле не строго спрашивающий судья судьи, олицетворение неподкупности и справедливости Закона, человек просветительской культуры, наделенный совсем уж современной интеллигентностью, — почти уже чуждая комедии роль, скала, о которую разбивается вся комедийная сумятица пьесы, воплощение суровости, человек, не умеющий смеяться, а потому — эталон смешного в этой комедии. В постановке Дрезена Вальтер — судейский педант из города, лишь одним рангом повыше деревенского невежды Адама (его ярко играет Дитер Франке). В постановке, которая размягчает железный стержень фабулы этой комедии и обрамляет его множеством комических мизансцен, исполнители могут более ровно и равномерно проявить свои возможности. В «Разбитом кувшине» Эльза Граубе-Дейстер играет роль фрау Марты Руль, Бербель Болле — ее дочери Евы, их игра отмечена несомненной выразительностью и убедительностью. Интересно строит свою роль Александр Ланг (он играет жениха Евы Рупрехта): в деревенском простачке постепенно просыпается что-то вроде возмущения, — у Клейста Рупрехт в конце пьесы колотит мантию судьи за отсутствием самого безавшего зайцем обличенного представителя закона, в постановке Немецкого театра режиссер слишком увлекся параллелью между мнимым мятежом «Принца Гомбургского» и возмущением крестьянского парня, который пытается громить мебель в жалкой комнате судьи, — как и всякое ломание стульев не к месту, этот эпизод является издержкой комедийности в спектакле. Очень тонко и продуманно играет роль писаря Клаус Пионтек. Звуки «мотива судьбы» из 5-й симфонии Бетховена, соединенные с грохотом бьющейся посуды, служат мимолетной, секундной увертюрой к пьесе — очень остроумная находка, в которой не следует искать универсальных исторических обобщений: таковые вне пределов как пьесы Клейста, возникшей в свою конкретную историческую эпоху, так и скромного, обходящегося без излишеств и режиссерских домыслов, аккуратного спектакля.

---

Основанный в 1883 году Немецкий театр — коллектив с богатыми традициями, театр, творческое развитие которого, как пишет в предисловии к программе спектаклей Иохим Теншерт, не прерывалось никогда. В свой последний приезд Немецкий театр представлял искусство социалистической Германии, страны, в которой созданы условия для плодотворного, чуждого модной сенсационности и дешевой поверхностной актуализации, претворения драматического наследия классики.

## ГЁТЕ, ПОЭЗИЯ, «ФАУСТ»

Лишь у немногих поэтов складываются свои, совершенно личные отношения с Поэзией. К таким поэтам принадлежал Иоганн Вольфганг Гёте. Чем больше узнаешь его, тем больше понимаешь: не просто был он причастен к миру поэзии — это мир поэзии был заключен в нем, а он был его владыкой.

Гёте никогда не заботился о самовыражении — и он даже не хотел бы, чтобы в его созданиях отразилась личность именно поэта. Собственно говоря, ему хотелось быть человеком, который отражал бы в себе бытие — настолько полно и подробно, чтобы между человеком и бытием складывался разговор равных. Ради такого беспримерного диалога надо было стать поэтом, а тогда уже творить уверенно, властно, с достоинством. Человек, равняющийся с миром, с бытием, — и в поэзии не просто поэт, а творец, и потому, скорее, человек дела, а не слов, и, уж во всяком случае, не книжный человек. К слову на бумаге Гёте относился с пренебрежением. Да и поэзии ему всегда мало, в поэзии должна была отражаться общая мысль о мире. «Ведь я так высоко не ставлю слово, //Чтоб думать, что оно всему основа», — говорит Фауст у Гёте; так судил и сам Гёте — о слове поэтическом, писательском.

Гёте властвовал над поэзией. Он гениально дерзко гнет язык. Юность Гёте совпала с периодом «Бури и натиска» в немецкой литературе (1770-е годы), когда молодые поэты бунтовали против норм и правил, предопущая возможность свободы от любого гнета и принуждения в самой жизни. Гёте тогда уже стал во главе литературы — так сложилось само собой. Ранний Гёте поэтически смел — однако зрелый и поздний несравненно смелее: отдельные пробы поэтического самовластия, утратив налет нарочитости, вошли в систему. Что бы ни делал Гёте с языком — все совершенно естественно. Язык преобразается: придумываются новые слова и формы слов, значение обычных слов резко и тонко переакцентируется, не стиль, но сам язык окрашивается в особые тона, он весь — создание поэта; не только в высокопоэтической лирике, а в любом, самом случайном тексте ощутимо своеобразие языка, а за ним своеобразное осмысление мира.

Еще одно следствие такого обращения со словом и того же отношения к слову: Гёте не слишком беспокоили внутренние проблемы поэзии, техника стиха. Поэзия для него — это послушный (именно послушный общезначимой мысли) способ выражения. Неуместно копаться в ее деталях. Поэзия обязана быть естественным выражением мысли. Гёте любил, чтобы стих был «из одного куска» (как писал он в одном своем сонете). Заниматься метрическими тонкостями ему претило. Гётевский «Фауст» этому противоречит — по видимости; ведь «Фауст» —

целая энциклопедия размеров и строфических форм: среди них встречаются триметры и тетраметры греческой трагедии, александрийский стих трагедии XVII века, немецкий народный стих, терцины, которыми Данте писал «Божественную Комедию», и еще много другого. Все редкое и хитрое Гёте умел делать — когда хотел. Но все это — на своем нужном месте, и всякий раз душа поэта должна была прийти во внутреннюю гармонию с избранной формой, до конца с нею слиться.

Лирика Гёте — не просто выражение личности, которой довольно того, что она выразит себя и свое. Опора для лирики — не «личностное» и не проникновенно-душевное, личное, а то *общее*, даже общечеловеческое, до чего стремится возвыситься личность, превращая и самое случайное в себе в язык общего. Лирика Гёте восходит не к непосредственности чувства, а к широте мира, которую личность, внутренне преобразуясь, стремится охватить. Ее исток — мысль (по только не сухая и отвлеченная!). Мысль — а не чувство. Под словом «мысль» подразумевается здесь философское, ученое содержание, а для Гёте прежде всего — содержание естественно-научное, мир как природа, причем природа во всех своих проявлениях (от строения мироздания и геологии до растений и до человека, до его истории, до истории его духа, культуры) и во множестве способов ее постижения — от красоты до точного ее знания. Гёте видит природу вглубь: растение — живая метаморфоза, Земля — это история ее создания, от первоначального состояния, о котором ведутся научные дискуссии, до листа растения, до человека и, наконец, до самой поэзии. Для такого взгляда нет ничего, что стояло бы на месте, а не разворачивалось внутрь, к своему истоку, к своему историческому началу — в масштабах культуры, жизни Земли, бытия. Поэтический взгляд на мир — он же всегда и ученый, во взаимосвязи. В наследии Гёте есть прекрасные стихотворения в народном тоне, и они, пожалуй, более других скрывают всеприсутствие гётевского знания. Но уже ранние гимны Гёте, написанные свободно, как, например, «Прометей», органически соединяют порывистое, мятущееся чувство и великое знание! Огромная ученость — это знание традиционного символического языка культуры. Такой общий язык для Гёте — естественный способ выражения. В «Фаусте» — итог его развития за несколько тысячелетий.

Лирический дар — великое достояние личности. У Гёте он никогда не предоставлен воле настроений и, может быть, потому никогда не ослабевает, не иссякает. Поздние лирические шедевры — это совсем уже полный синтез опыта жизни, поэтической учености и поэтической естественности выражения. Поэзия что вторая натура. Все же «первая» человеческая натура не согласна сливаться с поэзией до конца и творит ее из своих небывалых, чрезмерных богатств!

Качество поэзии Гёте — высокое, драгоценное. За все века немецкой литературы — он единственный такой поэт. Среди стихотворений Гёте лишь на первый взгляд не все равноценны: в любом не вполне

удачно сказавшемся поэтическом тексте Гёте продолжается напряженное становление смыслов и символов. Каждое — приближение к необъятности смыслового мира, каждое несет что-то свое, важное для целого. Произведения — зеркала, в которых отражается вечная метаморфоза бытия. Вчитываясь в Гёте, постепенно осознаешь сугубую важность любого его текста, пусть забытого читателями. Сам Гёте не зря, не ради архивной полноты, хранил свои наброски — несмотря на всю нелюбовь к мертвой букве, к застылому бумажному слову. Трудно остановиться, отбирая лучшего из лучшего среди написанного им.

Гёте как человек, как поэт, неразрывно, — особое бытие. Пока он жил, совершались социальные и политические события всемирно-исторического значения — Французская революция, наполеоновские войны. Родился Гёте 28 августа 1749 года — в пору относительной стабильности, умер 22 марта 1832 года — и эпоху Реставрации, когда правители европейских государств планомерно подавляли любое проявление беспокойства (не в силах загасить главный очаг брожения — Францию, Париж). Жизнь Гёте казалась очень длинной. Сам он страшился смерти и, кажется, не вполне верил в то, что умрет. Импровизатор, а не педант в своих работах, Гёте трудился без спешки и не теряя времени. Он думал одновременно о разном, и все это находилось во внутреннем единстве (как все в мире находится в единстве). Он не боялся на долгие годы отвлекаться от своих замыслов. Всякий труд, всякое произведение подготавливалось медленно и верно. «Фауст» — создание шести десятилетий. Человек дела, Гёте недолюбливал людей, не умеющих устроиться в жизни, и совсем не терпел капризных и ноющих. Счастье переменчиво, но Гёте был уверен в благоволящем к нему Счастье-везении. Однажды поэт в шутку сказал, что, родись он в Англии, так уж он не родился бы без годового дохода в 6000 фунтов, колоссальной по тем временам суммы. В шутке есть свой резон: для жизни и творчества Гёте была совершенно необходима прочность существования — ее Гёте создавал талантом и трудами, а какая-либо беспорядочность, неустойчивость, неусидчивость были ему не по нутру; бедствовать по собственной вине, из-за неумения освоиться с жизнью, с ее порядками — сама мысль об этом ужаснула бы Гёте. Он родился в богатой семье франкфуртских купцов и рано обеспечил себе прочность положения и безбедное существование. В 1775 году, 7 ноября, Гёте по приглашению герцога саксен-веймарского Карла Августа приехал в столицу маленького государства и остался здесь на всю жизнь. Веймар с населением в три тысячи человек притягивал к себе крупнейших деятелей немецкой культуры. Гёте стал одним из управителей герцогства — сохранив внутреннюю независимость. Он часто и надолго уезжал из Веймара, в 1786 году даже бежал отсюда в Италию; он едва выносил узость провинциальной жизни, но всегда возвращался сюда, в свой дом. Государству везло, как и Гёте: в 1806 году французские



солдаты грабили Веймар, но дом Гёте удалось отстоять; из всех тревожений тех лет государство вышло уже великим герцогством; Гёте на несколько лет пережил своего друга, великого герцога. Гёте никак нельзя было жить без маленького Веймара; в общественной жизни он не искал блеска, какого мог бы достичь, избегал настоящих столиц и ни разу не бывал в Вене, Париже и Лондоне. Гёте нуждался в обеспеченном, не слишком высоком и, уж во всяком случае, не низком — в срединном положении. Чуть сбоку, со стороны многое виднее; исторические события задевали Гёте, и он сам, безразличный к ним, соприкасался с ними, но никогда не оказывался в центре события, никогда — на гребне происходящего. В 1808 году, 2 октября, в Эрфурте состоялась беседа Гёте с Наполеоном; в ту пору, кажется, ни один великий мира сего не миновал Гёте; когда в 1827 году баварский король Людвиг, искренний любитель и знаток искусств, сам незадачливый поэт, посещает Гёте в день его рождения, это уже другие времена и визит скорее интимный, хотя совсем не в обычаях эпохи.

Гёте весь окружен историей, он сам — наблюдатель всемирной истории, и он разместился в такой исторической и географической точке, откуда удобнее всего рассматривать бытие и человеческую культуру, все их проблемы. Если нужно, чтобы зеркало отражало мировое бытие, оно должно стоять неколебимо: живое, оно воспроизведет тогда непрестанную метаморфозу его форм. «Фауста» нередко называют центральным в творчестве Гёте произведением. И не без основания: вся его жизнь словно рассчитана на работу над «Фаустом». Осенью 1831 года Гёте перевязал и опечатал законченную рукопись, в январе 1832 года снова развернул ее, чтобы внести в нее последние добавления и исправления. Гёте завершил «Фауста» и в марте умер. Он и не предполагал печатать полный текст его при жизни: первая часть была опубликована фрагментарно в 1790 году, полностью — в 1808 году; из второй части печатались отрывки.

Что же такое этот «Фауст»? Без колебаний можно сказать: подлинно немецкая тема, подготовленная всем духовным развитием XVIII века; вокруг нее собираются самые глубокие и острые проблемы, обсуждавшиеся немецкой мыслью. У Гёте так и выходит: всемирная история и современность, происхождение Земли, немецкая литературная жизнь, существо человека — все это заключено в его необыкновенное произведение, и для обсуждения всего этого разработан особый уникальный литературный жанр с его символично-мифологическим языком.

Исторический Фауст, живший в 1480—1541 годах, ученый и шарлатан, о котором в 1587 году вышла во Франкфурте ставшая популярной книга — «История доктора Иоганна Фауста, пресловутого кудесника и чернокнижника», — этот Фауст только иногда выглядит у Гёте из тьмы своего существования, и то через посредство народной tradi-

ции, обработавшей его образ: Фауст — герой кукольных представлений, и у Гёте, в первый раз являясь перед читателем, Фауст — отчасти «кукольный» персонаж.

А как немецкая тема XVIII века Фауст — это воплощение неутолимой тяги к знанию. Она, эта тема, пережита самим Гёте — как никем более. Создавая Фауста, он опирался на свои безмерные мечты и притязания. Нельзя только думать, будто Фауст — это и есть Гёте. Вовсе нет: это отброшенный от себя, подвергнутый критике свой «внутренний образ», — в настоящем Гёте помимо алчности познания было еще и разумное смирение, без которого все задуманное рассыпается в прах перед бытием, как это и случилось с Фаустом. Лессинг писал в 1778 году: «Ценность человека определяется не обладанием истиной, подлинным или мнимым, но честным трудом, употребленным на то, чтобы достичь истины <...> Если бы бог, заключив в свою десницу истину, а в шуйцу вечное стремление к истине, но с тем, что я буду без конца заблуждаться, сказал мне: “Выбирай!”, я бы смиренно принял к его левой руке, говоря: “Отче, дай! Чистая истина — она ведь для тебя одного!”» Многие немецкие писатели второй половины XVIII века, начиная с Лессинга, работали над произведениями о Фаусте. Гёте, придерживаясь мотивов народной книги, показывает, что было потом — после того как человек избрал не истину, но стремление к ней и путь заблуждений.

Замысел гётевского «Фауста» коренится в Просвещении с его грандиозным оптимизмом: просветители способны были опровергать наличие зла в мире — или же своими объяснениями обходить зло. Гётевский «Фауст» значительно шире такого просветительства с его героическим прекраснодушием. Гёте определил жанр произведения — трагедия. «Фауста» нужно читать как трагедию. Правда, трагедия эта особенная. Во-первых, в ней наперед выводят положительный итог целого: господь бог, снизошедший до терпеливого разговора с дьяволом, которому позволяет жестоко испытывать ученого Фауста, как некогда он сам жестоко испытывал ветхозаветного праведника Иова, — господь бог рассуждает по-лессинговски: «Кто ищет, вынужден блуждать», но в своем темном стремлении сознает правый путь: «Чутьем, по собственной охоте // Он вырвется из тупика». Дьявол Мефистофель, поразмыслив лучше, мог бы понять, что ему нечего заключать договор с богом: его адское дело заранее проиграно. Напротив, Фауст бесстрашно заключает пари с чертом: он знает, что его стремление не будет никогда утолено, — ведь это не его личная, а общечеловеческая черта — бесконечность стремления к неизведанному: все люди по природе жаждут знания (Аристотель). Собственно говоря, три участника договора — бог, черт, Фауст — держатся примерно одинакового взгляда на существо человека и тем не менее спорят о том, исход чего ясен. Итак, трагедия «Фауст» — это трагедия не с «хорошим», но с положительным завершением. Это во-первых. Во-вторых же, это такая трагедия, в которой все трагическое не заставляет

кровоточить сердце, а отодвинуто на задний план, и все мы, читая «Фауста», видим, какие страшные беды поражают и отдельных людей — несчастную Гретхен, злополучных Филемона и Бавкиду, и целое человечество, и самого Фауста; видим, что эти беды дорастают до совершенно немислимых, казалось бы, пределов и что тем не менее они остаются как бы вдалеке от нас, словно громадные, мрачные, чудовищные и ненастоящие, призрачные тени. Это так и есть: впереди — пространство невозможного покоя и торжествующей положительности (добра), позади — бедствия, которые заведомо списываются под заблуждения, тоже наперед очевидные. Все это, передний и задний план, связано: если зло — нечто вроде неизбежной оборотной стороны добра и его условие, то это уже всемирно-историческое бедствие, а не трагедия «Фауст». Вот такие-то бедствия и перекрыты у Гёте эпическим спокойствием: трагедия всемирной истории представлена как фантасмагория и сон. Гёте не случайно не раз возвращает действие в комнату Фауста — место, где Фауст заснул и где он видит сны и сны во снах. Фауст — это особенный человек, он образцово воплощает в себе общечеловеческое стремление и неустанно действует, не задумываясь над сутью своих — в основном злоеущих — поступков. Можно сказать: Фауст — настолько образцовый злодей, что его и остается только показательным образом простить. Заключительная сцена «Фауста» — окончательное торжество совершенного мироустройства, которое Фауст и читатель извели с низу доверху — от таинственной сферы «Матерей», вечных идей-матриц, до вечных небес, где любая беда и вина людей тонет в бесконечной гармонии целого. Фауст — отнюдь не «любимый» герой Гёте, и читателю нельзя отождествлять себя с ним. «Фауст» — из тех произведений, которые заданы не сочувствием, но мысли, беспрестанному обдумыванию того, что и как здесь происходит. Решительно расходясь с конкретной человечностью русской классической литературы, «Фауст» Гёте предлагает особую задачу для размышления русскому читателю.

Гёте созерцает свое беспокойное время из точки покоя (пусть условного) — это же и в «Фаусте»: трагедия — задний план, передний план — эпическая поэма, удивительно, неповторимо своеобразно скомпонованная. Способ видения мира творит жанр, уникально устроенный: поэма-трагедия разворачивается, как «внутренний» театр, перед воображением, переполненная, однако, самыми реальными впечатлениями от театра — начиная от кукольного представления и до восходящего к средним векам шествия маскарада, до бедноватых подмостков «мещанского» театра конца XVII века, до высокой трагической сцены. Чужд ему внутренне только иллюзионистский театр позднейшего XIX века, технически оснащенная современная сцена. «Фауст» — «внутренний» театр: хотя его много раз ставили на театре, особенно первую часть, любая постановка урезает авторский замысел (среди лучших постановок —

спектакль гениального Густава Грюндгенса в Гамбургском немецком драматическом театре, первую часть которого московские зрители видели в 1959 году).

Мучительность трагедии претворяется в совершенство мысли и красоту слова — преодолевается особенным соединением глубокомыслия и легкости, скудной сцены и богатого воображения, жгучей остротой совмещения несовместимого — наподобие трагикомического завершения моцартовского «Дон Жуана». Трагикомична сцена смерти Фауста — не просто трагична, не просто величественна. Она выспренно уничижительна: Фауст, отяготивший свою душу сознательными (отнюдь не невольными!), мрачными преступлениями, Фауст, бездомно мудрствующий, у которого слово гротескно-трагически разошлось с делом и дело со словом, произносит свои знаменитые хрестоматийные строки: «Лишь тот, кем бой за жизнь изведен, // Жизнь и свободу заслужил». Разумеется, в этих словах нет хрестоматийной, отвлеченной «правильности»: произнесенные не вовремя и не к месту, они свидетельствуют не только о не преодоленном поныне трагизме человеческих устремлений, но и об извечной «иронии истории»... Последний вывод мудрости Фауста, человека *дела*, — это чистое *слово*, к которому не подступишься с делом, и слово сказано в *кричащем* одиночестве. Гёте же никогда не забывал о «Дон Жуане», о «Волшебной флейте»: «...Музыке следовало бы быть в характере “Дон Жуана”, Моцарту надо было писать музыку к “Фаусту”...» — говорил Гёте Эккерману (12 февраля 1829 года). Моцарту, не Бетховену. Гёте знал, что говорил: в XIX столетии это гётевское редкостное сочетание серьезного и несерьезного, настоящего и кукольного в таком произведении, вызывавшем к себе благоговейные чувства, плохо воспринималось; невольно делали крен в сторону «чистого» и тяжело-весного глубокомыслия (если вторую часть «Фауста» вообще утомляли уразумения, что тогда бывало редко!). Два великих композитора XIX века, которые целиком положили на музыку финал «Фауста», — Роберт Шуман в «Сценах из «Фауста» Гёте» и Густав Малер в Восьмой симфонии (уже в начале XX века) — делали естественный для них упор на возвышенно-патетической, священной, экстатической стороне сюжета и текста. И все это есть у Гёте, но воедино с этим сходится колкость, острота, смех — и целое множество неуловимо музыкальных и неуловимо своеобразных, при всей своей отчетливости, интонаций. Все они вместе вовсе не устремлены — напрямик — в неземное, но органично и естественно связывают небесное с земным, вечное с преходящим, небеса и скалы, воду колодца и воду вечную. Куда бы ни заносила фантазия, всегда надо чувствовать, осязать у Гёте ненастоящую, бутафорскую сторону всех предметов — вроде «адской пасти», какую велит принести Мефистофель чертям. От «ненастоящего» — и гётевское *настоящее*, серьезное и суровое, как он его задумывал: все происходящее — это пример, притча, задача мысли. «Фауст» — не трагедия, поэма! Нет, не поэма — это

театр! Нет, то и другое, вложенное в особое единство. Сколько бы ни было стилизованного в заключительной сцене «Фауста», она для Гёте прежде всего была очень *естественной* — ее, по католическим образцам, создавал «твердый в Библии» протестант. Она была естественной уже потому, что представляла собою настоящий апофеоз образности, языка мифа, символа, аллегории, которыми пользовался автор поэмы-трагедии, с тысячью ее проносащихся мимо образов-олицетворений.

«Фауст» охватывает *все* бытие — в представительных образах. Создававшийся беспримерно долго, «Фауст» — это *целое*. Не то, что называют органическим целым, а целое высказывание об органическом бытии мира. В нем внешнему сюжету отведена вторая роль, а первая — охватывающему все в мире принципу роста-восхождения вверх, ввысь, к лучшему, к самосовершенствованию. На языке «Фауста» — это Эрос, Любовь. Сюжет *представляет* идею «Фауста», как актер представляет персонаж, как кукла — живого человека. «Фауст» весь, в целом, есть образ растущего к своему самоосуществлению бытия — человеческого, культурного, общественного.

А как *форма* целого «Фауст» не столько «органичен», сколько «сверхорганичен»; нечто обычное в нем — разрыв внешних связей, резкая смена сцен и образов, перелет через времена, череда персонажей, реальных, мифологических, аллегорических. Сцены-шествия, маскарады — первоочередной для «Фауста» способ разворачивания материала. Такой принцип, еще сгущенный в «Вальпургиевой ночи», в «Классической Вальпургиевой ночи» и других подобных сценах (*самые* органические части «Фауста»!), пронизывает все произведение. Поэма и трагедия «Фауст» есть *представление*, в котором действуют люди и идеи.

Неисчерпаемое по красоте и глубине создание немецкого поэта-мыслителя, «Фауст» содержит в себе не готовую истину, но показательный урок ее достижения. *Вечное* создание — по общезначимости поэтической мысли; в нем — общение с истиной, истиной недостижимой, трагический опыт стремления к ней. К счастью для русского читателя (если он не знает немецкого языка), у нас есть «Фауст», переведенный Борисом Пастернаком. Этот перевод настолько полно и точно передает, в совсем иной языковой стихии, стиль и смысл подлинника, насколько это возможно для поэта, который начинает не с «буквы» текста, который творчески воссоздает поэтическую высоту оригинала.

## О ТОМАСЕ МАННЕ

Одно из самых известных литературных созданий XX века, роман Томаса Манна «Доктор Фаустус», не нуждается в предисловиях. Потому и этот текст, занявший скромное пространство между титульным листом книги и текстом романа, не предисловие. И уж во всяком случае не предисловие к роману. А если даже и предисловие, то не к роману, но к той книге, которую держит сейчас в руках ее возможный читатель. Роману немецкого литератора уже более сорока пяти лет, книга же, содержащая в себе переиздание русского перевода романа, сейчас, в эту минуту, только готовится к печати. «Доктор Фаустус» Томаса Манна давно идет своим путем, какой и у романов всегда неизведанный и почти всегда достаточно трудный, а книга только что еще выходит в свет или только что его увидела, вот почему роман не требует *напутствий*, книга же их если и не требует, то, наверное, терпит и против них не возражает.

Вот одна из главных причин, почему не нуждается в предисловиях роман немецкого писателя, — он выше и лучше их. Есть и другая: всякое литературное произведение носит ключ к своему пониманию внутри себя, и это первый и главный ключ к тем замкам, какими оно, произведение, занерто от нас, читателей. Потому что любое произведение, даже и самое наивное и попросту рассказанное, все же знает о себе очень много. Гораздо больше своих читателей и гораздо больше литературоведа, который иной раз берется растолковывать его другим. Ни одно произведение не похоже на двор, где свободно гуляет ветер, каждое стережет себя, и ему *есть* что стеречь. Когда произведение впускает в свои пространства читателя, последний обязан доказывать ему свою состоятельность, происходит проверка, о результатах которой никто никому не докладывает.

А «Доктор Фаустус» — это литературное создание, почти максимально удаленное от всякой наивности. Оно переполнено знанием о себе самом. В самом конечном счете и все это произведение — о самом себе. Оно создавалось в ясном свете сознания, притом как произведение заведомо *позднее*. Позднее в творчестве своего автора, позднее в европейской литературе, которая, как ей чувствовалось, очутилась в темном, непроглядном месте близ своих *концов* — местопребывание неудобное и тревожное.

Быть поздним значит нести на себе груз опыта, бремя опытности, знания обо всем. Слишком хорошо известно, как надо создавать литературные произведения: их не взращивают, их строят и выстраивают. Естественно, что их строят не по стандартным, но по уникальным и индивидуальным планам и проектам. Поэтому всякое произведение есть в

конце концов разъяснение своего особого плана, комментарий к нему. Такие создания — каждое со своим особенным характером, как бывает у людей. Каждое со своей особенной, особой судьбой. Вопреки впечатлению солидности, какое они нередко производят, они хрупки. Они подвержены несчастьям. Они зависят от своих читателей, от читательского суда, который вершится все снова и снова, притом доносится глухо, смутно.

## II

Есть все основания надеяться на то, что вот эта книга, содержащая в себе новое издание русского перевода романа «Доктор Фаустус», дойдет до читателей новых — неизвестных и неожиданных. Это от них, кто еще только прочтет, впервые, этот роман, — не от тех, кто давно его знает или думает, что давно его знает и ценит, — будет зависеть, что будут думать об этом романе в ближайшие годы и десятилетия, то есть будет зависеть продолжение живой судьбы этого живого и слишком сложного создания.

«Доктор Фаустус» — совсем поздняя вещь: она опоздала к эпохе *классического*. Но что же такое «классическое»? В запутанном современном словоупотреблении можно расслышать неизменность высокой оценки, которая вынесена, причем раз и навсегда. Такие произведения больше уже не создаются. В «классическом» еще расслышится и образцовость. Однако это качество предполагает, что образцу можно (или нужно) следовать. Однако образцу «Доктора Фаустуса» при всем желании нельзя следовать. В «классическом» сохранилось еще и совсем старое значение — классические произведения читают в школе. Но «Доктора Фаустуса» не читают в школе, он для этого слишком сложен. В этом обстоятельстве отражается нечто куда более общее: *вся наша культура* слишком сложна для людей, к ней причастных, а это *все мы*. Это — в истории культуры или цивилизации — ситуация совершенно *не* классическая, и все мы живем в ней. Вот почему созданиям, несомненно, замечательным, как «Доктор Фаустус» Томаса Манна, приходится все снова и снова спрашивать у нас, что мы о них думаем. Вот почему так важно для них, чтобы с ними встречались читатели новые — неизвестные и неожиданные.

## III

Томас Манн, автор «Доктора Фаустуса», лишь немного опоздал, не застав эпоху искусства, безусловно, ценимого и признаваемого классическим. Он застал ее медленное замирание. В судьбе Томаса Манна — писателя, в духе его творчества сказались еще связанные с той эпохой

представления — по большей части вполне иллюзорные. Лауреат Нобелевской премии 1929 г. Томас Манн застал еще XIX век — в него он и уходил всеми своими корнями, мыслительными и творческими.

Теперь мы можем вообразить себе в общем, но впечатляющем виде, какую же духовную напряженность должно было собирать в себе творчество Манна, если оно всецело коренится в XIX столетии, в поздних и тем более уверенных представлениях этого века о себе, в его атмосфере, достаточно цельной, внятной и густой, захватывающей человека своим здоровьем и своей болезненностью, и если оно все еще имеет какое-то отношение и к нашим проблемам, к проблемам конца XX века! А оно все еще имеет это отношение, что, наверное, сможет остро ощутить и всякий новый читатель романа.

Томас Манн родился в 1875 г. в городе Любеке (северогерманском, «ганзейском») в семье богатых купцов («патрициев») и не получил университетского образования. В самом конце века он — начинающий литератор, автор нескольких мастерских рассказов. Как литератор, Томас Манн незаметно встал в новую позицию к уходящему веку: он не столько продолжает его, сколько пробует на язык все накопленное в нем, всякие духовные веяния, которые затрагивают его не по букве, но в своем значении элементов общекультурного языка, со стороны эстетической и художественной. Вот здесь Томас Манн с присущей большому таланту интуитивной ясностью твердо знал, что ему делать и как поступать. Шопенгауэр, Ницше и Вагнер — это немецкий дух самого позднего XIX столетия, «дух», проникший уже и в обиход, и в моду, однако Томас Манн убежденно пользовался этим «духом» в своих первых писательских работах и знал, что именно надо с ним, с этим духом, делать — возникают шедевры, такие, как роман «Будденброки» (1901) или рассказ «Тонио Крёгер» (1903). Вот так начинал Томас Манн! Позднее стало ясно, что все это — литературные создания о самой же литературе и художественные создания о самом же искусстве, о жизни как искусстве, о жизни, которая разумеет себя эстетически, о жизни, которая понимает себя как «дух» и в формах литературных и художественных занята своей саморефлексией. Громадный роман «Будденброки» только тянулся к такой эстетически-художественной трактовке жизни и овладел ею — в этом романе реалистическая широта, присущая зрелой литературе XIX в., представлена как ни в одном немецком романе XIX столетия, поскольку ни один такой роман не достигал такой же масштабности и всеобщности, но она же рождает внутри себя символический план: жизнь читается как искусство и читается внутри искусства.

Вместе с «Будденброками» искусство Томаса Манна узнает и осознает себя, а вместе с тем задает свою задачу современной культуре. Прошло более четверти века, пока Томас Манн не удостоился наивысшего общественного признания, однако Нобелевская премия была присуждена ему за «Будденброков», то есть за юношеский, в сущности, роман!



Тем временем Томас Манн издал роман еще более монументальный — «Волшебную гору» (1924) и приступил к работе над тетралогией «Иосиф и его братья», потребовавшей двадцать с лишним лет работы и завершённой только в 1943 г. В творчестве Томаса Манна романы такой большой формы — самые заметные вехи. Если исходить из этого, то «Доктор Фаустус» — это последний большой его роман и последнее значительное произведение.

#### IV

Библейская тетралогия Томаса Манна была, по его словам, «историей человечества в сокращении» (в письме от 23 мая 1935 г.). «Доктор Фаустус», изданный в 1947 г., можно рассматривать как логическое продолжение повествования об Иосифе, — в «Докторе Фаустусе» рассказывается (в сокращении) новейшая история человечества. Вместе с тем это и эпилог всего творчества Томаса Манна, поскольку все, что еще было написано им до 1955 г., когда он умер, было либо продолжением значительно более ранних планов, либо дополнениями в русле сделанного прежде.

Однако как же рассказывал Томас Манн историю человечества? В романах о библейском Иосифе он имел дело с тем, что представлялось ему мифологией с ее устойчивыми образами и ходами мысли, но он имел с нею дело как мыслитель, мифологизирующий вместе с нею, — получается такая *мифология мифологии*, которая рассматривается как язык самой истории.

Для того чтобы смотреть на историю как на мифологию мифологии, у Томаса Манна было и немало общих оснований, и немало личных, восходящих к его собственному творчеству с его внутренней логикой. Вот *общие* основания в самом *общем* виде: наша *история* реальна для нас в первую очередь в формах ее *истолкования*, то есть не в формах самих по себе событий, до точной сути которых еще надо было бы докапываться, но в виде их смысловых отражений в общечеловеческом и в индивидуальном сознании. Историк вынужден заниматься многообразием таких отражений, а подобный Томасу Манну романист — самим языком таких отражений, складывающимся в некое подобие системы.

Когда Томас Манн приступил к своему «Доктору Фаустусу», то есть к роману о композиторе XX в., он стал работать со своим замыслом как опытейший и единственный в своем роде «мифолог мифологии». Однако действие романа происходит в XX в., а XX век не предоставляет в распоряжение писателя никакой общезначимой мифологии, обязательной для всех и разделяемой всеми. Следовательно, необходимо было создать некую замену такой общезначимой мифологии. При этом не очень удобная для обращения формула «мифология мифологии» имела бы шанс несколько упроститься; писатель, романист «мифологизирует» ведь

лишь по поводу того, что сам же он и создает как «миф». Однако все одновременно и осложняется, поскольку мифология, как задумывается она Манном, должна выразиться через сложнейшее построение», конструирование того, что называют романной формой. Сама форма, или, лучше сказать, композиция огромного по объему целого, каким стал роман Томаса Манна, должна была оправдать мифологизирующий подход к современной истории.

Конечно, для создания такой мифологии современной истории необходимо было использовать какой-то «материал», и Томас Манн действительно использовал самый разнообразный «материал», который в своем обработанном виде составляет *множество отражающихся символических уровней* романа целой мифолого-романической композиции-конструкции.

В эту композицию-конструкцию вложено поразительно или даже чудовищно много самых разнообразных мотивов. В этом отношении роман Томаса Манна невозможно исчерпать до конца, не только читая его, но даже и занимаясь изучением его профессионально. Роман Томаса Манна принадлежит к числу не прочитываемых до конца произведений уже по своему составу, а такие в истории литературы возникали не столь уж часто, лишь в известные эпохи культуры, отмеченные усложненным и чрезмерно виртуозным языком. Всякий, кто читает такие произведения, должен отдавать себе отчет в том, что более или менее скользит по их поверхности, — сами же произведения предполагают, что ими будут заниматься упорно и дотошно; однако и более «поверхностное» чтение тут бесполезно — даже и для самих переусложненных созданий. Вот и «Доктор Фаустус» Томаса Манна — такое переусложненное создание: оно *задумывает* свой смысл как бы втайне от читателей и наслаждается собою — внутри себя.

## V

Что же прежде всего вошло в манновскую композицию-конструкцию?

Это «материал» народной книги о докторе Фаусте, впервые опубликованной в 1587 г. во Франкфурте-на-Майне на немецком языке.

Затем это «материал» истории музыки — искусства, которое внутренне было особенно близко Манну.

Далее, это «материал» жизни и творчества культурных деятелей, о которых Томас Манн особенно много размышлял, и тут первое место занимает Фридрих Ницше.

Наконец, сюда вошел автобиографический «материал». Таким образом, сам же автор введен в таинственную сеть отражений всевозможных мотивов внутри произведения, и его присутствие здесь весомо и многозначительно. Автор присутствует ведь здесь и как *избранный*, и

как *каждый*, — то, о чем идет речь, затрагивает *всякого*, коль скоро речь идет о новейшей истории и о приданном ей наклоне.

## VI

Тут можно позволить себе одно короткое замечание. В 60-е годы, когда «Доктор Фаустус» Томаса Манна был переведен на русский язык, он произвел весьма сильное впечатление и, в частности, послужил поводом для рассуждений о философии истории, философии искусства, о судьбах современного искусства и т. д. Почти все эти рассуждения, весьма глубокомысленного свойства, не учитывали одного обстоятельства: конечно, в романе Томаса Манна сколько угодно моментов, которые могут задеть философскую мысль, однако надо твердо помнить, что в романе нет ничего от настоящей, реальной, эмпирической истории современного искусства, равно как в нем и нет почти ничего от реальных событий истории XX в. Роман «Доктор Фаустус» — это не отражение такой настоящей истории, не отражение даже и истории искусства, музыки, а художественная метафора всей этой истории. Из романа нельзя вычитать ничего непосредственного об истории искусства, об истории музыки — здесь все опосредовано, символически зашифровано и введено в мифологизирующую систему очень сложного устройства. Плохо или хорошо это, но это так.

Все, что говорится у Томаса Манна о музыке, — принадлежит исключительно метафорическому языку, на каком осмысливается история. Из одного романа Томаса Манна, если не знать истории музыки XX в., невозможно узнать о ней ровным счетом ничего.

Прежде всего роман «Доктор Фаустус» — не *об* истории, не *о* культурной истории, он сам *есть* непосредственно событие европейской культурной истории. Вслед за этой непосредственностью начинаются и продолжают одни лишь мифологизирующие отражения истории.

А писавшие в 60-е годы по поводу этого романа обыкновенно забывали, что дорога к смыслу чего бы то ни было высказанного в этом романе идет только через анализ его внутреннего устройства. Все же остальное, «выловленное» из романа, может говориться лишь *по поводу* романа, а не *по существу* его, подобно тому как бывают кинофильмы, снятые по произведениям классической литературы, а бывают — снятые только по их мотивам. Все, что «по поводу» романа Томаса Манна, — это все равно что вольные фантазии «по мотивам».

## VII

Художественным созданиям искусства принадлежит особая честь — они могут идти глубже, чем мысль историка. Это известно, по меньшей

мере, со времен Аристотеля. Поэт или художник — оба они извлекают *истину* из своего времени, однако своим способом, так что отличается она еще и своей непереводаемостью на другие языки: то, что «получено» на языке поэзии, нельзя обратить в тезис философии — во всяком случае, не всегда — и всегда это было не просто.

Художник XX в. и здесь в особом положении. Его взаимоотношения с историей, бывает, непомерно усложнены, и не по его личной вине. Очевидно, что история XX в. предложила людям нечто такое, с чем не справляется их сознание, — есть события, которые превышают способность любого человеческого ума судить о них, не теряя сам разум. Всякая попытка художественно совладать с ними начинает выглядеть как попытка примириться с тем, что не под силу никакому человеку. Попытка создавать на тему современной истории какую-либо, хотя бы и самую сложную, художественную конструкцию заведомо обречена на неудачу. В самых страшных образах, какие рисуются художнику в связи с событиями современной истории, он безнадежно отстает от нее, но он отстает и тогда, когда в связи с ними же создает нечто красивое или (как говорится) художественно убедительное.

Художник обретаётся тут в ловушке, из которой нет для него выхода, он берет на себя неразрешимое противоречие.

Такое противоречие — и в основе романа Томаса Манна. Как и большинство других людей того времени, художников и людей «простых», он к немецкой истории 30—40-х годов и к событиям второй мировой войны подходит с опытом человека XIX в., с тем опытом, который одновременно (но с другой стороны) позволяет ему остаться *целым* при столкновении с событиями этой истории. Как и большинство людей своего поколения, он думает, что может быть какая-то *художественная* реакция на эти события, что с ними можно справиться и совладать хотя бы художественно-мифологически. Однако есть *правда*, о которой никому ничего не удастся сказать. И тогда остается молчать — или, скажем, так *словами* организовывать свое молчание, чтобы видно было, что человек *молчит*. Томас Манн же в своем романе очень много говорит, по мере «говорения» открываются старые, давно прожитые источники его творчества — в романе есть пласты, восходящие еще к манновскому творчеству конца XIX в. Все это *монтируется* в романе, в его великолепной, виртуозной конструкции.

## VIII

Томасу Манну очень кстати припала легенда о докторе Фаусте: «Фаустовское начало» было ведь хорошо освоено в немецкой культуре. Фауст — это человек, одержимый познанием, но не только ради познания он готов вступить в союз с демоническими силами зла. Гётевский

«Фауст» — всем известное развитие этой темы, с оправданием неизбежности зла в самом широком, как бы заветном веком Просвещения, великодушном плане: оправдывается всякая человеческая деятельность, невзирая на ее результаты, — если человек «стремился», то он и оправдан. Гётевский «Фауст» завершается триумфом возносящегося на небеса, оправданного Фауста.

Коль скоро немецкие теоретики вплоть до 50-х годов нашего столетия любили рассуждать о фаустовском начале, как будто бы пронизывающем собою всю немецкую культуру, то для Томаса Манна все «фаустовское» было ценно как элемент реальной мифологии — не придуманной, а «живой», почерпнутой из самой же немецкой духовной жизни.

## IX

С творчеством Гёте «Доктор Фаустус» соединен крепчайшими узами. И не только с гётевским Фаустом — есть нечто более глубокое. Из всех романов Гёте меньше всего читают «Избирательное сродство» (или «Родственные натуры», как чаще переводят его заглавие), между тем этот роман (1809) и есть высочайшее собственно художественное творение Гёте в этом жанре, и Гёте создает в нем многосложную сеть образных соответствий, параллелей, аналогий, симметрий; столь она сложна, что в этом романе до сих пор можно делать открытия — замечать не замеченное прежде! Как образец такой «системы соотражений», о какой размышлял Гёте, этот роман имел для Манна самое выдающееся значение — подлинный образец!

Сам же Томас Манн в пору написания «Доктора Фаустуса» прибегал к термину современной поэтики «техника монтажа». Он «монтирует» свой роман из всего разнородного, что находит в нем свое место, — и делает это убедительно, виртуозно и последовательно, превосходя самого себя в *искусстве* склеивать разное и пронизывать одно другим!

Не без интереса можно заметить, что среди композиторов — предшественников Томаса Манна — было двое таких, которые использовали в своих созданиях фаустовскую тему, а притом обращались и к монтажу — как соединению разнородного, правда, поступая при этом проще и осторожно пробуя открывающиеся тут возможности. Один из этих композиторов был хорошо известен Манну и занимал его больше как личность. Это Густав Малер (1860—1911) — в двух огромных частях его Восьмой симфонии берутся за основу средневековый латинский гимн «Гряди, о Дух-Творец!» и финал гётевского «Фауста». Для своего времени (1906), да еще в жанре симфонии, такое соединение было совершенно непривычно! Чуть позднее (1929) английский композитор Хевергел Брайан (1876—1972) повторяет подобный опыт — он соединяет в своей

еще более громоздкой Первой (из 321) симфонии тему Фауста и латинский «Te Deum».

По сути манновского замысла, ему надо было придумать такого композитора, который должен был взять на себя фаустовскую тему — тему *самоистолковывания* немецкой культуры в это время, тему мифологическую, и должен был, творя, *прожить ее* и расплатиться за этот миф в полную меру: словно платя за целую нацию, расплачиваясь за целую немецкую историю. Вымышленный композитор Леверкюн — это прежде всего не создание немецкой музыки, как преломилась она в творчестве писателя, а создание *истории*, перенесенная в литературу гигантская *метафора истории*.

## Х

И все же пока Томас Манн писал свой роман, он воспринимал его как роман о музыке и о судьбе музыканта. Писатель много читал о музыке, обновляя свои знания и выбирая для себя все подходившее для весьма необычайной романной конструкции, задуманной им. В качестве советчика по музыкальной части Манн выбрал не кого-нибудь, но ярко одаренного мыслителя и философа музыки, тонкого и творческого музыканта. Оба жили в США в эмиграции, и их деловому и дружескому общению вовсе не помешало то, что восприятие музыки у каждого из них было *до немыслимости* разным! Томас Манн был воспитан на Вагнере, а Адорно (1903—1969) до конца слился своим слухом с мастерами новой венской школы — Шёнбергом, Бергом и Веберном; как музыкант он и учился у Берга. Само общение Манна и Адорно — своего рода художественное достижение! При этом мыслительные импульсы Адорно шли вразрез с первоначальными замыслами писателя и, наверное, нарушили бы роман как целое, *если бы* единство этого целого было более осязаемым. Однако это вовсе не так!

Роману Томаса Манна присуща и своя прозрачность, и своя непроглядность. И действительно, есть ли в романе что-либо скрытое от взгляда? Все в нем, начиная от замысла, вполне доступно рассказу — автор подробно рассказал историю возникновения своего произведения (хотя уже и этот рассказ тоже стилизован в духе манновского творчества). Все предпосылки романа очевидны — уже и для самого его создателя. И сам роман есть, в сущности, *свое же собственное*, совершающееся на глазах у читателя конструирование!

А вместе с тем роман уходит в свою глубину, из света в тьму, и как бы *подлежит* расшифровке. Но ведь все то художественное, что *подлежит* расшифровке, так никогда и не будет разгадано и всегда будет только ей *подлежать*, иначе же обратится из художественного создания в нечто совсем иное. Однако вот это последнее роману Томаса Манна не гро-

зит — ясно ведь, что это художественное произведение, притом превосходно, изумительно осведомленное о себе самом! И *иное* для такого романа — совсем в *ином*: скажем, его перестали бы читать.

И вот именно поэтому такому роману жизненно необходимо, чтобы его читали все новые поколения читателей, испытывая *его* и испытывая *себя*. Их отношение к этому роману (как бы оно ни выразилось) для него безусловно важнее любых ученых исследований и литературоведческих суждений.

Такому читателю и вручается сейчас книга, заключающая в себе этот весьма необыкновенный роман.

**Раздел V**

**ИЗ ЛЕКЦИЙ**



2 ноября 1993 г.

Я не знаю, чем заниматься, и решил, что самое лучшее и правильное — говорить о Сен-Сансе. Пять симфоний были написаны вот в такие годы:

- (1) 1850
- (2) № 1 1853 (ор. 2)
- (3) 1857 «Город Рим»
- (4) № 2 1859 (ор. 55)
- (5) № 3 1886 (ор. 78)

Если вы помните, когда жил Сен-Санс (1835—1921), то вы можете меня поправить. Я сказал, что он написал первую симфонию в шестнадцать лет — что есть очевидная неправда. Потому что он написал ее в пятнадцать лет. Это симфония ля-мажор, так? А следующая, ми-бемоль мажорная, опус два — идет под номером один. Официально считается. А следующая нумера не получила, издана не была, и не знаю, издана ли до сих пор, и вот она-то называется «Город Рим». На самом деле она третья, но по официальному счету она никакая вообще. Следующая симфония № 2 a-moll, и она получила несообразный её хронологии номер опуса 55. Ну а последняя симфония — это та, которую все-таки исполняют, доминорная. Она была написана в год смерти Листа и посвящена памяти Листа. Это опус 78-й<sup>1</sup>.

Значит, четыре симфонии безусловно ранние. И из них первая отличается от остальных, ибо в ней никакого стремления к какой бы то ни было оригинальности безусловно нет. Но, как мы с вами установили, это ведь вовсе не обязательно. В прошлый раз речь шла о том, что А. Ф. Лосев так замечательно написал о «Снегурочке» Римского-Корсакова, что это музыка не глубокая и не поверхностная. И точно так же оказалось, что и Верди, который был ему очень чужд по природе своей, тоже помог ему на музыкальном материале думать о том, что такое идея, эйдос. Дело в том, что пластичность — Римского-Корсакова, Верди — это какое-то качество музыки, которое просматривается в ней, при условии что мы знаем, что такое пластическое. А знать, что такое пластическое, можно из разных источников. Например, из истории древнегреческой культуры с её пластикой. Само слово «пластическое» — это греческое слово. Глагол, который стоит за этим словом — *πλασσω* «плассо» — значит «ваять» — «я ваяю». Значит, я имею дело с материалом достаточно гибким и из него можно создавать форму. Ему можно придавать форму. И форма при этом мыслится не как нечто противоположное содержанию, а как некий смысл, который обретает положенные ему объемные очертания. И об этом всем думал Алексей Федорович на том музыкальном материале, который был ему тогда, в юности, доступен<sup>2</sup>.

Он думал над музыкой Римского-Корсакова, потому что оказалось, что она в этом смысле противоположна музыке горячо любимого им Вагнера. Потому что музыка Вагнера воспринималась им как музыка, стремящаяся проявить свою стихийную природу. А стихийная природа стремится к хаосу. Получается противоречие. Получается, что музыка, которая стремится к хаосу, как бы чистую сущность являет, но при этом она недооформлена<sup>3</sup>.

Если бы Алексей Федорович знал музыку Сен-Санса, он бы её включил в свои размышления и о ней тоже сказал что-нибудь хорошее. Но более удивительно, что он не знал, видимо, Глазунова. Не смог его узнать. Ну, объясняется это, может быть, тем, что Глазунов уже начинает относиться к числу тех композиторов, которыми надо заинтересоваться по-настоящему. То есть надо заболеть ими. И тогда эта музыка начнет постепенно раскрываться. Если не произошло этого, скорее всего случайного, контакта — то музыка не притягивает к себе. Она отличается такой особенностью, что она не завораживает, как музыка, скажем, Вагнера. И это не какой-то отрицательный момент, это знак того, что музыка вступает в какую-то новую полосу в конце XIX века, у неё появляется возможность быть направленной как бы внутрь себя. И хотя музыка Глазунова в этом отношении вовсе не какой-то яркий пример такой вот обращенности вовнутрь, но в ней это уже начинается. Она в своей пластике начинает поворачивать взор свой внутрь себя. И это при том, что есть страшно много внешних моментов, которые как бы нарочно выставлены наружу. Бесконечные восточные танцы, пьесы в восточном стиле, разного рода танцевальные формы и прочее. И это мешает: слушатель думает, что эта форма должна удовлетворять сама себя, раз сказано, что это что-то внешнее. Ну, а на самом деле она имеет внутреннюю сторону, на которую можно нечаянно не обратить внимания. Такое возможно: музыка Глазунова ведь в полной мере причастна тем противоречиям, которые в это время в музыке начинают возникать. Несмотря на такую выставленность наружу, она начинает заглядывать внутрь себя. И до такой степени, что даже устает от этого. Сам композитор устает. Это признак усталости музыки, которая стремится перейти в какую-то новую ситуацию. Она сама по себе хороша, но чувствует потребность перейти в какую-то новую ситуацию. Но сделать это внутренне нет никаких возможностей. Появляется такой момент усталости — не как психологический момент, а как состояние музыки.

Но надо ею заинтересоваться — и тогда она приобретает гораздо более широкий смысл, чем виделся с самого начала. И всякий даже пустяк, написанный в этом контексте, обретает свой смысл на своем месте.

По поводу этого еще несколько соображений, которые могли бы быть развиты в более пространной, более убедительной и более удовлетворительной форме, но не хотелось бы по этой причине обходить их молчанием, поэтому я сейчас ограничусь тем, что скажу.

Вот, оказывается, что наш слух в конце XX века безусловно совершил некоторый поворот по отношению ко всей истории музыки. До сих пор это, как мне кажется, недостаточно проанализировано, но следствие этого налицо. Нам становится интересным то, что двадцать или тридцать лет назад никому интересно не было. Для того чтобы это произошло, взгляд нашего слуха — если так можно сказать — должен повернуться относительно всего прошлого. Оказывается, что если в музыке были какие-то вершинные достижения и произведения менее интересные, то теперь наш слух повернут к ним так, что в перспективе этого взгляда оказываются не только вершинные произведения, но и вообще все творчество, чего не было тридцать, или сорок, или пятьдесят лет назад. Голованову сказал кто-то: вот, смотрите, как жаль, что так много произведений русской музыки вообще никогда не исполняется. На что он совершенно неожиданно — для нас теперь — ответил: «Ну, не исполняются, значит, так и надо». И сам он их не исполнял; то есть, исполняя русскую музыку, он брал только вершинный слой. Вершинный слой получался достаточно обильным, но все, что шло дальше, представлялось устаревшим, ненужным и лишним какой бы то ни было ценности. Он к этим произведениям не обращался. И это было совершенно естественным для той установки слуха<sup>4</sup>. Теперь все не так. Теперь оказывается, что произведения, раньше не исполнявшиеся, очень интересны. И они интересны даже в том случае, если мы будем совершенно уверены, что они не достигают уровня того, что мы привычно называем шедеврами музыкального искусства. У них интерес — другой. Они стоят на своем месте и не могут быть пропущены, потому что пропуск их означал бы для этой новой логики, что мы совершенно безосновательно выбрасываем что-то из истории. Это поворот, который будет иметь далеко идущие последствия. Потому что он мог произойти только при условии, что различие между так называемыми шедеврами и произведениями, не достигшими этого уровня, оказывается не столь значительным и не столь существенным. Главное: сколь бы ни велико было это отстояние, оно под этим углом зрения уже не так существенно. Это важнейший момент этого поворота. Оказывается, что от культа шедевра, который сложился на протяжении XIX века, мало что осталось. А коль скоро это так, то наш слух придет к тому, что он не будет замечать столь резко разницу, которая раньше различалась очень резко. И вместо разделения музыки на шедевры и всё остальное, на этом месте оказывается нечто гораздо более занимательное. А именно, художественные миры, разные, которые устроены внутри себя очень своеобразно и где ничего нельзя пропустить, потому что если мы что-то пропустим, то мы этот мир плохо знаем<sup>5</sup>.

Вот тот же Сен-Санс нам это демонстрирует. Вплоть до семидесятых годов никто не удосужился собрать его произведения вместе, потому что логика рассуждения была другая: Сен-Санс, во-первых, не симфо-

нист. То есть он не признанный автор симфоний для того, прежнего, восприятия музыки. Симфонии его не исполнялись, даже третью симфонию стали исполнять только последние лет двадцать. Теперь, под новым углом зрения, оказывается, что все это интересно, и интересно еще во взаимосоотношении. Очевидно, что первая симфония более слабая — но она интересна, потому что входит в этот контекст. Контекст сам по себе есть как бы текст этого своеобразного художественного явления. И из контекста ничего не должно выпадать. Теперь оказывается, что различие между шедевром и менее значительным произведением — это изображение самого XIX века, но не случайное, опыт самой культуры подсказал это.

Вот пример совершенно случайный, который пришел в голову. Одна из двух концертных симфоний Моцарта — есть для скрипки и альта с оркестром, а есть для духовых с оркестром — и кто бы подумал, что специалисты по Моцарту вывели эту симфонию из списка подлинных произведений Моцарта, и в последнем собрании сочинений она идет в дополнительном томе, как сочинение, по всей видимости Моцарту не принадлежащее<sup>6</sup>. Между тем слушая его как произведение Моцарта, трудно убедить себя в том, что это не моцартовское произведение. Вот такие вещи происходят. Оказывается, что само творчество даже такого великого композитора одновременно может отличаться на бесконечно малую величину от всего, что его окружает, а эта бесконечно малая величина при некотором ракурсе оказывается огромной. Обо всем этом надо думать. Я даже подумал о том, что если кому-то еще предстоит писать диссертацию, то это была бы великолепная тема. А именно: исследование этого поворота в музыке. Что поддерживает его и что ему противоречит? Поскольку, если мы примем как совершившееся этот поворот, отсюда будет следовать, что так называемая оригинальность творчества, которую в XIX веке и раньше еще безусловно требовали от всякого композитора (на протяжении XVIII века это требование оригинальности все время нарастало, а в XIX веке оно сложилось в целый культ гения), сама проблема оригинальности творчества ставится абсолютно иначе, потому что все то в XIX веке, что под разными предлогами признавалось недостаточно оригинальным, имеет право претендовать на свою ценность совершенно независимо от того, оригинально оно или нет. Потому что требование оригинальности не абсолютно, не вечно, а есть только *п р о и з в е д е н и е* определенной культуры. Те композиторы, которые в XIX веке удовлетворяли старому представлению об оригинальности, вдруг получают свои полные гражданские права.

Я, кажется, рассказывал об этом года два тому назад. В одном из сборников против буржуазной музыки, которые у нас публиковались время от времени в семидесятые годы, вдруг я, к удивлению своему, нашел, что в одном из подстрочных замечаний сказано, что вот и Глазунов — композитор, который недостаточно оригинален, а тем не менее он

ничего, неплохой еще<sup>7</sup>. В том контексте это было страшное оскорбление, потому что он попал в этот сборник в качестве примера композитора, у которого недостаточно развита индивидуальность. Но это смешотворно! Особенно это сейчас ясно, ибо создавать индивидуальный мир — это не значит претендовать на абсолютную оригинальность. И в то время как есть композиторы, которых иначе как очень оригинальными нельзя назвать (Вагнер, например), есть другие, которым этого ничего не нужно. И тут есть важный момент, какой нужно запомнить, ибо он относится к теме занятий, которые мы продолжаем здесь два или три года. Это как бы один из главных тезисов, если не самый главный: в истории культуры самое важное и существенное, на что надо обращать внимание, — это самоистолкование культуры. Не наше толкование ее, а само-истолкование ее. Добраться до него очень трудно, и можно только косвенными средствами — потому что композитор истолковывает себя (а он и истолковывает себя) в первую очередь в музыке и музыку свою он истолковывает в музыке, а это на язык простых речей перевести очень трудно.

Но тем не менее ситуация не безысходна. Если мы знаем, что композитор, как, например, Вагнер, мыслит в терминах прогресса музыкального, а он это делает до последней возможной степени, поддерживая это не только своей музыкой, но и теорией, и даже настоящей философией, потому что его «Опера и драма» — настоящая философская книга, определенного уровня (где объясняется как бы диалектически, почему произведения Вагнера должны были появиться в середине XIX века), а не что-то иное. Музыка Вагнера «снимает» всё, что до этого сделали его предшественники, которые по этой причине получают разные оценки, иногда страшно обидные, потому что они не достигли такого совершенства. И только Бетховен, как последняя ступенька этой лестницы восхождения, получает оценки очень выразительно положительные. А Гайдн и Моцарт... Ну, Гайдн — это старик в парике, оценки же Моцарта не менее плохие, потому что из всех его произведений оказываются значимыми лишь несколько поздних произведений, несколько поздних опер<sup>8</sup>.

Если композитор рассматривает себя в такой линии прогресса, причем в нем же, как в фокусе, все и сходится, вся история музыки, то это определенным образом связывается и с представлением его об оригинальности его творчества. Именно в этом контексте, контексте XIX века, он настаивает на том, что его музыка — это музыка, которая наконец-то себя обрела или, как говорил Гегель, «пришла к себе». А то, что было раньше, — это условные формы движения музыки к самой себе. Если композитор в этом ряду себя видит, то он больше претендует на оригинальность, чем композитор, который смотрит на это со стороны и чужд этому. Он только может внутренне в своей музыке откликаться на то, что происходит вокруг. Но доказывать, что ты стоишь впереди других? И вот Сен-Санс явно не был в этом заинтересован, стремления его — писать очень красивую музыку, причем явно пластического свойства. О

том же, чтобы она была впереди других, никакой заботы совершенно не было. И отсюда же не следует, что эта музыка хуже, — она просто иначе себя понимает. И здесь мы уже начинаем улавливать элементы вот этого самоистолкования музыки: как она себя толкует и как она себя ставит. Об этом было бы очень интересно написать.

Оказывается, что в музыке такого композитора появляется гораздо больше возможностей для того, что в XX веке называли «монтажом». Ему не будет страшно, если в его произведении окажется такой элемент, который окажется цитатой из произведения Бетховена. Это его не пугает совсем. Он спокойно мог бы этот элемент заменить чем-то другим, но он оказался на своем месте — в том целом, которое композитор ваяет как скульптор, только он имеет дело с другим материалом, и его не смущает то, что возникают похожие моменты. Они же входят в другой контекст, эти элементы, и они не мешают ему.

В русской музыке композитор, который ужасно пострадал из-за того, что до сих пор на него не выработалось правильного внутреннего взгляда, — это Танеев, конечно. Потому, что он попал в контекст русской музыки, но он в этом контексте явно другой. И вот это обстоятельство, что он другой и что к нему нужно найти свой адекватный подход, в наших условиях привело к тому, что его не играют, потому что не знают, что с ним делать. Это же тоже композитор, склонявшийся, по другим причинам, к монтированию — из таких материалов, на изобретение которых он сам не претендует. И это даже в самых зрелых произведениях — потому что симфония-то единственная, так называемая четвертая, которую чаще исполняют<sup>9</sup>, — она же распадается на куски разной стилистической направленности. Хороший исполнитель, зная, что это не просто куски, а куски, прекрасно сконструированные вместе, способен соединить их в процесс и в целое. А если не получается это — действительно все разваливается на куски, причем можно сказать, откуда, из какого стилистического источника они идут.

Когда Танеев принимался за создание музыкального произведения, он как бы ставил перед собой определенную задачу, вполне отрефлектировав ее: что за произведение он создает, какой техникой пользуется и куда склоняется. Между тем как для его современников это было совершенно невозможно, потому что их творчество устроено иначе. Для Скрябина это было совершенно невозможно, для Глазунова, по другим причинам, тоже. Они должны были оставаться в пределах того, что они признают «своим». А Танеев вроде и не знал — а что его-то? Что «свое-то» у него? Он как бы этого не знал. И мы не знаем. Мы можем знать это при условии, что слух это все обработал. Не просто глядя в ноты мы это узнаем, а при условии, что слух это обработал, в идеале — слух многих людей, чтобы это было, так сказать, на слуху. Если это не обработано слухом, то музыка эта как бы пропадает до поры до времени. Одного только общения с нотами и анализа теоретического здесь мало, надо,

чтобы музыка исполнялась, иначе она пропадает. Но сейчас слух совершил такой поворот, что эти вещи будут обработаны. Это приведет, видимо, к неожиданным результатам. Вполне возможно, что эти полузабытые — обидно очень — композиторы большие восстановятся в слухе и слух наш что-то скажет о них такое, чего мы до сих пор, может быть, и не знаем. Ну а в XIX веке на это накладывается еще непереносимая необходимость для композитора удовлетворять ожидания в психологическом отношении, то есть музыка в некоторой степени должна быть аналогом психологического процесса. И вы знаете, это была для Танеева страшная трудность. Как соединить это с тем, что его слух ставит перед ним в первую очередь задачи теоретически-конструктивного плана? От композитора требуются две противоположные вещи: быть конструктивным и быть психологически искренним. Танеев этого пытался добиться во второй симфонии, но считал, что она не удалась. Она и не могла удалась на сто процентов, ибо сама задача была противоречива. Это противоречие. И хотя оно разрешалось множество раз, в этом творчестве оказалось, что нашла коса на камень и надо это противоречие брать как таковое, мучиться с ним и так далее. Но эти мучения для нас абстракция, пока мы не внутри этой музыки.

Эта тема была бы интересной не для того, чтобы поговорить о ней так, между прочим, а для того, чтобы написать настоящую работу. Речь бы шла в одной из глав о представлениях о гениальном и оригинальном творчестве, в другой главе — о том, как можно из музыки извлекать её самоистолкование и как человек ставит себя относительно той музыки, которую он создает (потому что композитор каждый раз ставит себя по отношению к своей музыке по-разному). И это не слышно просто так, это надо извлекать из самой музыки [...] Но, извините — можно было бы продолжать, но тема наша иная. Сен-Санс у нас уходит в прошлое и в будущее, а мы вернемся к нашей теме.

В прошлый раз мы остановились на том, что европейская поэзия все время создает такие микроскопические формы, которые завершены в себе и могли бы служить образом художественного творчества в целом. Но она не удовлетворяется этим и надстраивает следующий ярус, на котором эти микроформы служат только опорами, притом такими опорами, которые можно скрыть и с которыми не только можно считаться, но можно и не считаться. Можно строить свое произведение так, что движение смысла будет перекачиваться через эти опоры. Уже на примере эпиграмм, которые писал Пушкин, видно, как микроформа стремится преодолеть себя. И если создается произведение из двух или четырех строф, это уже другой ярус мышления художественного целого<sup>10</sup>.

Я хотел для некоторого контраста и в той мере, в какой это мыслимо для нас с вами, посмотреть, как совсем иначе это выглядит в окружающей Европу восточной литературе. И вот оказывается, как показывают

нам востоковеды, что на Востоке форма мыслится иначе. А именно — с микроформой обращаются совсем иначе. Потому что в отличие от европейской культуры микроформа стремится замкнуться в себе. Если вырабатывается определенный метр, то поэт, видя совершенство такой микроформы, начинает повторять ее множество раз, как бы наслаждаясь красотой её в себе. Прекрасно. Он поступает прямо противоположно тому, как поступал Гомер, который создает огромное произведение, всё написанное одной и той же строкой гекзаметра, но мы не можем рассматривать его произведение как столько-то тысяч повторений законченных в себе целых. «Илиада» Гомера — это не двадцать тысяч раз повторенная микроформа гекзаметра, а целое другого совершенно уровня.

Восточный поэт берет эту микроформу и повторяет её столько-то раз. Может быть, несколько тысяч раз. Может быть, сто раз. Но это — сто раз поставленный штамп этой формы, где каждый раздел претендует на то, чтобы стоять по отдельности. И естественно, что когда публикуются такие произведения, все эти микроформы внешне отделяются пробелом. Здесь парные строки замкнуты в себе, их можно читать по отдельности. Такая культура терпит даже то, что поэтическое произведение будет представлено одной строкой, а европейская поэзия этому мешает. Может быть, поэт-экспериментатор и хотел бы писать такие стихи, но это невозможно, почти невозможно, потому что европейское сознание требует продолжения. Оно требует, чтобы то, что сказано в этой прекрасной одной строке, логически развивалось дальше. Чтобы из нее делались какие-то выводы. А восточный поэт поступает иначе. Вот я прочитаю вам одну пару стихов Саади:

Я много сказал здесь о щедрости слов,  
Но знай, что не всякий достоин даров.

Далее:

Да будет злодей разорен и казнен,  
Стервятник лихой оперенья лишен<sup>11</sup>.

В этом стихотворении есть некоторая логика, разумеется. Однако эта логика строится вся из этих кирпичиков формы, но каждый кирпичик отделен от другого, он замкнут в себе, он самодостаточен в этом смысле.

По всей видимости, некоторые формы тяготеют к тому, чтобы замыкаться внутри себя. В прошлый раз у нас шла речь об александрийском стихе. Александрийский стих имеет парную рифму и, естественно, тяготеет к тому, чтобы замкнуться в себе. В принципе говоря, форма александрийского стиха противится тому, чтобы движение переходило границы его формы. И тем не менее, европейский поэт должен проложить сквозь эту замкнутость свою линию движения вперед. Это заложено в европейском сознании. Даже там, где форма стремится замкнуться в



себе, европейский поэт стоит перед сверхзадачей, которую он должен решать.

Восточный поэт пользуется формами, очень напоминающими французский александрийский стих. Восточные стихи, газели, имеют по несколько сот стихов, и везде окончание одно и то же. Это замечательно по-своему. Это своя поэзия. Прочитанные строки Саади заканчиваются одним словом — «меровад». Иосиф Самуилович Брагинский объясняет даже звукопись этих стихов, насколько это может быть понятно европейскому человеку. Он говорит о том, что у Саади звучат караванные колокольчики, звучание которых в первом бейте (каждая пара стихов — это бейт) передается замечательным моноритмом: «джо́нам мерава́д», «дилси́тонам мерава́д» и так далее. Для слуха восточного человека это звучит как перезвон караванных колокольчиков. Наверное, это так и есть. Самое интересное, пишет Иосиф Самуилович, что на перезвон колокольчиков настроены все четыре нечетные бейта — 1, 3, 5 и 7-й — причем симметрично. Так что если произведение и связывается воедино, то вот таким глубоко поэтическим и внутренним приемом<sup>12</sup>.

Иосиф Самуилович пишет о четверостишии рубаи. Он подчеркивает, что это не фрагмент стихотворения, а законченное поэтическое произведение. Небольшой объем лишь усиливает его выразительность. Если у Рудаки — то есть тысячу лет тому назад — встречаются поэтические миниатюры, заключенные даже в отдельном бейте (в двух строках) и даже в одной строке, то поэтическая площадь в четыре строки может быть достаточной для целой драмы. При свойственных Рудаки тщательности гранения каждого отдельного бейта и превращении его в самостоятельную поэтическую единицу было бы естественно ожидать четверостишия, состоящего из двух одинаковых бейтов. Так оно и есть.

Одной из замечательных замкнутых в себе поэтических форм, которые досуществовали до XX века, был сонет. Сонет — это одна из тех форм, которая создается как форма, совпадающая с размерами самого поэтического произведения. Форма строфического построения сонета — это и есть форма самого поэтического произведения, которому после этого остается только завершиться. Это форма, замкнутая сама в себе, исключающая всякое продолжение. Продолжение может быть только в том случае, если поэт решается создать что-то искусственное следующей степени — скажем, венок сонетов, построенный по определенным правилам и нужный для оттачивания поэтической техники.

Известно, что сонет существовал как минимум в трех вариантах. А именно: появившись в романской культуре, он дал потом и в Англии свой вариант — который представлен Шекспиром, и свой вариант во Франции [...] <sup>13</sup>.

Что бы ни говорили о лирической поэзии — она есть нечто технически отрефлектированное. Она есть продукт не только мышления (в первую очередь), но и продукт технологического мышления. Я сейчас

молчу о тех ограничениях, которые накладывались самой формой. Например, в сонете нельзя было повторить одно слово дважды — это внутренняя природа формы, она требует отделки. А раз она требует отделки, она вынуждена считаться с большим числом ограничений. Она не имеет, скажем, быть просто выражением какого-то психологического состояния, как поэзия XIX века, она не может напоминать импровизацию, она должна быть сделана. И эта сделанность должна быть выставлена наружу. И сам жанр есть выставление наружу некой формы. О сонете можно говорить много, но я ограничусь тем, что приведу пример русского сонета, написанного Сумароковым очень рано — в 1755 году.

Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил,  
Как рос, в младенчестве, влекомый к добру нраву,  
Со плачем прменял младенческу забаву.  
Растя, быв отроком, наукой мучим был.

Взрос, познал себя, влюблялся и любил  
И часто я вкушал любовную отраву.  
Я в мужестве хотел имети честь и славу,  
Но тщанием тогда я их не получил.

При старости пришли честь, слава и богатство,  
Но скорбь мне сделала в довольствии препятство.  
Теперь приходит смерть и дух мой гонит вон.

Но как ни горестен был век мой, я стоною,  
Что скончается сей долгий страшный сон.  
Родился, жил в слезах, в слезах и умираю<sup>14</sup>.

Мне кажется, что это хорошо построенное произведение. И в нем, несмотря на то, что рифмовка не шекспировская, конец достигнут очень торжественно в виде такого вывода. Некоторых ограничений Сумароков не признает: не повторять слов — это все выдумки версификаторские для него. Повторение — «вступил — вступив» есть уже в первой строке, но оно оправдано стремлением задать схему рассуждений всего стихотворения. Речь идет о разных человеческих возрастах и о том, как эти возрасты непременно требуют за собою слез. Я думаю, что это хорошее стихотворение. И не следует ли нам перечитывать поэтов XVIII века, чего требует установка слуха на то, что было создано до нашего времени?

На рубеже Возрождения ни одна другая поэзия, кроме романской, не сумела создать форм (подобных сонету), которые требовали бы замыкаться в себе — ни античная, ни германская, ни русская. Не знаю, насколько я прав, но мне кажется, что это так. Таким образом, это был единственный момент в европейской поэзии, когда рождались такие формы, претендующие на роль форм для отливки целого. И здесь о восточных контактах вполне реально говорить. Это вполне реальная проб-

лема — влияние (косвенное) отточенной, высоко технологически совершенной восточной поэзии на европейскую.

Русская поэзия. Пушкин создает нечто совершенное внутри себя — онегинскую строфу, которая была продуктом целенаправленного и глубокого отбора того, что можно было сделать в стихии русского языка. Здесь создано нечто совершенное и особенное. Однако, это особенное не замыкается в себе. Рифмы такие: *ababccddeffegg*.

Здесь, как и в сонете, четырнадцать стихов, но особенность в том, что в онегинской строфе происходят разного рода контрдвижения. Ясно, что есть такие пары стихов, которые очень хотели бы, чтобы на них движение остановилось. Задача поэта — не дать им этого сделать. Причем не только внутри строфы, но и на ее границах. На границах строфы поэт должен, как правило, дать движению продолжаться дальше. Что касается четверостиший, оказавшихся внутри строфы, то они построены по-разному, вносят разнообразие в движение и в то же время не дают общей схемы, пользуясь которой можно было бы повторить свой ход. У Пушкина же просчитано это все. Вы ведь помните из своего чтения «Евгения Онегина», что он прибегает к очень любопытным приемам композиции этих строф. Иногда — вместо строфы следуют только точки. А иногда — одна строфа вдруг получает не один порядковый номер, а сразу два или три. И эта озадачивающая манера располагать строфы способствует некоторому необыкновенному и больше уже не повторявшемуся в европейской литературе восприятию формы как очень гибкого целого — одновременно органического и механического; как формы, в которой можно сделать своего рода паузы и пробелы. И это уже мышление на уровне, превышающем уровень мышления строфой. Любой анализ этого произведения покажет, что Пушкин мыслит как поэт не онегинской строфой, а мыслит на каком-то более высоком уровне, где кирпичики (строфы) не мешают очень привольному и изысканному, странному движению вперед. Примечательно, что онегинской строфой пытались писать поэты на протяжении XIX века, но все эти произведения после «Онегина» казались эпигономством. По существу, Пушкин сумел создать уникальную форму для себя.

9 ноября 1993 г.

День сегодня совершенно несчастный, потому что я за весь день заняться тем, о чем мы собираемся говорить, не мог. Ни одной минуты не было, чтобы подумать над этим. Поэтому, как я знал, что сегодняшнее занятие будет состоять из трех частей, так я и знаю: никаких уточнений внести мне не удалось. Второе: я подумал, что, может быть, надо было бы начать с чего-то постороннего, как я это делал последние два раза, но и о постороннем нельзя было подумать, и я только рассчитываю на то, что

нам по дороге встретится как бы постороннее. И я даже представляю, в каком месте мы до него дойдем. Чтобы была возможность отвлечься.

Значит, я начинаю с того, чем мы кончили в прошлый раз, — с проблемы сонета, с проблемы строфического строения в поэмах эпического склада. В прошлый раз я хотел вам прочитать хотя бы одну русскую октаву, но ни одной не нашел, кроме перевода октавами «Неистового Роланда» Ариосто Ю. Верховского. Перевод это хороший, безусловно. Я выписал оттуда одну строфу, которая это нам покажет... Ну, послушайте сами:

И о Роланде в песне расскажу я  
Безвестное и прозе, и стихам:  
Как от любви безумствовал, бушуя,  
Еще недавно равный мудрецам, —  
Все это я исполню, торжествуя,  
Коль бедный разум сохраню я сам,  
Уже едва ль оставленный мне тою,  
Что не Роландом завладела — мною<sup>16</sup>.

Конец замечательный, замечательно сделан: я плохо прочитал сейчас, но отчасти потому, что это у меня от руки переписано, отчасти потому, что сам удивился, как замечательно звучат последние две строки —

Уже едва ль оставленный мне тою,  
Что не Роландом завладела — мною.

Неожиданные последние две строки, перескок к самому себе, то есть к автору поэмы, — совершенно неожиданный. А до этого переводчик испытывал трудности, поскольку надо же подбирать по три пары рифм. Пожалуй, некоторые вещи звучат так, как они могут звучать только в переводной поэзии, а не в оригинальной. «Безвестное и прозе и стихам» — это вроде неплохо, но это какая-то книжная форма, не очень годящаяся сама по себе в поэзию. «Еще недавно равный мудрецам» — тоже искусственно звучит. Так никто не скажет, кроме как в такой поэзии, которой приходится идти на компромисс между смыслом и возможностями стихотворной формы. Е. А. Баратынский приспособил итальянскую октаву к возможностям русского языка, он писал дэцимы — десятистишия, каждое из которых заканчивается, подобно октаве, двустипием, как бы подводящим итог всему сказанному<sup>16</sup>. Правда, у Баратынского оно лишено той яркости находки, которую предполагает поэзия того времени, когда писал Ариосто. Некоторая особая легкость этой поэзии донесена в переводе Ю. Верховского. Это особая легкость — в приподнятости, в необходимости проявлять то свойство, которое в XVI—XVII—XVIII веках очень ценилось, — то есть находчивость, изобретательность. «Изобретательность» это ведь от слова *inventio*, а «инвенцио» — это одна из особенностей всякого риторического текста. Надо что-то найти,

а для того, чтобы найти, необходим *ingenium*. При этом находить надо не что-то абсолютно новое, неизвестное, а находить в существующем репертуаре то, что на этом месте должно стоять. У Баратынского иная ситуация: ему надо не столько проявлять эту изобретательность и острую пронидательность, сколько естественность, пожалуй.

Боратынский работает на хорошо подготовленной почве мышления строфическими формами. А Пушкин, как мы уже говорили, придумал нечто совершенно необыкновенное, использованное только один раз. Потому что все попытки пользоваться онегинской строфой вступали в противоречие с тем первым использованием, которое было сделано изобретателем этой строфы. Это изобретение с продолжением, но с продолжением, как бы оказавшимся ненужным. Даже Вячеслав Иванович Иванов писал что-то онегинской строфой — я хотел принести этот томик Иванова, чтобы прочитать вам отсюда что-нибудь<sup>17</sup>. Но это «что-нибудь» прозвучало бы как неуместная близость пушкинскому роману «Евгений Онегин», потому что оказывается, что эта строфа, которую Пушкин для своих целей приспособил, — не отпускает никакого поэта. Он должен оставаться в пушкинском кругу. А поскольку он не может в нем оставаться, как поэт иного времени, ему приходится находиться между своим и чужим местом, ему приходится разрываться. В эпоху русского романтизма было использовано множество строфических форм, и Пушкин сделал нечто необычное, нашел вершину того, что представлялось ему возможным.

И теперь последний пример — сонет. Как в онегинской строфе, в этом итальянском изобретении тоже четырнадцать строк. Последние шесть строк в разных культурах, в зависимости от языка, тяготели к разному расположению рифм. Итальянские поэты, создавая сонет, использовали размер, который им был более всего удобен — одиннадцатисложник. Тот самый одиннадцатисложник, из которого Шекспир потом вывел размер своих драматических произведений — пятистопный ямб, который, о чем надо сказать в своем месте, оказался размером античной трагедии. То есть соответствием тому ямбическому стиху, которым написано большинство греческих трагедий V в. до н. э. Вот такая связь странная получается. Но мало этого — в английской поэзии шекспировского времени вывели этот новый, приспособленный для драмы размер, потом этот же размер, пятистопный ямб, был в Германии заново получен на основе шекспировской и античной драмы только в конце XVIII века — и стал основным размером немецкой стихотворной драмы от «Натана Мудрого» Лессинга на многие десятилетия, заканчивая, пожалуй, Гауптманом, который писал свои стихотворные драмы уже в сороковые годы нашего века<sup>18</sup>. Они не очень известны. Значит, есть такие связи, внутренние.

Но вернемся к сонету. Естественно, коль скоро задумывается такая литературная форма, которая должна поместиться в заранее заданный

объем, с большим количеством заранее заданных параметров, то размер её должен быть удобным. Например, стихи, которыми пишется сонет, не могут быть короткими. Это очевидно совершенно. Потому что есть какая-то внутренняя экономия такой строфы, есть внутренняя уравновешенность формы, и немыслимо для Шекспира было бы писать свои сонеты коротким стихом: или хореем, или двух- или трехстопным ямбом. Понятно почему: на протяжении многих веков сонет — это редкая форма, редкая по замыслу своему, не рассчитанная на то, что она будет повторяться. Сонет — это великое исключение. Сонеты писали только потому, что был дан образец, и сонет, во всех его вариациях, — это в первую очередь принадлежность к поэтической технике, конечно. Не столько поэзия для нас с вами, сколько поэзия для самих поэтов. И тут имеется повод сказать — не очень отступая, правда, в сторону, — что тот глубокий сдвиг в основаниях культуры, который произошел в начале XX века, вернее, на рубеже XIX—XX веков все-таки смёл и эту форму. Оказалось, что эта форма в качестве некоторого заданного образца существовала в нетронутom виде только до тех пор, пока внутри культуры не было осмыслено, что всякая форма есть одновременно и нечто внутреннее. Следовательно, внутренняя форма. И хотя в теории это было осмыслено еще на том предыдущем глубоком сдвиге, то есть на рубеже XVIII—XIX веков, практические выводы из этого были сделаны только позже, уже на этом новом сдвиге от XIX к XX веку. О том, что форма есть не только нечто внешнее, но и нечто внутреннее, в эпоху Гегеля и Гумбольдта все-таки, наверное, знали достаточно основательно, но никто ведь не поднял руку на сонет, потому что сонет, по риторической традиции, по естественной совершенно традиции, есть произведение из четырнадцати строк, расположенных определенным образом и написанных определенным размером. Что можно сказать против этого определения? Если оно дано, то ты либо следуешь ему, либо нет. Но как только в культурном сознании появляется мысль о том, что настоящим гарантом формы оказывается не внешнее, а внутреннее, то форма сонета ломается. То есть практически из этого следует то, что в XX веке написано огромное количество сонетов в традиционной форме, но одновременно оказывается, что есть возможность мыслить сонет как внутреннюю форму и, следовательно, опираясь на свое ощущение этой формы, создавать нечто другое. Это произошло в поколении Рильке, не раньше, как мне кажется. То есть именно Рильке первым — если я, опять же, не ошибаюсь, написал сонет, в котором нет четырнадцати строк, в котором другой размер и в котором остается от сонета только общий принцип: там есть нечто похожее на два катрена и нечто похожее на пару внутренних терцетов. Значит, для сознания XX века само заданное определение жанра не есть нечто неизбывное. И вступая в противоречие с задавной формой, поэт создает нечто такое, что претендует на то, чтобы быть тем же самым, но на самом деле поддерживается только внутренней формой.

Один из самых странных сонетов написал наш русский поэт Ходасевич. О нем надо знать, во-первых, что это действительно замечательный поэт, во-вторых, что это поэт, совсем не склонный ко всяким внешним экспериментам. То есть, к таким экспериментам, которые были бы заведомым вызовом традиции. Нет! Он совсем к этому не тяготел. Наоборот, он живет как бы в состоянии, когда все эти вызовы уже произошли и он может успокоиться как поэт. Он может спокойно через все эти революции в поэзии начала века смотреть на русский XIX век и на начало XIX века и ориентироваться даже на стиль начала XIX века, на образный строй начала XIX века и так далее. Значит, нет никакой почвы для того, чтобы он создавал нечто, входящее в явное противоречие с определением жанра. И тем не менее Ходасевич странным образом написал сонет, который называется «Похороны», но он отличается тем, что состоит не только из четырнадцати строк, но и всего лишь только из четырнадцати слов, как вы сейчас увидите. Каждая строка образуется только одним односложным словом. И тем не менее, это сонет. Несмотря на неприятность темы, приходится его прочитать:

Лоб —  
Мел.  
Бел  
Гроб.  
  
Спел  
Поп.  
Сноп  
Стрел —  
  
День  
Свят!  
Склеп  
  
Слеп.  
Тень —  
В ад.<sup>19</sup>

Это, наверно, подарок тому читателю, который не может ямба от хорей отличить, потому что если в строке только одно слово и оно ударное, то это и ямб, и хорей, и все что угодно. Оказалось, что в художественном мышлении XX века вполне может служить заместителем сонета вот такое произведение, которое очень спокойно читается в сборнике Ходасевича в ряду произведений, его составляющих. По отдельности это звучит странно, а в контексте — вполне в духе поэта, который создавал это произведение. Перед вами всё что хотите: можно сказать — широта возможностей, которые предоставляет XX век, или бездны некоторые, в которые мы вместе с этим обрушиваемся. Это можно по-разному вос-

принимать, но главный принцип тех возможностей, которые перед нами в XX веке открылись, есть принцип внутренней формы. И, собственно, то же самое происходит в музыке. Потому что, как вы знаете, некоторые жанры, которые существуют давно, и которые не настаивают, правда, с самого начала на том, чтобы некоторые формальные их особенности строжайшим образом соблюдались, — эти жанры доживают до XX века и постепенно вступают в полосу, когда они существуют как внутренние формы. Скажем, если брать симфонию от XVIII века до XX, то ясно совершенно, что под этим одним словом, под этим одним обозначением симфонии совершаются глубочайшие процессы переосмысления. Симфонии XX века — это скорее «симфонии о симфониях», которые были раньше, нежели симфонии в прежнем смысле, но об этом, как известно, можно говорить долго, и сейчас делать этого, пожалуй, не нужно [...]»<sup>20</sup>

Я обещал перейти к лирике, что я и делаю. Ранняя греческая лирика как бы состоит из трех частей. С одной стороны будет элегия, а с другой стороны будет лирика монодическая и хоровая. Различия понятны: хоровая лирика пелась, а что касается элегии, то, по всей видимости, в ту пору, когда возникала ранняя греческая элегия, её не пели, а исполняли под аккомпанемент флейты. Это два разных типа осмысления лирической поэзии. Поскольку греческая музыка не была многоголосия, хор пел мелодию без каких бы то ни было отклонений. И инструментам ничего не оставалось делать, как следовать за мелодией. Греческая музыка есть для нас некоторая внутренняя загадка. (Но, как я видел, сюда приезжал из Петербурга Е. В. Герцман, автор книги об античной музыке, и он, наверное, это объяснил. И я жалею только об одном, что у меня не было никакой возможности ходить и слушать его.) А что касается книги Герцмана о Греческой музыке, то она, наверное, очень хорошо решает одну задачу, а именно, он думает о том, как устроена ладовая основа греческой музыки<sup>21</sup>. А что мы можем сказать о греческой музыке? Мы же её не знаем. Те немногие записи, которые остались, почти ничего нам не дают<sup>22</sup>. Потому что, насколько я знаю, никакого внутреннего сомышления этой музыке ни у кого никогда не получалось. Она записывалась слишком отвлеченно и слишком мимолетно, для того чтобы это получалось. Хотя в истории музыки были моменты гальванизации этой (сохранившейся в буквенной записи) музыки и даже иногда открывались какие-то новые буквенные записи. Но насколько я понимаю, никакого внутреннего сомышления этой музыке все-таки нет, она остается по-прежнему загадкой. Теперь вот что еще очень интересно. Европейская музыка в новое время там, где она сольная, имеет шанс быть гораздо сложнее, чем там, где она хоровая. Солисту можно поручить исполнить гораздо более сложные вещи, чем хору. Солист оказывается в выигрыше, у него есть возможность исполнить более сложные и тонкие вещи. В Греции все наоборот: оказывается, что музыка писалась для хора, кото-



рый поет это произведение в унисон. Но то, что пишут греческие поэты для хора, гораздо сложнее чем то, что они пишут для одного человека, если подразумевается сольное исполнение. Вот это очень интересно. Оказывается, что если вся эта поэзия — дебри метрики и строфического строения, то центр тяжести приходится на хоровую лирику, которая наиболее загадочна. Я сразу же назову вам имена двух великих поэтов, произведения которых в пункте третьем (хоровая лирика) до нас дошли — это Пиндар и Вакхилид. Два великих поэта, произведения которых сохранились до наших дней, которые можно читать. Их даты жизни примерно такие: у Пиндара — 518—438 г. до н. э. (его жизнь, следовательно, приходится на тот век поворота европейской культуры, о котором мы с вами говорили)<sup>23</sup>, а Вакхилид был его современником и родился примерно в том же году.

Здесь интересно то, что до 1896 года поэзия Вакхилида была известна только в виде кусочков маленьких, отрывков. А поскольку в конце XIX века начались раскопки в Египте, то они принесли довольно большие приращения в том, что касается греческих текстов. И в 1896 году был найден свиток с произведениями Вакхилида, сохранившийся, конечно, плохо, но по сравнению с тем, что было до этого, он принес по-настоящему огромное прибавление. Этот поэт был впервые по-настоящему прочитан. Это, в некотором смысле, поэт XX века, потому что первое издание Вакхилида относится к 1897 году. Такая счастливая судьба была, наверное, только у Вакхилида и у Менаандра, автора новой греческой комедии, новой по сравнению с Аристофаном. Конец XIX века принес Менаандра и Вакхилида. Другие поэты такой радостной судьбы не удостоились, хотя несколько имен поэтов-лириков все же осталось. «Лирика» — это не что иное, как произведение, которое должно было исполняться под аккомпанемент лиры. Элегия, как мы помним, исполнялась под аккомпанемент флейты. Всё, что не есть лирика, для греков должно бы считаться «меликой», от слова «мелос», которое в XX веке так удачно возродили<sup>24</sup>. Из имен поэтов-лириков я назову два имени, прекрасно вам известные, — это Алкей и Сафо. Все произведения этих поэтов, к сожалению, сохранились до нашего времени лишь в виде цитат (за небольшим исключением) — в виде цитат в произведениях более поздних греческих и латинских авторов. Всего несколько стихотворений дошли в более или менее полном виде или по крайней мере в таком виде, что их можно читать. То, что сохранилось от этой поэзии, — это чаще всего случайные отрывки. Мы их знаем потому, что сохранились те произведения, в которых они встречаются как цитаты, и не более того. Судьба этой поэзии была исключительно трудной.

От Алкея и от Сафо сохранился тот тип строфы, который в Греции уже связывали с их именами. Он достаточно простого строения. Можно говорить о сафической (сапфической) строфе.

—U—U—UU—U—U  
 —U—U—UU—U—U  
 —U—U—UU—U—U  
 —UU—U

Как только мы представим себе, что такая схема стиха воспроизводится в новой европейской поэзии, достигается предельная простота, потому что, например, в русском языке нет возможности различать, как в греческом, три вида слогов: краткие, длинные и безразличные. Таким образом, все резко упрощается, начинает быть похожим на некоторого рода хорей с единственным исключением — вдруг, внезапно, в середине стиха возникает стопа другого построения, что-то вроде дактиля. Но по-гречески-то это все не так, потому что — вы сами можете себе представить — сапфическая строфа дает возможность варьировать стих таким путем, какой в русской поэзии просто невозможен.

За невозможностью читать все это как-либо иначе, я сейчас вам почитаю некоторые избранные переводы и переделки. При этом сразу же становится очевидной общая причина, которая мешает русским поэтам пользоваться такими размерами в своей собственной оригинальной поэзии, — мешает отсутствие внутренней необходимости следовать именно этим закономерностям. Ничто не заставляет русского поэта вдруг среди привычных ему хореев делать некоторое отступление от их ровного тока и переходить на какой-то другой размер в середине строки. Это та причина, по которой античные метры вообще так мало распространены в русской поэзии. В основном они встречаются только в переводах, за одним-единственным исключением, которое мне удалось обнаружить. Прочитаю вам эти стихи:

Ночь была прохладная, светло в небе  
 Звезды блещут, тихо источник льется,  
 Ветры нежно веют, шумят листьями,  
 Тополы белы.

Ты клялася верною быть вовеки,  
 Мне богиню ночи дала порукой;  
 Север холодный дунул один раз крепче, —  
 Клятва исчезла.

Ах! почто быть клятвoprеступной!.. Лучше  
 Будь всегда жестока, то легче будет  
 Сердцу. Ты, маня лишь взаимной страстью,  
 Ввергла в погибель.

Жизнь прерви, о рок! рок суровый, лютый,  
 Иль вдохни ей верной быть в клятве данной.  
 Будь блаженна, если ты можешь только  
 Быть без любви.<sup>25</sup>

Вот такие стихи. При этом они не являются, безусловно, подражанием именно Сафо по той простой причине, что человек, написавший эти стихи, знал, гораздо лучше, чем Сафо, прекрасно сохранившиеся в большом количестве стихи Горация, которые отчасти написаны этой же самой строфой. Ну, а поэт этот — Радищев. Стихотворение это так и называется: «Сафические строфы», 1801 года. Стихотворение по-своему очень хорошее. Но заметьте, что для того, чтобы прочитать его верно, нужно считать, иначе нечаянно попадаешь в другую ритмику, в другой размер. Нет внутренней необходимости читать именно так:

Иль вдох|ни ей | вёрной быть | в клятве | данной.

Если прочесть просто:

Иль вдох|ни ей | вёрной | быть || в клятве | данной —

вся строфа рушится.

Радищев, к слову, будучи одним из самых выдающихся стиховедов XVIII века, размышлял над проблемами античных метров с той же основательностью и с той же возможностью запутываться в своих проблемах, что и немцы того времени. Радищев был по крайней мере на поколение старше Гнедича. Русский гекзаметр только впереди, а Радищев рассуждал об этих размерах. И вот он — один из немногих русских поэтов, которые осмеливаются писать стихи античными лирическими строфами, но при этом вся искусственность этих строф для русского языка немедленно сказывается.

От Сафо сохранилось некоторое количество фрагментов. В числе этих фрагментов такие короткие, что их даже нельзя и переводить, — это одно или два слова или обрывки строф. Есть несколько более связанных, состоящих из нескольких строф. Можно даже думать, что стихотворение сохранилось целиком. Я с собою принес только переводы первого фрагмента этих стихотворений, потому что это наиболее известные произведения, их более всего переводили и это лучше всего сохранившееся из всего наследия Сафо; остальное — это либо клочки, либо стихотворения, сохранившиеся гораздо хуже.

Вот что писал А. Сумароков, переводя фрагмент первый Сафо. Это «Ода Афродите».

Разных, Афродита, царица тронов  
Дщерь Зевеса просьбу мою внемли ты:  
Не тягни мне пагубной грустью сердца,  
Чтимая всеми!

Если глас мой ты со приятством слышишь,  
Как ты прежде часто его внимала  
И, оставив дом свой, ко мне сходила, —  
Сниди и ныне!

На златой ко мне колеснице езда,  
Лишь впряженных гнала к полету птичек,  
В быстром беге скоростью секла воздух,  
Шествуя с неба.

Птички отлетали, а ты, богиня,  
С щедрым видом спрашивала с улыбкой:  
«Что тебе теперь за несчастье случилось?  
Сказывай, Сафа.

Объяви мне, сердце чего желает,  
Чьей ты сердца склонности ищешь ныне,  
И кого ты сетью поймать стремишься?  
Кто востревожил?

Коль бежит тебя, за тобой побегнет;  
Коль даров твоих не берет, он сам даст;  
Коль не любит, станет любить, как душу,  
Слушать приказа».

Прииди, богиня, избавь напасти  
И желанье сердца исполни ныне!  
Возлагаю всю на тебя надежду;  
Дай ты мне помощь!<sup>26</sup>

Это хорошее стихотворение, очень хорошее. И отличие от Радищева в том, что тот по своей привычке, стремится к внутреннему усложнению своего поэтического слога, в то время как Сумароков стремится к тому, чтобы стихи текли. И это ему удастся прекрасно. Он прекрасно чувствует, что четвертая строка каждой строфы играет особую роль: она должна разрядить всю строфу. У Радищева в конце четверостишия встречаются нейтральные части фразы (например, в конце первого четверостишия — «Тополы белы»), хотя нет никакой внутренней необходимости помещать в эту четвертую строку нечто столь нейтральное.

Спустя лет тридцать после Сумарокова перевод «Оды Афродите» делает А. Ф. Мерзляков. У него это звучит так:

Цветоносная, вечно юная,  
Афродита, дочь Зевса высшего,  
Милых хитростей мать грозная,  
Не круши мой дух ни печалью,  
Ни презрением! — <...>

«Что желалось бы сильно, пламенно  
Сердцу страстному? — На кого бы я  
Излила свой огонь, изловила бы  
В сети вечные? — Сафо, кто тебя  
Оскорбить дерзнул?

Кто бежал тебя — скоро вслед пойдет;  
Кто даров не брал — принесет свои;  
Кто любовных мук не испытывал,  
Тот узнает их, хоть бы этого  
Не искала ты!» <...><sup>27</sup>

Как вы видите, перевод совершенно другой, античный метр сильно переосмыслен, и он пущен по путям, которыми шла русская народная поэзия: вдруг все сместилось, вдруг в этом метре зазвучало что-то ямбическое, вдруг оказалось, что первый слог облегчается страшно, и все построено совсем иначе. Между тем по смыслу многое передано точнее, чем у Сумарокова, — если брать просто перевод смысла. От окончаний строф не осталось почти ничего, потому что они поглощаются совсем другим ритмом первых строф.

Как переводить такого рода строфы, никто не знает, потому что однозначного ответа нет. Ведь если мы переводим такие строфы, стараясь воспроизвести метрику античного стиха, — то вы сами видели, что с ними получается. Мы обязательно переходим некую границу от естественности к искусственности. Если же не переводить эту метрику точно, то возникает вопрос: как переводить? Либо — современными размерами с рифмой, либо — свободным стихом. Все три ответа на вопрос, как переводить античную лирику, примерно одинаково значимы. И во всех культурах, похожих на русскую, то есть, в первую очередь, в немецкой, более или менее возможны все три ответа. Рифма, например, не вносит ничего принципиально чуждого в такого рода поэзию, потому что заведомо очевидно, что современный язык должен компенсировать отсутствующее в нем своими средствами. И таких средств у него немного — это ударение и рифма. Свободный стих тоже возможен, но, видимо, только не в лирике, где строфическое строение было бы разрушено таким принципом перевода.

Примером перевода греческой лирики современным русским языком может служить перевод «Оды Афродите» академика Корша в 80-е годы. Филолог Корш настолько блестящий, что он переводил греческую поэзию на латинский язык, — то же самое стихотворение Сафо было им переведено латинскими стихами. Насколько можно судить, этот латинский перевод — значимый; он хорош, наверное. А теперь вот — что получилось по-русски (при этом мы с вами должны в самом добром расположении духа перенестись в 80-е годы прошлого века — это эпоха Чайковского, Апухтина, Надсона и других поэтов, к которым Петр Ильич иногда прибегал, чтобы создавать свою музыку):

С высоты многоцветного трона  
Строя хитрые козни в тиши,  
Не отвергни молящего стона  
Удрученной тоскою души!

О, приди! — Ведь и в годы былые,  
 На мольбу мою слух преклоня,  
 Громовержца чертоги златые  
 Ты покинуть могла для меня <...>

«Пусть теперь он тобою не занят —  
 Он полюбит тебя без ума;  
 Пусть дичится — потом не отстанет,  
 Хоть бы ты охладела сама!..» <...><sup>28</sup>

Вот так читается стихотворение Сафо у Корша, причем я даже осмелюсь высказать такое нехорошее предположение, что среди слушателей, возможно, есть люди, которые только теперь поняли, о чем идет речь у Сафо. Хотя её стихи переведены здесь рифмованными русскими стихами — таким вот анапестом — и вся их специфика настолько характерна именно для 80-х годов прошлого века, что, если бы потребовалось проиллюстрировать, что такое русская поэзия 80-х годов, то вполне можно было бы в качестве ответа представить это стихотворение. Когда я нашел этот перевод, то просто обомлел: какие же это замечательные восьмидесятые годы!

16 ноября 1993 г.

Сапфический стих напоминает какой-то хорей, а алкеев стих — ямб, потому что ударения пришлись в нем на четные слоги; на самом деле сама эта система стихосложения совершенно другая и никакого хорей и ямба в ней нет. Это совсем другое поэтическое мышление, которое только при переводе его на современные языки и попытках воспроизводить в них это стихосложение начинает нам напоминать известные ямб и хорей. В действительности природа этого стиха совершенно другая.

Другая даже по отношению к гексаметру. Помните, мы говорили с вами о том, что гексаметр, при некотором условном измерении, можно как бы измерять в размере  $4/4^{29}$ . Что же касается этого (лирического) вида стихосложения, то этот принцип к нему почти неприменим: как только мы начинаем указывать при этом стихе его размер, то оказывается, что этот размер нельзя выдержать, потому что встречаются такие строфы, при которых надо его менять. Это действительно проблема. Это была проблема для всего процесса осмысления такого стихосложения в XIX и XX веке, потому что в XIX веке те теоретики стиха, которые очень тесно сближали музыку и поэзию (по причинам, которые вам совершенно ясны), думали, что надо такой стих приводить к некоторого рода музыкальному такту<sup>30</sup>. Но если так, то возникают такие такты, где получаются некоторого рода квартоли, что ли. И те теоретики античной музыки и античного стиха, которые слишком сближали стих с музыкой,

определяя размер сапфического стиха как  $3/4$ , ничего не могли поделить с тем отрезком строфы, где размер изменялся на  $4/4$ , и они выписывали квартоль. Им очень хотелось, чтобы, как в европейской музыке XVIII века, определенный такт все время повторялся. А коли так, то здесь ничего не остается, как написать квартоль вместо этого предполагаемого нечетного размера. Однако это заблуждение, связанное с тем, что мы не знаем греческой музыки, не знаем толком, как она исполнялась, и все-таки нужно предположить, что здесь в основе лежит не тот привычный нам такт, а очень своеобразное движение ритма, одновременно музыкального и поэтического, которое не устраивает никаких чрезмерных сложностей посреди стиха, а поступает очень естественно. Стих следует за движением определенной мелодии, мелодия подчиняется определенному рода стиху, и, скорее, естественнее предположить, что если длительность слога близка к длительности музыкальной, то здесь меняется такт — происходит перестроение на ходу. Здесь нет механического следования некоему математическому принципу: уж если  $3/4$ , то чтоб везде было  $3/4$ , и т. д. Этого, видимо, нет, а есть очень живое соединение музыки и стиха, где не страшно в середине стиха появление такта, чуждого своему окружению. Но это только полбеды, потому что поэтическое мышление осуществляется на самом деле, не в пределах стиха, а в пределах целой системы, в данном случае строфы из четырех стихов.

А ведь мы с вами разбираем простейшие примеры. Как я уже говорил, греческая монодическая лирика значительно проще хоровой, где строфы строятся не таким простым способом, а каждый раз заново и способом таким сложным, что его до самого начала XIX века никто не в состоянии был разгадать.

Тем не менее все это очень просто. Видно, что стих составлен из определенного рода метрических отрезков. Что они не похожи друг на друга — это особенность всей греческой лирики. Они не похожи друг на друга по длительности, по внутреннему устройству, и они как бы склеены вместе. Но склеенность эта не мешает тому, что мышление поэтическое осуществляется в пределах целой системы. Значит, в голове поэта существует очень живое представление о тех больших единицах, которыми он мыслит, причем вполне естественно. Но мало этого — получается, что мышление поэтическое не ограничивается пределами строфы — так, как привычно было поэту XIX века, который, если он мыслит четверостишиями, то как правило в конце каждого четверостишия ставит какой-то, довольно-таки основательный, знак препинания, как бы заканчивая фразу, — и начинает следующее, такое же, четверостишие. И когда композитор XIX века кладет на музыку такие четверостишия, то он, естественно, делает в конце четверостишия некоторое завершение, и затем следующий куплет может быть даже повторением музыки предыдущего куплета — в простейшем случае, как это было во времена Глинки, Даргомыжского и даже значительно позже. Сама возможность куплет-

ного построения музыкального произведения основана на том, что поэтическое мышление работает такими строфами и каждая строфа завершается — ну, точкой, скажем. Завершение этой системы совпадает с завершением синтаксической конструкции, и наступает повторение той же самой системы. Античная же поэзия с этим почти не считается: оказывается, что в конце строфы может не быть ничего, — ни точки, ни запятой, ни точки с запятой (пользуясь нашими современными представлениями о знаках препинания). В конце концов следующая строфа может продолжаться (начинаться?), при том что синтаксически предыдущая строфа вовсе не кончилась. Отсюда следуют некоторые предположительные выводы относительно характера музыки античной, которая сопрягается с такого рода стиховым мышлением.

О таких выводах трудно говорить — мы ведь не знаем этой музыки. Но в негативном плане что-то сказать можно. Очевидно, по смыслу, что коль скоро стиховое мышление осуществляется строфически, то, видимо, и музыкально это должно как-то отражаться в структуре самого музыкального построения. Но как же может кончиться строфа на середине фразы? А стих — на середине слова? Ведь такое тоже бывает в античной поэзии. Для современной музыки, то есть музыки XVIII—XIX века, это почти непредставимо. Смешно представлять себе романс, написанный в куплетной форме, чтобы вдруг строфа кончалась на середине фразы, а какая-то часть музыкальной фразы кончалась бы на середине слова. А в античном стихосложении это постоянно, и чем сложнее оно, тем чаще это встречается; в хоровой лирике — гораздо чаще, чем в монодической.

Представьте себе, что здесь, в конце стиха, синтаксически никакого завершения нет, и не только нет никакого завершения, но слово доходит только до своей половины, а дальше оно продолжается в следующей строфе; здесь нет возможности как-то закруглить музыкальную фразу. Отсюда следует только одно — что греческая музыка задает нам здесь какие-то большие загадки, которые не разрешены до сих пор. И, видимо, мы должны предполагать, что все структурное — расчленение целого на части, на куски, на разделы — в греческой культуре, связывавшей тесно музыку и поэзию, приходилось на долю стиха. А музыка — была совсем другой, то есть таким движением, которое не несло на себе эту структурную функцию. Это надо заметить для себя, для того чтобы в дальнейшем, встречаясь с такого рода явлениями, думать о том: а что мы можем о них сказать? Ведь это загадка большая, потому что строфическое построение стиха подразумевает, что однажды выбранная в качестве единицы измерения система должна обязательно повторяться. У Пиндара в хоровой лирике, у Вакхилида и в античной трагедии хоровые партии строятся так: идет одна строфа, потом идет её метрическое повторение, которое называется антистрофой (анти- — в том смысле, что это симметрическое повторение того, что было в начале) и потом идет некое завершение уже



в другой метрической форме. Это простейшее построение и поэтического, и музыкального произведения. Элементарная вещь, известная даже из народного искусства. Если строфа выбрана в качестве единицы измерения, то она обязательно требует своего повторения. Либо это будет целая цепочка, как в греческой лирике, либо такая вот простейшая форма: строфа — противострофа — завершение. Но вдруг оказывается, что строфы могут быть не отделены друг от друга синтаксически. Это указывает нам на какие-то глубинные особенности греческой музыки, которые надо разгадывать всем вместе.

Можно предположить, что структурную функцию взяла на себя поэзия, а мелодическое движение — оно, как вы помните, идет всегда в унисон<sup>81</sup> — само по себе идет. И оно таково, что может перешагивать через границы строф — видимо, это так. Оно, может быть, слишком аморфно по сравнению с таким расчленением поэтической стороны произведения. Но мы исходим из того, что лирика на этом этапе совершенно неотрывна от музыки, и оказывается, что ее неотрывность — особенная. Она действительно неотрывна от музыки, потому что никто эту лирику не читал, не декламировал, не читал наедине с собою — так, как это было в XVIII или в XIX веке. Её пели. Но пели каким-то особенным образом. Это было такое пение, которое могло не считаться, странным образом, со строфическим строением произведения. Я больше ничего не могу сказать. Подумаем с вами еще над этим, когда займемся греческой хоровой лирикой, тем самым трудным, что античная поэзия когда-либо создала. Ничего более трудного, чем хоровая лирика, в метрическом отношении — а следовательно, и в музыкальном отношении — никогда в древней Греции не создавалось. Это сложное строение перешло потом по наследству в греческую трагедию и, отчасти, в греческую комедию, которая возникла чуть позже, но тоже в V в. до н. э. И в греческой трагедии, и в греческой комедии есть огромные хоровые партии. В ранней греческой трагедии эти партии занимают больше половины всего объема произведения, а потом, к концу V в., они все больше и больше сокращаются. Греческая комедия оставляет хор в качестве своей неотъемлемой составной части, и этот хор, пока он остается в комедии, следует тем же самым законам античной строфики. Как исполнялись эти хоры, если в них с принципом строфичности соединяется еще принцип необычайно свободного синтаксического построения? Такого свободного синтаксического построения, которое как бы предполагает, что движение музыки совершается по каким-то совершенно другим законам, нежели те, по которым строится поэтическое произведение.

Это показывает нам негативным образом — потому что ничего позитивного нет — что мы находимся в некой культурной ситуации, о которой мы мало что можем сказать. Она как бы за пределами нашей способности такие вещи воскрешать более или менее явно, слышимо и зримо. Мы находимся — так же, как это было в случае с Гомером, — за

пределами воспроизводимых для нас вещей или воспроизводимых только в некотором отношении<sup>32</sup>.

Мы говорили о лирике Сафо, и говорили о том, что это очень близко нашему восприятию, это нам понятно, за исключением того, что приходится преодолевать некоторые неожиданности, когда мы знакомимся с метрикой этой поэзии. Но потом, когда мы осваиваемся, то становится не так уж трудно. Мы принимаем ее как некую условность, а потом видим, что это то же самое. Но на самом деле это не так. Это «то же самое» существует в пределах некоего исторического контекста, который в целом нам недоступен.

В прошлый раз мы читали первый фрагмент Сафо, и я нашел еще один перевод старый и один перевод более новый. Перевод П. А. Катенина, 1-я пол. XIX в.:

Златопрестольница, о Афродита бессмертная,  
Козни плетушая, хитрое Диево чадо,  
Нет, не смирай их, владычица, душу снедающих  
Скóрбей моих <...>

Правила ты колесницей; везли ее лёгкие  
Быстрые врабии, воздух густыми крылами  
Вся, между черной земли и эфира высокого  
Самой средой <...>

«Если теперь убегает он, вскоре погонится;  
Если даров не приемлет, сам придет с дарамн;  
Если не любит — полюбит, и вскоре; и даже хоть  
Хочет, иль нет». <...><sup>33</sup>

Довольно точно воспроизведенный метр античного стиха, с некоторыми вольностями, то есть с возможностью заменить вот такие двухдольные стопы трехдольными и так далее. Вольности более или менее понятные. Четвертый стих хорошо синтаксически связан со всем предыдущим, но он всегда выносит самое главное в конец строфы. Теперь — другой перевод. Вяч. Ив. Иванов, наш замечательный филолог, прекрасный специалист и ученик немецких филологов (умерший только в 1949 г.), это же самое стихотворение переводит и как филолог, и как поэт — следующим образом:

Радужно-престольная Афродита,  
Зевса дочь бессмертная, кознодейка!  
Сердца не круши мне тоской-кручиной!  
Сжался, богиня! <...>

Стала на червонную колесницу;  
Словно вихрь, несла ее быстрым летом,

Крепкокрылая, над землею темной,  
Стая голубок. <...>

(Это вот «стая голубок» — а у Катенина, который явно затруднялся поместить перевод в определенного размера стих, у него получился страшный архаизм — получилось, что колесницу везли «лепые быстрые врабии», то есть воробьи. Это, пожалуй, чрезмерный архаизм для поэзии середины XIX века: надо еще догадаться, что это за «врабии», которых, может быть, и Державин бы себе не позволил, — а Катенину пришлось позволить, потому что не получалось иначе. У Иванова получается гораздо естественнее, хотя в оригинале не голубки, а воробьи — однозначно совершенно. Но все-таки не о птицах это стихотворение...)

<...> «Неотлучен станет беглец недавний;  
Кто не принял дара, придет с дарами;  
Кто не любит ныне, полюбит вскоре —  
И — безответно...» <...><sup>34</sup>

Вячеслав Иванов не избегает своих архаизмов, но это архаизмы, присущие его поэзии в целом, они более простительны. Сейчас скажу лишь одно: такое стихотворение может только преломляться в многих переводах. Нет и не может быть одного какого-то перевода, который достаточным для читателя образом передавал бы суть стихотворения. Стихотворение не может быть передано одним способом; существует целая традиция переводов, и они должны быть разные, потому что каждый способ перевода дает что-то такое, что в другом способе передать невозможно. (Мы приводили пример зарифмованного перевода, приближающегося по своему размеру к обычной поэзии XIX века, и нашли даже крайность в этом отношении — но он передает психологическую суть этого текста, совершенно отбрасывая всю метрическую сторону такой поэзии. Если переводчик обращает внимание на метрику стиха и воспроизводит ее средствами своего языка, то он вынужден отбросить многое другое.)

Содержание стихотворения, таким образом, можно найти только разными способами приближаясь к такому зашифрованному тексту. Это мы сейчас еще более ясно увидим, когда обратимся ко второму из сохранившихся фрагментов поэзии Сафо.

Я опять, к сожалению, должен прочесть вам песочколько разных переводов, а после этого мы перейдем к контексту этого стихотворения. М. Н. Муравьев, поэт эпохи Карамзина, этот второй фрагмент, не полностью сохранившуюся оду Сафо, передал так:

Счастлив, кто близ тебя тобой единой тлеет;  
Кто внемлет, восхищен, слова из уст твоих,  
Кто сладостно твоей улыбкой цепенеет,  
Привысят ли его и боги счастьем их?

Узрю тебя, и огонь тончайший пробегает  
 Из жилы в жилу вдруг по телу моему;  
 В порывах сладости душа изнемогает:  
 Я трачу глас, к лицу прильняся твоему. <...><sup>35</sup>

Муравьев решил прибегнуть к рифмованным стихам. Есть некое внутреннее подражание метру греческого стиха, связанное с переносом ударений и так далее. Г. Р. Державин поступает точно так же: у него возникает рифмованное четверостишие, и размер меняется:

Блажен, подобится богам  
 С тобой сидящий в разговорах,  
 Сладчайшим внемлющий устам,  
 Улыбке нежной в страстных взорах!

Увижу ль я сие, — и вмиг  
 Трепешет сердце, грудь теснится,  
 Немеет речь в устах моих,  
 И молния по мне стремится. <...><sup>36</sup>

Не буду вам читать снова Катенина, а прочитаю В. И. Иванова, который филологически точно, наконец, ничего не рифмует, а только предлагает нам читать то, что соответствует метрике этого стиха и этой строфы:

Мнится мне: как богн, блажен и волен,  
 Кто с тобой сидит, говорит с тобою,  
 Милой в очи смотрит и слышит близко  
 Лепет умильный

Нежных уст!.. Улыбчивых уст дыханье  
 Ловит он... А я, — чуть вдали завижу  
 Образ твой, — я сердца не чую в персях,  
 Уст не раскрыть мне!

Бедный нем язык, а по жилам тонкий  
 Знойным холодком пробегает пламень;  
 Гул в ушах; темнеют, потухли очи;  
 Ноги не держат ...

Вся дрожу, мертвею, увлажнен потом  
 Бледный лед чела: словно смерть подходит...  
 Шаг один — и я, бездыханным телом,  
 Сникну на землю.<sup>37</sup>

Здесь воспроизводятся первые 16 строк сохранившегося фрагмента; воспроизводятся точно, и В. И. Иванов позволил себе — и правильно позволил — первую строфу не заканчивать ни точкой, ни точкой с запя-

той, а перейти сразу ко второй строфе, потому что в оригинале движение стиха последовательно, оно идет без границы строф. Это вообще особенность европейской поэзии: она при первой возможности перестает считаться с теми формальными единицами, в которых осуществляется ее мышление. И вот теперь очень интересно посмотреть, в каком контексте дошло до нас это стихотворение, поскольку рукописи, даже переписанные впоследствии, этих поэтических сборников не сохранились, все зависит от случайного цитирования этих текстов у кого-нибудь из поздних античных авторов. Второй фрагмент Сафо дошел до нас в знаменитом трактате «О возвышенном», который в древности приписывался автору Лонгину, а теперь издается как трактат «О возвышенном» Псевдо-Лонгина. Тем не менее, это сочинение замечательное, оно принадлежит уже новому летосчислению, и вот в каком контексте возникает в трактате это стихотворение. (Я вам процитирую этот текст в переводе, изданном у нас, в переводе Чистяковой, в хорошем переводе.) X глава трактата «О возвышенном». В ней говорится так:

Изображая чувства любви, она [то есть Сафо] заимствует их каждый раз как из обстоятельств, соответствующих данному положению, так и из самой действительности; каким же образом раскрывается ее дарование? Оно обнаруживается в том, с какой поразительной силой отбирает она во всем самое глубокое и великое, чтобы потом создать единый образ<sup>38</sup>.

Следует стихотворение Сафо, приведенное не полностью, а только его 17 строк. Семнадцатую строку переводчики обычно не приводят, потому что она только начинает новую строфу. Впрочем, продолжение значительное: «Но все надо терпеть...» Это семнадцатая строка, дальше текст испорчен. После того как Лонгин (или какой-то иной автор) привел этот стих, он пишет так:

Разве не поразительно умение поэтессы обращаться одновременно к душе, телу, ушам, языку, глазам, коже, ко всему, словно ставшему ей чужим или покинувшему ее; затем, объединяя противоположности, она то холодеет и сгорает, то теряет рассудок и вновь обретает его, то почти прощается с жизнью и впадает в неистовство. Делается это, чтобы раскрыть не одно какое-нибудь чувство, овладевшее ею, но всю совокупность чувств. А это как раз и происходит в жизни с влюбленными. Удивительной силе этого стихотворения способствовали, как я уже отметил, выбор крайностей и соединение их воедино; точно так, кажется мне, поступает великий поэт, отбирая в описании бури все наиболее внушительные образы, связанные с настоящей непогодой<sup>39</sup>.

Вот такой комментарий этого замечательного автора трактата «О возвышенном». Причем надо признать, что этот Лонгин, живший столе-

тий 19—18 тому назад, удивительно близок к мировосприятию людей XIX века. И это нельзя отрицать. Я рисовал, если вы помните, эти смешные по своей примитивности схемы литературного движения за почти тридцать веков<sup>40</sup> и говорил о том, что после необычайно стремительного поворота, какой произошел в греческой культуре в V в. до н. э., наступила пора риторической культуры, которая как бы замерла на месте и в таком полузамершем состоянии досуществовала практически до начала XIX века (осталось совсем немножко до полного поворота, до превращения ее в психологическую культуру XIX века). Все остановилось на месте и ждало почти 25 веков, для того чтобы поворот произошел до конца. И тогда культура XIX века, построенная на психологии, на знании человеческой субъективности и индивидуальности, неповторимости этой индивидуальности и неперемногого движения чувства в каждый миг человеческого существования, — утвердила себя, и возникли новые основания всей человеческой культуры. От древности до XIX века расстояние временное огромное, а внутренние изменения минимальные. Надо было только этот поворот до конца осуществить, и получился бы настоящий XIX век. Но, разумеется, стояние на месте не абсолютно. И этот трактат «О возвышенном» как раз показывает нам, что внутри этого замирания, риторически оформленного, существовало некоторое незаметное движение вперед, которое незаметно подводило к XIX веку внутренне. И суть поворота, который оставалось пройти, заключалась в том, что все данное в риторической системе должно было стать внутренним, а вот это внутреннее и не давалось, и ожидало эпохи начала XIX века, для того чтобы осуществиться.

Вот в таком положении мы и застаем античную культуру в эпоху написанного по-гречески трактата «О возвышенном». Когда современный переводчик переводит этот древний текст, то перед ним возникает выбор, сознательно или интуитивно: либо он переводит, довершая то, что в оригинале не довершено до конца (оригинал заявляет о том, что он делает некоторый поворот в сторону внутреннего чувства, и переводчик этот поворот довершает до конца) либо — не довершает до конца, а переводит более буквально то, что в тексте содержится.

Первый вариант осуществляется тогда, когда переводчик не очень фиксирует свое внимание на различиях, на незавершенности поворота. И перевод Чистяковой принадлежит как раз к числу тех, которые не фиксируют свое внимание на различиях, а легко уступают тому естественному, что наше сознание подставляет на место сказанного в оригинале. Другими словами, мы с вами занимаемся в принципе герменевтическими проблемами в истории культуры и мы должны заострять свое внимание на этом. Но если внимание переводчика не заострено герменевтически, он не замечает этого. Мы говорим о чувствах и думаем, что Лонгин имел в виду то же, что и мы и что имела в виду Сафо. Но тексты учат нас, что все было так же. И совершенно иначе.

Значит, «чувство» — это греческое слово «*πάθημα*» (отсюда — «пато́с»). Я уже несколько раз говорил, что изначально культура мыслит себе чувство не так, как это делает культура XIX века. Чувство мыслится как идущее извне, как овладевающее человеком. Значит, чувство это не внутреннее, а общее. Когда человек что-то чувствует, он не заявляет, что это истечение его внутреннего «я», он не пытается говорить о том, что это нечто неповторимое, что проистекает из глубин его — и только его — личной жизни. Когда чувство мыслится как идущее извне, человек только приобщается к этому чувству и чувство не принадлежит ему как индивиду, а принадлежит общему миру чувств, который для всех людей один. И вот такие чувства греческий язык называет «*πάθημα*», т. е. то, что человек испытывает. Пока культура остается риторической, чувство испытывается. И оно как бы объективно существует не в душе, а во внешней сфере. Есть гнев, злость, и любовь, и нежность, и все что угодно. Помните этот эпизод про юного Моцарта, когда ему задают такую задачу — симпровизировать арию оскорбленного чувства<sup>1</sup>. И оказывается, что этот мальчик, которому лет девять или десять, прекрасно справляется с этой задачей, которая через тридцать лет встретила уже зрелому композитору, когда он писал «Дон Жуана». И когда мальчик Моцарт пишет арию мщения или оскорбленного чувства — арию донны Эльвиры за тридцать лет до «Дон Жуана», — он импровизирует ее, и способен это сделать именно потому, что он вовсе не воспроизводит внутреннее движение чувства, которое приписывается некоему индивидуальному лицу как неповторимое переживание. Он передает эту расчерченную заранее риторической культурой сферу заданного извне чувства, которое можно по-разному передавать, но оно сводится к своей сути. Эта суть объективна, она дана в мире смыслов, которые окружают человека. Человек только приобщается к этой сфере, как молодой Моцарт. Язык же (который консервативен и не меняется со всякой переменой в самоистолковании культуры) часто прибегает к оборотам, которые соответствуют двойному прошлому. Мы ведь тоже говорим: «я испытываю чувство боли (страха, ненависти)» — язык предполагает, что это чувство идет к нам извне. Мы же понимаем эту фразу теперь совсем иначе: «я чувствую», «чувство боли (страха, ненависти) рождается внутри меня». Если же «я приобщаюсь к одному из тех чувств, которые существуют в мире смыслов» и которые существуют независимо друг от друга, дискретно, не переходят одно в другое — появляется возможность написать музыкальное произведение, которое соответствует определенному аффекту. Когда человек приобщается к чувству, идущему извне, он является терпящим лицом. На него это чувство давит, приходя извне. Он страдательное лицо, он страдает от того, что что-то внешнее показалось ему на пути, встретилось с ним. Вот вам первое отличие, которое складывается при достаточно точном переводе древнего текста. И действительно, как перевести точнее? Перевести точнее у нас нет возможности, потому что

язык под словом «чувство» подразумевает все что угодно: и то чувство, которое идет извне, и то, которое идет изнутри и создается им самим. Но в традиционной риторической культуре чувство есть нечто объективное, и Лонгин имеет в виду именно такое чувство, которое идет извне. И Сафо, по его мнению, передает не просто чувства, а именно те чувства, объективные. Она делает это с поразительным искусством, и нам остается только с этим согласиться. Все совершенно точно переведено. Есть только внутреннее различие в том, как истолковывается это чувство.

А дальше говорится так: «с какой поразительной силой отбирает она самое глубокое и великое, чтобы потом создать единый образ». Вот здесь уже переводчица немного погрешила против точности (погрешила в том смысле, что мы можем от нее потребовать некоторой внутренней внимательности к тому, что говорит автор). Появляется слово «образ» — это слово современного литературоведческого языка. И ничего удивительного нет в том, что в оригинале нет даже воспоминания об этом слове. Его нет. Греческий язык иногда ухитряется обходиться без существительных, довольствуясь прилагательными, которые субстантивируются. Это замечательное свойство греческого языка. Не надо думать, что это какое-то внешнее свойство. Вот нет «образа» — и все тут! Оказывается, что можно создать нечто единое. А вот что это единое — язык не называет. И переводчик, когда он вводит во фразу слово «образ», он погрешает против какой-то точности высшего порядка. И это в прозе. В поэзии все гораздо труднее, потому что стихи предполагают некую меру свободы, а свобода предполагает возможность некоторых, не задуманных, не запланированных извращений того, что сказано. Смотрите сами, что происходит с поэзией Сафо. Спустя шесть столетий после того, как она была создана, она попадает в руки человека, который ее понимает в соответствии с риторическими принципами разума всякой поэзии. Но при этом не просто в руки человека, простого представителя риторической культуры, а в руки человека, который как-то удивительно остро проник в суть того поворота, который в этой культуре заключен. Значит, веков за семнадцать до того, как на рубеже XVIII—XIX вв. этот поворот дойдет до конца и вся культура станет психологизированной изнутри, Лонгин как бы предвидит этот поворот и в свое толкование этого стихотворения, очень прочувствованное, вкладывает почти все то самое, что вложил бы в него и автор XIX века. И отсюда такая легкость этого перевода на язык XIX века и на язык наших современных инерционных представлений о жизни чувства. Получается, что стихотворение Сафо, возникшее в свою эпоху в VI веке до н. э., доходит до наших дней, все время участвуя в процессе переосмысления (внутреннего) самых оснований культуры. Но при этом оно участвует так, что нам трудно отдать себе отчет в том, что же мешает в этом стихотворении. Оказывается, что на всем протяжении такого движения стихотворение сохраняет некую самотождественность. А при этом оно безусловно внутренне переосмысливается.



В некотором отношении разницу нам заметить не трудно: чувство в риторической культуре и культуре XIX века осмысливается почти противоположным образом (извне-изнутри). Но автор трактата «О возвышенном» не на крайностях сосредотачивает наше внимание, а на том естественном, что ему кажется естественным. Ему кажется естественным, что поэт передает чувства в таком многообразии, что когда он говорит о чувствах человека, он говорит о переживаниях всего человека — его тела, души, ума, кожи. Это все страшно современно. Это все напоминает нам поэзию XIX—XX веков, и напоминает не случайно. Хотя на самом деле оказывается, что за этим сходством кроется глубокое различие. Ну а теперь спрашивается: на протяжении тысячи лет со дня возникновения поэзии Сафо и трактата «О возвышенном» — что, никаких перемен не происходило? Думаю, что они безусловно происходили, но говорить о них с такой степенью очевидности и упрощенности, с которой мы говорили об изменениях между риторической эпохой и психологизмом XIX века, не так просто. Нужно только внимательно вчитываться в текст и помнить, что этот текст создавался совершенно в другую эпоху. Мы можем догадываться об этом по аналогии. Сафо пишет о том, что от прилива чувств ее язык сломался, онемел. Она говорит это очень простыми словами, с которыми не справляются, невольно не справляются, многочисленные переводчики. Вот В. Иванов пишет: «бедный нем язык»; а у Вересаева сказано: «но немеет тотчас язык»<sup>42</sup>, а у Державина сказано: «немеет речь в устах моих». У Муравьева этот момент потерян. То же, как сказано это у Сафо, поразило меня своей простотой. Буквально надо было бы сказать так: «но язык мой сломался». Так, кстати, перевел немецкий переводчик этого фрагмента<sup>43</sup>.

Ничего другого здесь нет. Ну что по отдельности? На какую мысль это может навести нас? На такую очень предположительную и робкую пока мысль о том, что вещи называются очень просто и передаются такими языковыми жестами, которые воспроизводят нечто простое и очевидное, вещественно данное. Вот: «язык сломался». Но, вероятно, в целом все складывается в картину чрезвычайно интересного и разнообразного движения, которое замечает автор трактата «О возвышенном». Наверное, его впечатления не случайны. Во всяком случае здесь есть большая загадка для истории культуры, и, когда мы этой историей занимаемся, мы должны знать, что иногда нам приходится говорить что-то упрощенно, чтобы расположить факты и события в каком-то осязаемом порядке... Главным образом история культуры задает нам загадки. И общее слово для этих загадок — это загадки «иного». Загадки того, что есть не то же, что у нас, а принципиально «иное».

Древняя греческая поэзия дает нам одну из таких загадок. Это безусловно «не то самое», с чем мы имеем дело сейчас на каждом шагу, и не то самое, что позволяет себя более или менее легко реконструиро-

вать на основании тех движений культуры, которые мы наблюдаем на протяжении последних двух-трех веков. XIX век был недавно, мы не выпли из орбит его влияния, а это значит, что и из орбит влияния мирозерцания, противоположного по способу своего самоистолкования всему, что было до него. И это помогает нам реконструировать все, что было раньше — начиная с Аристотеля — до наших дней. Аристотель в IV в. до н. э., безусловно, жил в условиях перевернувшейся внутренней культуры. Хотя античная трагедия отстояла от него всего на полвека или на век, он, без сомнения, смотрел на нее уже не с той стороны, с какой она являлась греческому зрителю V в. до н. э. Он рассматривает ее как результат устоявшейся письменности и культуры, которой греческая культура V в. до н. э., конечно, не была. А что касается Сафо, Алкея и всей греческой лирики, создававшейся в VI и в V вв. до н. э., т. е. еще до трагедии, то эта лирика в эпоху Аристотеля уже была за двумя глубокими водоразделами, пролеглими в истории человеческой культуры. Она находилась за этими водоразделами, и слава богу, что в человеческой культуре все совершается одновременно — с резкими внутренними переосмыслениями и, в то же время, на поверхности очень плавно. Оказывается, что нет никаких препятствий для того, чтобы трактовать поэзию Сафо по аналогии с поэзией XVIII в. или даже XIX в. Оказывается, что есть такая сторона в этой поэзии, которая позволяет ее легко переосмыслить. Но мы должны воздерживаться в таких случаях от того, чтобы говорить: смотрите, всегда было одно и то же. Музыканту это не так грозит. Потому что история музыки, которая нам доступна, она в несколько раз короче, чем история европейских поэтических текстов. Но некоторый поисковый смысл эта ситуация имеет и для музыканта, потому что когда он обращается к XVII, XVI, XV и XIV вв. в истории музыки, то он — по другим причинам — вступает в ту же самую зону, где ему трудно что-либо реконструировать, где он не может просто так, по аналогии, судить о том, что же это такое. Уж не говоря о том, как нужно исполнять эту музыку.

Теперь, что касается Алкея, современника Сафо, от него сохранилось гораздо меньше, чем от Сафо, и нет ни одного целого стихотворения. Из поэзии Сафо сохранилось 2-3 стихотворения, о которых можно думать, что они сохранились целиком. Эта поэзия в основном для нас потеряна и уцелела лишь в небольшой мере. Поэтому из стихотворений Алкея (Алкей далеко не всегда писал алкеевой строфой, он писал и другими размерами, но алкеева строфа приписывалась ему в качестве личного изобретения) прочитаю вам несколько строк, для того чтобы почувствовать, как звучит эта необычная строфа. Из-за того что поэзия Алкея так плохо сохранилась, здесь нам не приходится ожидать ни каких-либо вариаций в русской поэзии, ни обширных попыток переводить ее. И я только прочитаю в переводе М. Л. Гаспарова одну строфу:

<...> Не поддавайтесь оцепенению!  
Когда невзгода встала насущная  
Перед глазами, — всякий помни  
Быть пред бедой настоящим мужем.

Не посраим своим малодушием  
Достойных предков, в мире почивших... <...><sup>44</sup>

Отсюда следует только одно — что степень условности, с которой воспроизводятся в новых европейских языках эти стихи, эти поэтические системы, гораздо более значительна, чем та степень условности, которая позволяет греческий гекзаметр переводить более или менее адекватно. Греческий метр обращается в гораздо более простой размер (во что-то ямбическое по своей природе). Граница поставлена с самого начала. Хоровая лирика еще усложняет эту ситуацию и, следовательно, закрывает для нас подход к этой ситуации средствами нашего родного языка.

Значит, когда мы подходили в античной поэзии к самому, может быть, интересному — к хоровой лирике, к Пиндару и Вакхилиду, — начинается сфера загадочного. Пиндар (не он один, конечно) был источником восторгов известной эпохи в истории европейской поэзии. Для автора трактата «О возвышенном» все, что могло восторгать его, его восторгало. Это был удивительный автор, как бы открытый всем чувствам, идущим из глубины поэзии. Он был одним из немногих античных авторов, которые сумели удивительным образом оценить возвышенность библейского языка, греческий автор, живший уже в нашу эру. Если говорить о XVIII веке, то Пиндар, как дух, веял над всеми авторами возвышенных од XVIII века, а в конце XVIII века, в творчестве Фридриха Гельдерлина происходит какое-то уже почти нечеловеческое стремление передать в немецком языке вот такое лирическое восприятие, с некоторым подражанием формальным особенностям пиндаровского стиха, о сущности которого у Гельдерлина не было никакого ясного филологического понятия. Он чувствовал, что надо поступать не так, как поступают современные поэты, не так, как Клопшток, например; заниматься не столько сочинением строф, сколько предаваться движению внутреннего поэтического чувства, которое должно, однако, твориться совсем не так, как это бывает у современных ему поэтов. Отсюда острое ощущение того, что в конце стиха, в конце строфы движение не должно обрываться. Конец строфы не должен обязательно давать завершенность и разрешение, а должен готовить новое напряжение. Гельдерлин прекрасно чувствовал, что если стих не обрывается с концом строфы, напряжение возрастает. Оказалось, что можно создавать что-то отличное от общепринятого в европейской поэзии, что-то иное. Для зрелого XIX века совершенно естественно, что музыкант и поэт создают что-то свое. Но для XVIII века это не столь характерно, и необычно, что появляется поэт, который не только пишет свое, но и создает нечто иное внутри своей

поэзии. Он писал до 1805—1806 гг., будучи совершенно непонятым своими современниками. Его поэзия была как бы призвана начать завершающий поворот в культуре, смысл которой был постигнут еще через сто лет. Гельдерлина слышали только спустя девяносто лет. Эта поэзия обращена в будущее. Поэт ставит перед собой невыполнимую задачу: понять недоступный, угадываемый только поэтом смысл, который, тем не менее, ускользает от него. Он делает «иную» поэзию.

Таким образом то, чего мы опасаемся в ранней греческой поэзии, затрагивает и нашу собственную ситуацию. Тому, что мы не вполне понимаем в греческой поэзии, отвечает (как бы симметрично) то в современной поэзии, что нам не вполне доступно. Современная культура предполагает в огромном множестве создание таких текстов, которые, по сути дела, нам непонятны, но мы иногда проходим мимо них, думая, что это нас все-таки касается. Это вполне естественный ход мысли и чувства. Но на самом деле все, что нам непонятно, все-таки возникает для нас, на худой конец, просто как знак того, что мы с вами живем в мире, который нам до конца не понятен, как напоминание об этом. Ну а на самом деле ситуация гораздо более сложная. Мы по вполне понятным человеческим причинам общаемся с тем искусством, которое заведомо близко каждому из нас. И от того, что нам кажется «крайностями», мы отделяемся или отмахиваемся. Но «крайности» ожидают нас не только на отдаленных краях современного искусства, они находятся и внутри самого этого искусства. И кроме того, оно не вполне однородно. Оказывается, что явления, расположенные на одном временном отрезке, по отношению к нам воспринимаются более близкими или более далекими. Гельдерлин для европейской поэзии XX века оказался очень близким. То обстоятельство, что метрическое и строфическое строение Пиндара в начале XIX века понято, не случайность. Оно говорит о том, что сама культура создала внутри себя возможность мыслить нечто такое, что до этого времени было ей недоступно.

Что касается Сафо и Алкея, то, по-видимому, все биографическое, что возникло вокруг этих двух фигур, все то, что легенды древности передают нам о них, — по всей видимости, это создание позднейших веков, попытка культуры последующих веков как-то уложить в своем сознании смысл этой поэзии — с помощью биографических моментов, легенд и прочего. Можно было как-то обставить эту поэзию, сделать ее более выразительной. Но культура есть культура, значит, в этом есть потребность. Однако на самом деле известно нам значительно меньше. Когда Грильпарцер, австрийский драматург, написал около 1820 года свою трагедию «Сафо», о смерти Сафо от неразделенной любви, то это было отражение античной традиции<sup>45</sup>. И прекрасная трагедия, написанная, естественно, пятистопным ямбом (об истоках этого размера мы уже говорили), в части сюжета развивается в области легенды. Но то, что античная культура должна была подводить под сохранившиеся фраг-

менты древней поэзии какие-то биографические подпорки, — это естественно. Однако суть состоит в том, что древняя поэзия, так же как и древний эпос, в некотором смысле существует для нас «за горизонтом», и слава богу, что за этим горизонтом мы способны рассмотреть особенное и впечатляющее нас: качество этой поэзии. Что касается Сафо и Алкея, то это впечатление отчасти снимается большим количеством переводов, дающих об этой поэзии частичное представление, но не способной дать нам представление о явлении в целом. Когда же речь идет о Пиндаре, ситуация еще более безнадежна. Такие косвенные веяния возвышенного, которые идут от поэта Пиндара, — это самое ценное и самое доступное, что нам достается. А схватить что-то более вещественное не удастся никому.

23 ноября 1993 г.

У большинства людей не получается работать, например, в течение часа или двух, потом браться за другое дело, потом вернуться обратно и так далее. Но между тем это не получается потому, что наши условия жизни и быта отличаются от среднеевропейских в худшую сторону по всем показателям. Мне страшно представить себе, что я сегодня, придя домой, должен еще написать что-то. Но я ничего и не собираюсь писать. Между тем как в воспоминаниях Эдуарда Ганслика я прочитал в свое время о том, что Август Вильгельм Амброс, его близкий друг и историк музыки, как вы знаете, работал именно так, как я сейчас описал, потому что основная его профессия с музыкой никак не была связана. Утром он в течение получаса писал что-то, потом уходил на службу, где, видимо, рабочий день продолжался не восемь и не девять часов, а шесть или меньше; приходя со службы домой, он немедленно садился за стол и продолжал с того самого места, где бросил. И все это было без всяких внутренних видимых усилий. Вот так и надо работать... Благодаря этому оп, не будучи музыковедом по профессии, написал все-таки несколько томов истории музыки и еще некоторые другие книги<sup>46</sup>.

Ну вот, теперь мы с некоторым опозданием можем начать... Мы сотрем что было написано тут на доске. Видимо, наши занятия с вами вечные, потому что то, что мы пишем на доске, — к этому относятся очень вежливо, и никто это не стирает. Или может быть, кроме нас вообще никто не занимается в консерватории?

Мне казалось, что сегодня есть повод отвлечься — кажущимся образом — от греческой поэзии и поговорить немного о байрейтских темпах (тема, которая сама по себе всплыла у нас на лекциях именно потому, что наши занятия отличаются байрейтскими темпами). И потом окажется, если только я не потеряю нить, что это опять возвращает нас к той самой теме, которой мы занимались. Отход в сторону очень незначи-

тельный. Вы, наверно, знаете, что так называемые байрейтские темпы появились не при жизни Вагнера, а после смерти Вагнера. Причем немедленно. К таким темпам были очень склонны дирижеры байрейтского театра во время летних фестивалей. И Феликс фон Вейнгартнер, замечательный музыкант и при этом очень неплохой писатель, писавший брошюры острого полемического содержания, а иногда и просто юмористические, а иногда научные, как его работа о бетховенских симфониях, — очень рано обратил внимание на этот феномен в своей брошюре, которая так и называется — «Байрейт»<sup>47</sup>. По некоторым причинам он был противником того, что делается в Байрейте. И вот он писал об этих байрейтских темпах, которые в 90-е годы XIX века уже стали культурным явлением и обратили на себя внимание. Эта проблема байрейтских, замедленных, затянутых, темпов, разумеется, возникла не по чьему-то капризу, скажем, по капризу Германа Леви или кого-нибудь из больших дирижеров конца XIX века. Она возникла — как возможность — из самой сути музыки XIX века, в которой сама природа темпа меняется самым решительнейшим образом по сравнению с той ситуацией, которая была в музыке до Бетховена. Потому что темп в музыке эпохи Моцарта и Гайдна и в эпоху позднего барокко, конечно, задается конструкцией музыки и тем, как она сделана. Темп задается изнутри конструкции музыки. А в XIX веке музыка уподобилась внутренним процессам, какие происходят в душе человека, и темп задается тем психологическим содержанием, с которым само движение музыки сопоставляется слушателем — и до слушателя еще самим композитором. В этом смысле музыканты первой половины XIX века иногда оказывались в ситуации, которую совершенно не могли осознать, а именно, им казалось, что темп музыки определяется довольно просто, независимо от того, что написано там, в первой строчке, относительно темпа. Как бы по самой фактуре, по тому, как эта музыка выглядит, по тому, что конструктивно стоит за нотами. Это действительно так и есть. Кажется, у Берлиоза в воспоминаниях есть фрагмент о его встрече с Мендельсоном, который имел неосторожность сказать, что он знает, в каком темпе исполнять какую музыку — это заведомо ему сразу видно. Но он затруднился, когда перед ним оказалось какое-то сочинение Берлиоза, и испытывал трудность некоторое время, над чем Берлиоз ехидничает<sup>48</sup>. Однако самоуверенность была основана на традиции, а затруднения идут от того, что музыка меняется, меняет свой смысл и свою природу. Сама музыка меняет свою природу: раньше, до бетховенских времен, музыка, как и всякое искусство, отчасти задается извне, а с этого времени она начинает определяться изнутри и быть выражением внутренней формы, задуманной автором. Если же речь идет об индивидуальной форме, то никакого общего ключа к ней нет и композитор сам для себя сначала должен решить, в каком темпе исполняется эта музыка. И разумеется, она должна быть таковой, чтобы исполнение находило понимание у исполнителя

и у слушателя. Музыка XIX века казалась нам и кажется до сих пор совершенно естественной и протекающей из души человека. Это так и есть. Она протекает из души человека. Музыка эта — душа человека в XIX веке. Душа находится в постоянном движении, и движение музыки уподобляется этому движению души. Это замечательно и глубоко по-своему, это совершенно новый вид музыки, и естественно, что возникает совершенно новая проблема. Для Мендельсона она была новая — потому что он на себя смотрел как на стоящего в ряду классического искусства, а музыка без него начинает менять свою природу. Он как бы сопротивляется этому, стараясь некоторые параметры наложить на эту музыку, — но внутренне-то она все равно меняется. Это как бы такой классический романтизм — такая особая линия романтизма, о чем вы прекрасно знаете. И эта проблема существует до сих пор. Я не помню, в чьих воспоминаниях читал о том, что Мравинский, репетируя в Ленинграде Пятую симфонию Прокофьева, — это было в присутствии Рихтера — страшно затруднялся с определением темпа в одном месте, так что у них с Рихтером получилось нечто подобное подробному и длинному рассуждению по поводу одного конкретного места. Потом они пришли к какому-то решению, но этот случай говорит только о том, что в музыке XX века эта проблема остается и она страшно обостряется для музыканта. Потому что для чуткого музыканта речь всегда идет о каких-то бесконечно малых различиях.

Это движение души, которым является музыкальное движение, приводит к тому, что душа композитора рассматривается все более и более пристально, как под микроскопом. И этот анализ души, происходящий в музыке XIX века, как вы знаете, очень ее замедляет. Можно представить себе, что композитор всматривается в человеческую душу, в её движения, и это всматривание выражается в том, что музыка начинает все больше и больше замедляться. Значит, XIX век — это история медленного темпа в музыке, причем такого медленного темпа, которого раньше не знали, поскольку природа его была другая. Это новый совершенно темп, новая скорость движения музыки, которая идет из уподобления музыки душевным движениям. Музыка Вагнера, кстати говоря, быстрой уже и не бывает никогда — Вагнер зрелой половины своего творчества ничего в быстром темпе не пишет. Давайте сами подумаем: когда он пишет что-нибудь в быстром темпе, то это всегда музыка с определенным, конкретным сюжетным моментом вроде «Полета Валькирий». Причем «Полет Валькирий» — это ведь страшная тяжесть, которую нужно пустить в максимально быстром темпе. Ощущение тяжести тоже входит в сюжетный замысел, поэтому эта музыка как бы такое быстрое оборачивание очень больших тяжестей, которые надо крутить, чтобы они двигались вперед. Но разве есть что-нибудь быстрое в «Кольце Нибелунгов»? Что бы по своей собственной охоте шло в быстром темпе? Да пожалуй, что ничего и нет. Сами вспомните: чем ближе к окончанию этого цикла, тем

меньше поводов для того, чтобы музыка была быстрой. Она всматривается в себя, ее темп замедляется. Это очень интересно. И совершенно очевидно, что дирижеры это прекрасно почувствовали — стремление затягивать эту музыку. Не из ложного замысла формального свойства, а потому, что дирижер прекрасно чувствует, в чем тут дело. Дело в том, чтобы процесс движения души сделать более ясным, а раз его надо сделать более ясным, значит, надо замедлить темп.

И вот теперь оказывается, что это замедление темпа продолжалось до самой первой мировой войны во всей музыке, которая хоть сколько-нибудь придерживалась принципов романтизма, то есть, ориентированной на внутреннюю жизнь человеческой души. Это происходило не только в музыке Вагнера, но даже в той музыке, которую Вагнер никогда не писал, — в камерной музыке, например. В той камерной музыке, которая прошла через Брамса (у Брамса тоже замедление темпа происходит). И вот оказалось, что кульминацию замедленных темпов (которые уже нельзя называть собственно байрейтскими, потому что к Байрейту они не имеют отношения) я нашел в одном произведении Регера, написанном в 1910 году. И это настолько замечательный пример, что он бы вошел в книгу рекордов Гиннеса, если бы она могла отдать ему должное. Речь идет о медленной части квартета Регера (ор. 121). Там написано: *Adagio* и стоит следующее обозначение метронома:  $1/16 = 66$ , при этом такт —  $2/4^{49}$ . И теперь, раз уж мы с вами попали на ненапечатанную страницу книги рекордов Гиннеса, маленький числовой комментарий к этому. Получается, что в том исполнении, которое я слышал, эта медленная часть длится 17 минут 26 секунд, и в этой медленной части 91 такт в две четверти. Очень простые расчеты, которые сейчас мы не будем повторять, приводят к тому, что каждый такт длится 11,5 секунд. Это такт  $2/4$ . Это на меня произвело очень сильное впечатление. Ничего более медленного никогда написано не было.

На протяжении всего развития музыки, которое нам доступно, происходит нечто вроде процесса девальвации длительности. Начиная с тех чудовищных длительностей, которые использовались в средневековой музыке и кончая Регером и его эпохой, потому что это и есть окончание процесса девальвации, которая основывалась на том, что музыка все время незаметно поворачивалась в сторону отображения внутренних душевных движений. После того, как я обнаружил этот пример, я стал искать, есть ли что-нибудь сопоставимое с ним в музыке эпохи Регера. Выбор был небольшой: нужно было смотреть камерную музыку этого времени, причем ту, где есть метрономические обозначения, а далеко не каждый композитор пользовался ими. Поэтому примеров у меня мало <...> Даже поздний Танеев очень далек от байрейтских темпов Макса Регера. Макс Регер умер в 1916 году, а в 1914 г. началась первая мировая война, и по всей видимости мы можем спокойно считать, что эта война обозначила глубочайший поворот всей истории европейского ис-



кусства: она положила конец этому процессу, процессу замедления музыки, потому что оказалось, что душа человеческая и человеческая жизнь не стоят так дорого, как думали об этом — или пытались думать в XIX веке. И такое произведение, как Пятый регеровский квартет — своего рода кульминация развития всей европейской культуры за много веков. То есть такой культуры, которая все больше всматривалась во внутреннюю сущность человека и рассматривала эту сущность как некую абсолютную для себя ценность. Не осознавая рационально — в понятиях и словах, — чем она занимается, она занимается именно этим, все больше и больше поворачивает свой взор внутрь человеческой души, очаровывается этой душой, не зная этого толком, погружается все глубже и глубже в нее. А Вагнер сделал для всех совершенно отчетливым, что в его произведениях речь идет о внутренних движениях человеческой души. И теоретики этого времени, философы и эстетики уже это знают. Так продолжалось до 14-го года, который положил этому конец. Я даже думаю, что смерть Регера в 1916 году — он умер от сердечного приступа, ему было 43 года, — конечно, случайна, но она безусловно знаменательна. Как есть некоторая знаменательность в том, что Танеев умер в 1915 году. Разумеется, его творчество продолжалось бы и дальше, но как-то для него нет места в послевоенной Европе.

Итак, первая мировая война — ужасная трагедия в истории людей: она положила конец этому процессу всматривания в глубь человеческой души — под определенным углом зрения — и покончила с идеей (никак не выраженной в словах) абсолютной ценности человеческой внутренней жизни. С некоторым замедлением — с минимальным замедлением, как вы знаете, — музыка прореагировала на этот процесс. И здесь тоже можно найти знаменательные события — например, появление в музыке некоторой моторности, как бы взятой извне. Мы говорили о том, что для А. Ф. Лосева этот водораздел в его сознании обозначился с абсолютной четкостью. Для него между поздним Скрябиным и Прокофьевым пролегла пропасть, которой для нас нет, потому что мы сейчас смотрим на это совершенно иначе. И эта пропасть соответствует реальному состоянию — тому, что в музыке Прокофьева осознается как бы после произнесенного слова, — и там, где мы не слышим никакой моторности и ничего привнесенного извне, он слышал это. И слышал это Прокофьев. Ну, а в 1922-м году Хиндемит пишет свою знаменитую сюиту «1922». [...]

Требование музыкальной экспрессии, что надо обязательно играть экспрессивно, сломалось после первой мировой войны. Очень интересная особенность заключается в том, что все-таки то, что Регер пишет для квартета, по всей видимости для него предполагало гораздо меньшее число разного рода указаний, чем то, что он пишет для оркестра. Оркестровая партитура его так расчерчена всякого рода дополнительными обозначениями, словесными и не-словесными, что то, что он пишет для квартета, кажется очень сдержанным — в этом смысле. Но это, наверное,

так и есть. Поскольку исполнителей всего четыре, предполагается, что они настолько глубоко проникают в суть этой музыки, что нет необходимости расписывать им, как исполнять каждую ноту. Однако в оркестровой партитуре это так: в каждой музыкальной фразе, главной и второстепенной, расписывается всё, движение там происходит, доходя до самых микроскопических долей. В квартете тоже масса обозначений, только степень подробности другая. Интересно и то, что музыка даже медленной части квартета рассчитана в основном на равномерное движение на протяжении семнадцати с лишним минут. Это равномерное движение, которое допускает лишь небольшое отклонение.

Если можно так сказать, эта музыка предчувствует то, что случится с людьми. Она как бы начинает настраиваться на равномерность, на ту равномерность, которая спустя несколько лет в совершенно ином стиле вышла на первый план и стала на какое-то время главным принципом создания и исполнения музыки. Музыка моторная — она никаких колебаний в принципе не допускает, ей хотелось бы быть похожей на нечто механическое. Значит, сравнение музыки с чем-то механическим — это порождение культуры, которая сломалась на рубеже первой мировой войны... Здесь еще отметим неожиданно возникающую параллель в ранней греческой лирике: ибо то, что пишут для отдельного исполнителя, проще, чем то, что пишется для коллектива. Греческая хоровая лирика несравнимо сложнее, чем лирика сольная. И как ни странно, параллель обнаруживается в музыке совсем с недавнего времени. Но это, правда, очень далекое сравнение, никакой общей платформы здесь нет, кроме одного обстоятельства — о чем я сейчас скажу, — которое, очевидно, является общим для всей европейской культуры.

Я говорил, что в античной культуре все то, что для нас определяется и понимается изнутри, изнутри человеческой сущности, — для греков определялось извне. Характер для грека есть нечто такое, что накладывается на человеческое «извне». Слово «тип» тоже предполагает, что нечто определено внешними силами. Чувства определяются извне. В XIX веке все совсем наоборот: предполагается, что характер сидит внутри человеческой души, как форма, определяющая все в ней. Но она же изнутри создана, эта форма. Для греков же характер — это нечто внешнее. Характер предполагает, что на поверхности чего-то прорезаны определенные черты, отсюда — множественное число слова «характеры» — это всякого рода написания, буквы. Буквы — это «*χαρακτήρ*». А в более позднее время слово «характер» могло означать и стиль. Постепенно слово «характер» начинает как бы подразумевать за внешним что-то внутреннее, за начертанием букв — смысл. Слово «тип» устроено так же. «Тип» значит «печать, накладываемая на что-то». Когда в литературе и в искусстве говорят о «типическом», то это понятие восходит к греческому слову «*τύλος*» — печать, но понимается совершенно иначе, так же, как «характер», — как совокупность внутренних черт. Здесь

огромное различие. Причем можно называть множество слов, которые в античности и в XIX веке имеют не противоположное значение, но противоположную направленность. Они как бы переворачиваются — в разные времена, некоторые только на рубеже XVIII—XIX вв. — но они переворачиваются. Слово «характер» начало переворачиваться еще в античности, но доперевернулось уже в XIX веке. И в дальнейшем смысл, который эти слова предполагают, видится только изнутри<sup>60</sup>.

И как показывает история музыки, история девальвации музыкальных длительностей, которые используются в музыке, музыкальных знаков — вся известная нам музыка, о которой можно сказать что-то внятное — начиная со средних веков, — она вся стоит под знаком этого процесса поворачивания внутрь. Как ни странно, знаки несут на себе отпечаток того, что происходит внутри искусства с его смыслом, и делают это достаточно медленно и незаметно. Тем более, что процесс сам очень медленный. В 1910 году мы приходим к предельно медленным темпам. Значит, медленный темп — это произведение музыки, которое всматривается в человеческую душу, на этом сосредотачивается и занимается уподоблением музыкального процесса тому, что, как предполагается, происходит внутри человека, а потом все это рушится. И в XX веке никто уже не верит в эту самоценность человеческой души и не верит в полном соответствии с тем, что творится вокруг нас. Может быть потом, к третьему тысячелетию, станет яснее, что творится вокруг нас и что творится в музыке. Можно много говорить о достоинстве человеческом, о развитии личности человека, внутренних задатков и дарований, эстетическом воспитании, о том, что человек должен развиваться и имеет на это право, и о правах человека вообще — об этом в XX веке сказано, наверно, больше, чем за все прошлые века, — по все это, в некотором роде, лишено всякой ценности и практического смысла. Потому что культура в это не верит. Она не ставит человеческое существование ни в грош, и говорит нам, что ценность человеческой личности равна нулю, если не меньше, а следовательно, и ценность человека, как некоего единства тела и души, тоже равна нулю, и история это нам говорит, и никакое искусство по-настоящему этому перечить не в силах. Потому что искусство знает, конечно, о себе гораздо больше, чем композитор, который создает это искусство. Он может быть переполненным добрыми намерениями, а результат — тот же самый, который мы знаем из исторических обстоятельств. Меня всегда — особенно в 60-е годы, когда это была модная тема, — раздражала своей неверностью, абсурдностью эта идея эстетического воспитания. Действительно, в 60-е годы говорили о гармоничном развитии человеческих способностей, а закончилось это тем, что вы видите сейчас. И так и должно было закончиться. Потому что пустые разговоры должны заканчиваться абсурдным результатом.

Ну, ладно. Просто музыка иногда показывает нам, что она знает очень много и знание это у нее откладывается в таких слоях, на которые

мы не очень обращаем внимание. Тем более, что до слушателя — если среди присутствующих есть хоть один, кто слышал квартет Регера, — такие вещи, как правило, не доводятся. И действительно не доводятся. Потому что музыка должна звучать, — не писать же слушателю, что в медленной части стоит такое вот обозначение метронома. А хорошо бы и написать! Потому что ведь это очень интересно...

Как знают многие из присутствующих, сама традиция байрейтских темпов дожила до нашего времени, и это большое счастье, что она не умерла сразу и мы имеем возможность немножко реконструировать то, что было в те времена, далекие уже от нас, реконструировать не только через ноты, но и через исполнительство. Два имени пришло мне здесь в голову. Это Ганс Кнаппертсбуш, конечно, который был прекрасным дирижером по-своему и который представлял байрейтские темпы в музыке Вагнера. И был Франц Конвичный, который, к сожалению, рано умер — в 1961, кажется, году — и который продемонстрировал возможности байрейтских темпов, когда он записал Четвертую симфонию Брукнера, в которой медленная часть (на самом деле, у автора она даже не медленная, а просто *andante*) исполнялась в таком медленном темпе, что это даже поражало...<sup>51</sup> И это было по-своему замечательным экспериментом, ведь он так играл потому, что так внутренне чувствовал музыку. Но не всякий раз, как оказалось: есть две записи Четвертой симфонии с ним, и оказывается, что можно играть страшно замедленно, а можно и гораздо быстрее. Отчего же так? Не заложено ли здесь какое-то внутреннее противоречие? Конечно, оно есть. Конечно — это ситуация музыканта, который существует не в эпоху байрейтских темпов, то есть не в эпоху, когда такой темп воспринимался как нечто естественное. Если такой темп воспринимался бы как нечто естественное, не нужно было бы выходить за пределы этого темпа.

Каков же смысл? Есть некоторая конструкция. Если эта конструкция осуществляется в исполнении — то ничего к этой музыке не прибавляется, оттого что она будет исполнена в замедленном темпе? И, вроде, ничего не прибавляется. Потому что от этого внутренние процессы в ней не становятся более подробными, что ли. Регер стремился к страшной подробности, к тому, чтобы эти самые мелкие занитки человеческой душевной жизни были переданы в музыке. Ну, а у Брукнера симфония уже написана, она не становится более содержательной оттого, что ее исполняешь в замедленном темпе. Разумеется, нет. Поэтому в этом исполнении было нечто... ну, надуманное, скажем. А результат прекрасный. Хотя и надуманное что-то, а результат все равно хороший. Потому что он соответствует некоторым внутренним тяготениям, которые в этой музыке присутствуют. Конвичный позволял себе и другого рода эксперименты, основанные отчасти на естественном слышании музыки, но в известной мере искусственные и отчасти надуманные. Эта надуманность чуточку оправдывалась тем, что он сам именно так слушал музыку. Это

единственный мне известный дирижер, который исполнял увертюру к опере «Риенци» Вагнера так, что всем было совершенно ясно слышно, что увертюра написана, видимо, вскоре после того, как Вагнер завершил «Парсифаля»<sup>52</sup>. Вовсе это не раннее его произведение — это было слышно. Конвичный как бы ставил себе задачу посмотреть, а что же в раннем Вагнере есть такого, что указывает на позднее его творчество? И он прекрасно это делал. Он выворачивал музыку другой стороной, и оказывалось, что и в контекст музыки позднего Вагнера она, при некоторых динамических внутренних сдвигах, укладывается. Все эти записи остались, и я думаю, что когда-нибудь надо заняться их дотошным исследованием. «Проблема байрейтских темпов в эпоху классического Байрейта и после него» — кто собирается писать диссертацию, мог бы воспользоваться этой идеей и написать историю медленного темпа в музыке конца XIX и начала XX века.

Теперь следующая проблема, которая возвращает нас к поэтам, о которых мы говорили. Я вам говорил как-то, что греческий язык имеет ряд достоинств, которых лишены новые европейские языки. Одно из достоинств заключается в том, что есть способ указывать в направлении некоего смысла, но никак его не называть. Это в конце концов русскому языку не свойственно — но и не чуждо. Поэтому я позволил себе ввести такие два обозначения (понятиями их трудно назвать), которыми я собираюсь пользоваться в дальнейшем. Одно — «то, что», — а другое — «то, о чем». Эти обозначения или квази понятия, конечно, просто воспроизведены с греческого. Вопрос, что такое произведение искусства, что такое искусство, безусловно, не решен. И сейчас, в конце XX века, он только усложняется. Он не к разрешению приводится, а к осознанию того, что это страшно сложно.

Что такое произведение искусства? Некоторого рода ответ на этот вопрос содержится в самом вопросе. Что такое произведение искусства? Это некоторое «что». Это первое, что можно сказать, это из самого вопроса вытягивается. А это «что» очень естественно и без всяких дополнительных предположений раскладывается на две вещи: на «то, что» и «то, о чем». С тем, что произведение искусства есть «что» легче согласиться, чем с тем, что произведение искусства есть произведение искусства. Вот в чем соль этой ситуации.

Я не очень запутываю вас этими своими рассуждениями? Мы до сих пор пользуемся словами «произведение искусства» не задумываясь, да и не надо задумываться каждый раз, ведь не каждый раз эти слова попадают в самый фокус нашего с вами внимания. Но когда попадают, то оказывается, что лет двадцать, тридцать, сорок, пятьдесят тому назад можно было пользоваться словами «произведение искусства» без тени сомнения. А сейчас нельзя, если строго говорить. Значит, в самой культуре происходят какие-то процессы, которые заставляют нас задумываться о том, о чем задумываться полвека тому назад не надо было. Вот

ведь, когда в тридцатые годы Хайдеггер писал свой небольшой трактат о происхождении произведений искусства, то для него весь пафос этого доклада, этого текста заключался в утверждении того, что произведение искусства есть *п р о и з в е д е н и е*, то есть нечто сделанное и доведенное до конца в некотором подчеркнутом смысле. Художественная деятельность создает произведение, которое, если рассматривать его в несколько более патетическом смысле, будет *т в о р е н и е м* — чем-то еще более высоким. У Хайдеггера так это и есть. Он эту сделанность понимает не так, как понимали некоторые художники уже в двадцатые годы, с подчеркиванием того, что это сделано. А для Хайдеггера это было сделанное, но как бы возведенное в степень сакральности. Сделанное, произведенное в степень сакральности и окруженное ореолом своего глубокого смысла, есть творение, по-русски, поэтому я и переводил — «художественное творение», — когда делал перевод этого текста<sup>53</sup>. Значит, искусство создает художественное творение. А с тем, что искусство создает творение, связаны великие вещи. По Хайдеггеру, произведение искусства — это не что-нибудь, что исполняется для нашего удовольствия, как думали многие в XX веке — и замечательные музыканты, и художники, — это не игра в таком, житейском, смысле слова, а это есть в конечном итоге некоторое раскрытие самой истины, истины бытия, которая в произведении искусства как бы вспыхивает перед нами ярким светом на мгновение и потом существует внутри этого произведения, для того чтобы вспыхнуть еще и еще раз. Это возвышенное представление о произведении искусства, и время так возвышенно мыслить его, по-видимому, уже ушло. Оно ушло в историю, как и другие способы мышления художественного произведения. А осталось... перед нами остались своего рода развалины. Не надо бояться этого слова. Развалины всей истории человеческой культуры и всего искусства. И мы в этих развалинах с вами разбираемся, а уж раз мы среди развалин, нам надо быть очень трезвыми. Мы не можем позволить себе быть патетичными и говорить о произведениях искусства и о творениях искусства только в возвышенном тоне. Ведь для того чтобы сказать что-нибудь в возвышенном слого и тоне, хотя бы надо хорошо подготовиться и построить лестницу восхождения вверх, очень подробную, тщательную, солидную, конструктивно продуманную, чтобы она на поддороге не развалилась и не погребла нас под своими развалинами. Удастся ли кому-нибудь сделать это? Трудно сказать — потому что такие вещи непредсказуемы.

Когда Хайдеггер писал свой доклад в тридцатые годы — он тоже у него сразу не получился, — то перед ним стояло греческое искусство, в первую очередь, и Фридрих Гельдерлин, великий немецкий поэт, который по-настоящему как великий был открыт не более чем за тридцать лет до написания Хайдеггером этого трактата. Только в самом конце XIX века поняли величие этого загадочного поэта, стремившегося к чему-то до конца неосуществимому. Греция, рубеж XVIII—XIX веков, взятый

в его предельной напряженности, в его порыве к почти невыносимому в глубине своей и тяжести смыслу, влияли на Хайдеггера. Доклад был написан, и теперь время всего этого ушло, ушло в историю. Остались развалины. И когда мы видим перед собой развалины, мы должны смиренно перед ними застыть и бояться сказать, что вот это — произведение искусства или великое творение. Мы должны этого бояться и мы, наверное, боимся. Мы боимся употреблять высокие слова без надобности: они должны быть оправданы для нас внутренне. Мы боимся говорить о гениальности, а если не боимся, то делаем это по инерции, и тогда это слово мало что значит. Либо по инерции мы пользуемся высокими словами, либо вкладываем в них слишком мало. И пора вспомнить возможности старого греческого языка! Произведение искусства, или то, что было им, или то, что остается на его месте, — это просто в первую очередь некое «что». И тут еще, пожалуй, найдутся такие художники — я допускаю это, — которые скажут: «нет, и это слишком много». «Потому что я, — скажет некий композитор, — пишу такую музыку, которую даже “что” нельзя назвать. Она сама устроена так, чтобы отрицать возможности свести её в некоторые контуры. Даже такие бледные и слабые, которые предполагают слово “что”. Ведь “что” предполагает, что что-то вещественное стоит за ним. А я ничего вещественного не создаю, ничего такого, что бы оставалось, я не создаю». Это, конечно, крайность, потому что в сознании композиторов и вообще художников есть такой слой маленький, крайний, где попытка обозначить произведения искусства хоть каким-то словом, «что» — исчезает. Но давайте пока держаться, как за спасательный круг, за это слово. Более общего слова нет. И для того чтобы это слово не воспринималось как какая-то абстракция, я и поставил тут, по образцу греческого, некоторые дополнения: «то, что» и «то, как». Слово «то» меняет суть дела. Оно показывает на что-то конкретное, но это конкретное мы даже не осмеливаемся назвать никаким словом — ни словом «предмет», ни словом «вещь», ни словом «произведение», а это — «то, что». Мы не знаем что, да это и неважно. Мы знаем, что в произведениях искусства есть две стороны: есть то, что их представляет, к чему они как бы привязаны хотя бы слабыми нитями, и, кроме того, эти произведения о чем-то. Они не ограничиваются тем, что они привязаны к какой-то вещественности, но они содержат какой-то смысл. Самое общее слово здесь «смысл». Но, оказывается, что слово «смысл» слишком претенциозное. Потому что композитор, художник или даже поэт могут подойти к нам и сказать: «Да помилуй Бог, вы все тут абстрактные теоретики, нас всех сбиваете с толку и наше искусство подводите под понятия, которые нашему искусству глубоко чужды». «Я никакого смысла не создаю, — скажет такой композитор. — Наоборот мое произведение создано для того, чтобы никакого смысла не было, или чтобы было, если уж вам угодно, какое-то отрицание его, какая-то бессмыслица». После того как он нам это скажет, у нас нет права пользо-

ваться просто словом «смысл». Мы должны задуматься над тем, что противоположность «смыслу» — «бессмыслица» и что, следовательно, должно найтись что-то, что превосходит их и по отношению к ним является более высоким понятием. Поэтому я и пользуюсь таким странным сочетанием слов: «то, о чем». «То, о чем» указывает нам просто на то обстоятельство, что произведение искусства чего-то хочет. А большего мы от него не требуем<sup>54</sup>.

Коль скоро появляется такой композитор, который говорит, что никакой истины он не создает и ни на какой смысл не претендует, мы по крайней мере можем настаивать на том, что у этого произведения есть вот эта сторона — оно о чем-то. Ну, пусть о себе самом. Оно что-то значит — пусть оно значит полную пустоту: композитор нам говорит, что ничего кроме пустоты он и не хочет. Мы с вами, когда производим такое рассуждение, находимся на самых, как говорили раньше, передовых рубежах современного искусства, дальше которых пойти уже невозможно. Это нам говорит о том, что современное искусство дошло до своих мыслимых краев. И никакого передового искусства уже быть теперь не может, потому что нельзя быть передовее... ну, пустоты, которая вдруг обнаружилась как цель.

Дальше уже пойти невозможно. И если мы хотим отдать себе отчет в этой ситуации, нам ничего не остается делать, как пользоваться этими общими словами. Общими, но не отвлеченными. Тут перед нами опять возникает проблема называния, которая, как вы знаете, в музыке XX века вдруг оказалась центральной, потому что сам принцип называния вдруг решительно изменился. И называют не так уже, как в XIX веке, а по какому-то иному принципу. Но всякое такое название странным образом располагается в том направлении, в котором движутся понятия: ведь надо же как-то назвать произведение? Ведь что-то я все-таки создаю? И вот это что-то надо назвать как-то. Поэтому возникают разного рода замены вот этого самого общего представления.

Н. С. Корндорф, замечательный композитор, о котором я только слышал, что он сейчас за границей, один раз дал совершенно гениальное название своему произведению, вы сами знаете это: «Да!» А что значит «Да», кажется даже с восклицательным знаком, — этому простого рационального объяснения не может быть<sup>55</sup>. Но такого рода названия прекрасно объясняются, если мы представим себе, что в голове композитора существует представление о том, что то, что он создает, можно было бы назвать только вот таким общим словом. И вы сами знаете, как изобретательны современные композиторы, как изобретателен был Пендеревский в своем раннем творчестве, когда ему всё время приходили в голову разные слова, в том числе и греческие, у которых свой-то смысл есть, но этот смысл никак не подтверждается самим произведением, а имеет к этому произведению такое же отношение, как метафора к какому-то предмету<sup>56</sup>. У каждого своя поэтика этих названий, но названия эти, в



основном — если они не пользуются каким-то внешним признаком — все выстраиваются в направлении этого неопределенного понятия, потому что представление о произведении искусства как о произведении искусства для этих художников уже прошлый этап. Такие понятия подсказываются самым современным искусством, которое до самого последнего времени думало, что оно самое передовое. Теперь для этого нет ни малейших оснований и те, кто по инерции думают, что они авангардисты, глубоко заблуждаются, потому что сама ситуация, в которой они творят, исключает всякую возможность быть впереди. Наоборот, современная ситуация в искусстве отмечена тем, что всем людям, которые занимаются искусством, приказано как бы изнутри искусства выстроиться в один ряд, где не будет никого «впереди» и никого «позади», потому что другая ситуация настала. Все возможности искусства, которые мыслимы для нас, перед нами, и они располагаются перед нами совсем в ином порядке, чем даже двадцать лет назад. Потому что еще двадцать лет назад можно было представлять себе, что кто-то впереди, кто-то отстал. Допустим, Эдисон Васильевич Денисов — естественно, впереди, Альфред Гарриевич Шнитке — впереди, а Тихон Николаевич Хренников от них отстал и находится в другом поколении. Да, в другом поколении он находится, но двое, названные первыми, к этому времени, к 93-му году, утратили значение идущих впереди. Они, может быть, в каком-то ином значении, в политическом или в жизненном, впереди, может быть, у них мысли более яркие и жизненные, но само искусство-то расположилось уже совершенно иначе. Если говорить о настоящем искусстве, то совершенно очевидно, что теперь ничего п е р е д о в о г о с художника никто не смеет спросить. И если он сам разберется в своем искусстве, он поймет, что ему некуда идти вперед, ему надо обживать то, что есть. «То, что есть» — это тоже, кстати, скромная формулировка, которая никакого понятия не вводит, а только указывает на то, что есть вокруг нас, ничего этому не приписывая.

Эта общезстетическая вставка в наши занятия — она кстати оказывается. Смотрите сами: одно понятие в музыке скорее связывается с тем, что мы назвали бы конструкцией музыкальной — то есть осуществлением смысла средствами этого искусства. А «то, о чем» связано с этой конструкцией, как бы находится внутри неё, но одновременно и выходит из этой конструкции, и предполагает, что некоторый смысл — условно говоря — в ней обнаруживается и имеет некоторую самооценность. Его нельзя мыслить совершенно совпавшим с конструкцией, как это пытались делать некоторые эпохи XX и XIX века. Значит, конструктивное начало есть в искусстве, и начало как бы содержательное. Потому что совершенно очевидно, что это не форма и содержание, а именно конструкция как носитель смысла и тот смысл, который сидит внутри этой конструкции и может мыслиться как определенный аспект того же самого. Разные искусства проявляют свою внутреннюю природу так, что в

музыке начиная с определенного периода очень естественно делать акцент на первом (к о н с т р у к ц и я смысла), а в литературе так же естественно делать акцент на втором (конструкция с м ы с л а), потому что это другое искусство: оно свой смысл — благодаря тому, что оно пользуется тем же самым естественным языком, которым пользуемся мы — легко отдает. И вот, представления о форме и содержании — так, как они существовали в XIX веке и дошли по инерции до нас, — существуют по образцу определенным образом понятой литературы. Литературы, которая легко расстается со своим смыслом, дает его нам в руки, позволяет как-то с ним непосредственно общаться. И люди, которые занимаются поэзией и литературой, склонны все рассматривать под знаком этого, второго, аспекта. Но начиная с конца XIX века и все в большей степени на протяжении первых десятилетий XX века теоретики поэзии и литературы постепенно стали понимать, что всякое «то, о чем» неразрывно связано с «тем, что»; с тем, что оно есть как, условно говоря, некоторая конструкция, как некое здание своего смысла, созданное по правилам этого искусства. В музыке всегда было ощущение того, что смысл вложен в это «то, что» и с ним совпадает. А если в XIX веке такая литературная эстетика проникала и в музыку, то тоже не без толка, потому что все расхождения в эстетике XIX века связаны с тем, что подчеркивалась то одна сторона, то другая, но мыслились они всегда соединенными между собой, а внутренние сдвиги акцентов приводили к прекрасному художественному результату. И в дискуссии понятийной, теоретической, и в дискуссии, происходящей в самом искусстве. (Это всё очень интересно, и я думаю, что это еще нам по дороге попадется, а сегодня поздно начавшееся наше занятие привело к тому, что до Греции мы так почти и не добрались.)

В следующий раз нам придется все-таки добраться до наших греческих поэтов, и мне тут попался прекрасный пример ранней греческой поэзии, который, безусловно, находится за гранью того искусства, которое просто нам понятно. В некотором смысле даже Гомер понятнее, потому что он легче переводим на язык наших представлений. Мы должны знать, что всякое искусство, которое переводится на язык наших представлений, утрачивает что-то из своей внутренней сущности. Мы должны знать, что если это искусство дальнего прошлого и оно внутренне совершенно другое, то всякий перевод обманчив. Значит, очень хорошо, если попадается такое произведение искусства, которое нам просто показывает, что вот — это другое. Это другой способ реализации смысла и другие смыслы. И читая такие произведения, надо было бы совершенно иначе ко всему относиться, чем это делаем мы. Когда мы читаем Гомера, мысль о том, что все совершенно другое, присутствует в нашем сознании, но присутствует часто кособоко и искаженно. Нам начинает казаться, как это казалось многим в XIX веке, что это просто очень раннее искусство. Раннее, детское искусство, не развитое по-настоя-

щему. Так казалось Гегелю. Ну, Гегелю ясно почему: он ведь представлял всякое развитие как логическое развитие, в котором каждый этап существует на своем месте, а существуя на своем месте, он является выражением как бы определенного возраста. Естественно поэтому сопоставление раннего греческого искусства с ранним возрастом истории человечества. Потому что потом из него произошло то-то, то-то и то-то, и вот мы дожили до своих прозаических времен. Но та проза, до которой дожил Гегель, — ей было далеко до нашей прозы! Наша проза научила нас тому, что вещи несколько не так во времени и в человеческой истории располагаются.

И вот, когда мы обращаемся к ранней греческой поэзии, тут, помимо той тончайшей поэтессы, какой несомненно была Сафо, и помимо такого тонкого, но плохо сохранившегося поэта, как Алкей, были более просто устроенные феномены. Среди авторов ранних элегий встречается такой незамысловатый на первый взгляд поэт, известный вам по имени Тиртей. Это VII век до нашей эры. И такой трудный и малопонятный до наших дней поэт, как Архилох. А среди поэтов, создававших мелику, сольную мелику, вместе с тончайшей Сафо и Алкеем встречается такой легко переводимый на язык риторической культуры поэт, как Анакреонт. Он дожил в русской культуре по крайней мере до XIX века и в поэтическом сознании присутствует до сих пор, потому что все знают, что существуют анакреонтические стихотворения.

Я хотел говорить о Тиртее, но придется это делать в следующий раз, а это наше отступление в область отвлеченных понятий пойдет на пользу, и мы с вами попробуем заодно осмыслить, что нам с этим делать, если перед нами есть конец искусства; в некотором смысле он совершенно очевиден. Конец искусства очевиден не потому, что искусство кончилось, а за ним искусства уже не будет, а в некоем гораздо более очевидном смысле. Искусство как бы очерчивает свои гравиты и в наше время делает это совершенно явно. В то время как сто семьдесят лет тому назад, когда Гегель в своих лекциях по эстетике заговорил о конце искусства, конец искусства мыслился как некоторое событие во временном движении: существует история культуры и в этой истории культуры вдруг искусство подходит к своему концу. А после этого — оно продолжает существовать, и это очень настораживало современников Гегеля и теоретиков искусства вплоть до наших дней. И это действительно проблема. Как же так? Оно кончилось — и оно продолжает существовать? Теперь мы знаем, что оно еще и в другом смысле кончилось, но продолжает существовать, и ситуация его от этого хуже не делается. Оно кончилось сейчас в том смысле, что оно некоторого рода внутренние свои возможности исчерпало, а именно, те внутренние возможности, которые можно было исчерпать во временном движении, в движении времени. После чего искусству предлагается переосмыслить свое представление о культурном времени — ну, это в самом общем смысле слова. В

эпоху Гегеля искусство кончилось в том самом общем смысле, что оно исчерпало некоторые заданные традицией возможности совмещать принципы своего построения со смыслом. Оказалось, что до гегелевской эпохи — очень упрощая суть дела, но все-таки не изменяя его по существу, и, следовательно, до эпохи Гайдна и Моцарта включительно искусство существовало в некотором внутреннем единстве двух своих аспектов, в таком внутреннем единстве, относительно которого не требовалось спрашивать: а как это соединяется? Было бы смешно, если бы человек, занимавшийся искусством во второй половине XVIII века, стал задумываясь отвечать на этот вопрос — задаваться вопросом: о чем же, скажите пожалуйста, написана 75-я симфония Гайдна? Какой особый смысл композитор преследовал, когда он создавал это свое произведение? Смехотворность этой ситуации, я думаю, совершенно очевидна. Можно представить себе журнал «Советская музыка», в котором наш критик пишет о том, как замечательно, что наш композитор Иосиф Гайдн написал новое произведение № 75, и вот посмотрите, какие замечательно гуманистические идеи эта симфония в себе несет, и давайте её исполнять почаще...

Сама ситуация совершенно абсурдна. Ясно, что «то, что» и «то, о чем» в таких произведениях существуют в единстве, о котором никто не спрашивает. Это единство задано заранее. Оно не разложено, и только в редких случаях возникает на горизонте некое мерцающее сознание того, что в искусстве есть какая-то возможность разойтись этим сторонам. Когда это возникает? Когда появляется возможность связать произведение с чем-то внешним. Хотя бы метафорически: «Утро», «День», «Вечер» у Гайдна — да? Три ранние симфонии. Или когда какой-то внешний момент дает возможность дать произведению, скажем, имя собственное — хотя имя собственное тоже не претендует на то, чтобы быть смыслом этого произведения. Это какой-то внешний момент. Симфония Гайдна «Мария-Терезия» — это не портрет Марии Терезии. И как раз такого рода названия и говорят о том, что называть-то в этих произведениях нечего. Их приходится называть (поскольку имена собственные — это вещь, удобная для пользования) именами, которые относительно произведения — случайность: «Мария-Терезия», или «Симфония с сигналом рога» — потому что там встречается какой-то мотив у валторн. Кстати говоря, это прекрасная тема для работы — «О названиях». Я уже не раз об этом говорил. Было бы очень интересно исследовать это по-настоящему. И проблема эта назрела — проблема названий произведений музыки в разные времена; причины, основания и поэтика таких названий.

До гегелевской эпохи смысл никак не дает о себе знать в виде чего-то совершенно обособившегося. И вдруг оказывается, что эти вещи начинают расходиться и указывать в разные стороны. И в этом смысле искусство кончилось, потому что оно разучилось создавать такие произведения, которые несли бы свой смысл внутри себя, совпадая с этим

смыслом. Не так несли бы смысл, как носят капусту в кошелке, а в полном единстве — чтобы смысл и конструкция совпадали. А теперь они начинают расходиться. А раз они начинают расходиться, то получается, что это «то, о чем» всякому композитору приходится «напяливать» на «то, что», если он не хочет, чтобы его произведения были бессмысленны. Если сказать одним словом, то приходится прибегать к рефлексии, для того чтобы вернуть искусство к некоторой самотождественности его двух аспектов. То есть, говоря гегелевским языком, искусство не позволяет покоиться в себе, а начинает рефлексировать. Для того, чтобы себя же создавать, возвращать себя к себе же самому. Когда симфония Мендельсона называется «Шотландская», то это не метафора, а обозначение некоторой направленности её смысла и образного строя. И когда Сен-Санс, о котором у нас был случай говорить, пишет свою симфонию «Город Рим» — имеется в виду город Рим. Пусть это ассоциативная связь, пусть она слабая, все равно это не метафора, это обозначение того, что есть в произведении. Когда Лист пишет симфоническую поэму «Гамлет» и еще несколько других, то каждый раз имеется в виду нечто, что введено внутрь произведения как тема, как смысл, как образный строй и так далее. «То, о чем» оказывается отдельным от «то, что», и искусство кончилось, в гегелевском смысле, потому что искусство вынуждено возвращаться к себе путем рефлексии, а этот путь рефлексии захватывает по дороге все, что относится к сфере мысли: и поэзию, и философию, и эстетику и сюжет просто, и программу какую-то — общую или очень конкретную — все на свете, что не есть музыка, а что есть нечто другое по сравнению с музыкой. И все это композитор должен нести с собою и возвращать внутрь искусства. Это другая ситуация, не та, какая была в эпоху Гайдна и Моцарта.

7 декабря 1993 г.<sup>57</sup>

Федор Михайлович Софронов в прошлом семестре поражал меня тем, что на наших лекциях он спал, причем засыпал в самый неожиданный момент<sup>58</sup>. При этом нельзя же его упрекнуть: я ведь могу допустить, что он ночью не спал, что у него вообще бессонница, но засыпал он без всякой определенной закономерности и это меня всякий раз поражало, потому что, как мне казалось, только я начну говорить что-нибудь интересное, он засыпает. Говорю что-нибудь совсем неинтересное — и он тем не менее засыпает. А недавно, придя в консерваторию, я увидел, что висит программа конференции, которая состоится 13 декабря в Институте искусствознания, и я вижу, что Федор Михайлович выдвинут на первое место, а именно, его доклад — «О молчании» — поставлен не в ряд с другими докладами, а как бы между вступительным словом и другими докладами. Его доклад выделен особо, и речь идет о молчании.

Это очень важная тема, и, как я предполагаю, состояние сонливости и состояние молчания глубоко родственны. Значит, спал он не зря? И вот же что интересно: Федор Михайлович два раза пытался сделать доклад у нас на этих занятиях, и два раза это не получалось, и я очень огорчился за него. Но вот с тех пор как он исчез бесследно — до тех пор пока он не выдвинулся на это особое место на конференции, не была видна эта особая причинная связь его засыпания, неудачи с его докладами и его выступлением на этой конференции. Я подумал в этой связи, что очень приятно вот что: приходишь куда-то и видишь перед собой двадцать человек, о которых ничего не знаешь кроме того, что каждый из них есть результат своей жизни, а какой жизни, и как она складывалась, и как они сделали тем, что они есть, — этого я не знаю. Так? И это самое идеальное. Теперь вот я как бы знаю, как обстояло дело с Федором Михайловичем, и если б я вдруг захотел писать воспоминания, мне бы пришлось написать, что, вот, он засыпал, и вроде бы это нехорошо, а на самом деле хорошо, и стал бы жалеть всех, кто не засыпает на занятиях... так что — плохо, когда знаешь что-нибудь о человеке...

Теперь, что я хочу сказать? У нас осталось две лекции: сегодняшняя и та, что будет в следующий раз. Следующий раз — четырнадцатое число, после четырнадцатого числа совершенно бесполезно и безнадежно что-либо делать. За две лекции ничего очень хорошего не скажешь, нам надо подводить итоги и думать о том, что будет потом.

Теперь нам надо договорить о лирике древнегреческой. И осталось нам поговорить о немногих авторах, потому что обо всех говорить невозможно и байрейтские темпы нас преследуют и притесняют до последней степени. Поэтому скажем несколько слов только о трех авторах: это Архилох, Анакреонт и Пиндар. Это самое великое, наверно, что произвела греческая литература между Гомером и афинским V веком до нашей эры, потому что Пиндар — современник поэтов и трагиков афинских, но по сути дела находится в культурном пространстве, предшествующем тому гигантскому повороту, который совершился в V в. до н. э. по преимуществу в Афинах. Не будь Афин, этого поворота в человеческой культуре, конечно, не произошло бы. Поэтому, когда мы с вами говорим о Сафо, об Алкее и о Тиртее, который оказался загадочнейшим и глубоким по внутреннему наполнению своему — хотя он самый простой из всех, — мы еще находимся по ту сторону вещей. М. Л. Гаспаров в своей работе о Пиндаре очень хорошо и не без чувства тонкой иронии написал о той ситуации, в которой мы находимся:

И даже когда Пиндар и Анакреонт перестали быть единственными именами, представляющими для нас греческую лирику, когда филология научилась по отрывкам восстанавливать облик тех поэтов, чьи произведения не сохранились, то положение не изменилось [положение с трудностью постижения этих

текстов]. За спиной Анакреонта обрисовались фигуры Сапфо, Алкея, Архилоха, и в каждой из них европейский читатель видел что-то близкое и понятное ему. А за спиной Пиндара встали тени Симонида, Стесихора, Алкмана, еще более загадочные и непонятные, чем сам Пиндар.

Причина этого проста. Читатель нового времени твердо привык считать, что из всех родов литературы лирика — это самое непосредственное выражение личности, ее мыслей и чувств, и привык представлять эту личность по собственному образу и подобию: «человек — всегда человек». Монодическая лирика [то есть Сапфо, Алкей и Анакреонт] давала ему такую возможность подставлять под слова древнего поэта свой собственный жизненный опыт; хорическая лирика — нет. Она неприятно напоминала ему, что люди, которые могли петь, слушать и переживать душою стихи Пиндара, были не так уж похожи на него, как ему хотелось бы, и что для того, чтобы понять этих людей, мало одного доброго желания, нужно еще и умственное усилие <...> Монодическая лирика была голосом личности и позволяла читателю нового времени обольщаться иллюзией, что он слышит и понимает самого Анакреонта или саму Сапфо. Хоровая лирика была голосом общества и требовала от читателя понимать и представлять себе всю эпоху, все общество, всю культуру тех давних времен. А картина эта была далекой и непривычной<sup>59</sup>.

Я прочитал эти замечательные слова, к ним никаких поправок не требуется, кроме одной: значит, как только люди стали понимать, что просто отождествить свои переживания с переживаниями древних поэтов нельзя, стала расти загадка. Гаспаров пишет, что современный читатель привык к тому, что человек — всегда человек. Отчасти это и правильно. Но как только возникло осознание того, что имея дело с древнегреческой лирикой, мы имеем дело с поэзией, которая находится от нас за несколькими стенами — так не только Пиндар, но и монодические поэты и авторы элегий оказались в том же самом положении, что и Пиндар. Дело здесь не столько в том, что Пиндар — это голос, скажем, общества, а Алкей говорит от своего имени, как лирический поэт, более близкий нашему пониманию. Я вам говорил, что хоровая греческая лирика бесконечно сложнее устроена, чем лирика монодическая. Это неожиданность до некоторой степени. Едва ли кто вообще понимает, как слушали эту лирику, тем более в хоровом исполнении. Она настолько запутанна и сложна по своему синтаксическому строению, по своей лексике, по логике следования образов, что она от всех, даже и в переводе, если он адекватен, требует разбора, не просто чтения этих произведений, но вдумывания в них. Требуется возможность обратиться к тексту, посмотреть его еще раз и так далее. Как воспринимали текст на слух, трудно представить. Остается только сделать вывод, что восприятие было

ориентировано и н а ч е: не столько на уразумение текста в каждом его отдельном моменте, сколько на общее восприятие его — общего смысла, который доносится до слушателя даже и тогда, когда многое проходит мимо его ушей. В случае с Пиндаром вопрос обостряется во много раз, потому что ничего более сложного никогда не писалось. Значит, голосом общества такая лирика может быть лишь в очень ограниченной степени. Сложились такие культурные обстоятельства, когда сложнейшая по своему построению лирика могла устраивать тех людей, которые так или иначе к ней прикасались. Мы еще вернемся к этому вопросу, когда отчасти обратимся к смыслу этих произведений.

Здесь есть и вторая сторона: все эти произведения, произведения лирические, неотрывны от той музыки, которую мы не знаем. По всей видимости, их хоровое исполнение под определенную... с определенной... музыкой — я не знаю, как сказать о том, чего мы не знаем... Мелодией это нельзя назвать, разве что в самом общем смысле слова. Это же пение в унисон, строение которого, по всей видимости, чрезвычайно мало похоже на то, что мы знаем из Новой Европы, и по всей видимости, оно не совсем было тем же самым, что знает культура I тысячелетия нашей эры и что в виде григорианского пения, пения в унисон и без сопровождения, так или иначе дожило до нас в виде памятников и даже чего-то вроде живой традиции. Вот какое оно было — об этом очень трудно судить.

Но по всей видимости, эта неразделенность музыки и стиха, стиха, устроенного наисложнейшим образом, всех удовлетворяла, или почти всех удовлетворяла. Вы помните, что мы с вами говорили о Пиндаре и о Вакхилиде? Вакхилид был современником Пиндара и писал несколько в другом стиле. Тому и другому произведения заказывались победителями состязаний, которые устраивались в Греции. От Пиндара сохранилось далеко не всё, что он написал, но сохранилось четыре книги песен или од, которые посвящены победителям в пифийских играх, немейских играх, олимпийских играх и истмийских играх. Значит, сохранилось довольно много. Как замечательно написал в другом месте своей статьи о Пиндаре тот же М. Л. Гаспаров, заказывая песню Пиндару, никто никогда не знал, каков будет результат этого заказа, то есть что именно придет в голову поэту и что необыкновенное он напишет. Поэтому многие, кого не устраивала такая неопределенность результата, предпочитали обращаться к Вакхилиду, человеку, который придерживался определенного, достаточно прозрачного стиля<sup>60</sup>.

Но это я немножко забежал вперед; а забежал я вперед, потому что речь пошла о том, как нам поймать эту поэзию. Ведь когда мы с вами читали Сафо, то действительно мысль о том, что человек всегда человек, приходит в голову. Поэзия Сафо кажется выражением обычных человеческих чувств, пусть выражением весьма изысканным и замечательным, но это все те же самые чувства, от этого никуда нельзя уйти. Но, по всей видимости, все это находится в столь непроглядном для нас и просто



недостижимом контексте культурном, подход к которому нам не обеспечен, но подсказан самым трудным, что было в культуре той эпохи, то есть произведениями типа пиндаровских.

Когда мы видим, что что-то кажется нам слишком понятным, — значит, нам надо искать в этом понятном элементы непонятного. И не думать, что все дело сводится к тому, что мы отождествим эту лирическую поэзию прошлого с тем, что привычно для нас. Этого мало. Надо искать непонятного. Это, кстати, общий вывод, что-то вроде лозунга, который стоит перед всеми нами, коль скоро мы занимаемся наукой, коль скоро мы занимаемся музыкой. Всякий раз, когда мы имеем дело с чем-то по-настоящему, пытаемся понять что-то по-настоящему, надо думать о том, а что здесь может быть для нас непонятного сразу и чем нам следует себя о з а д а ч и т ь? Что не совпадет с нашим собственным внутренним опытом? Эта задача возникает всегда, и она с годами только нарастает. В последнее время, в конце XX века, эта задача реально осознается и, как реально осознаваемая, она все больше и больше нарастает.

В искусстве, с которым мы имеем дело, для нас не должно быть простой и очевидной понятности. Мы должны проверять себя и свое отношение к этому искусству, и свою способность что-то понимать в нем, спрашивая себя: а что там нас озадачивает? Что в этом искусстве нам непонятно, что далеко от нас? Мы не должны обманываться по поводу нашей близости даже к тому, что мы любим и что на самом деле близко к нам. Даже в случае вот такой душевной близости мы должны стараться измерить дистанцию между нами как воспринимающим устройством — и всякий раз людьми с определенным жизненным и психологическим опытом — и вот этим искусством, которым мы увлечены. Но если мы в истории искусства ничем не увлечены, то все наши занятия научные рушатся с самого начала, потому что так устроена эта наука.

В прошлый раз нам бог велел озадачиться простым, что содержалось в лирике Тиртея. И мне хотелось вам показать — пусть в самой импровизационной форме, а не в такой замечательно отработанной, как у Михаила Леоновича, — что вот вам, простой поэт, а оказывается, что в этой простой поэзии, чуть ли не маршевой, человек раскрывается с такой поразительной чувственно-душевной откровенностью, которая и немыслима для последующей поэзии и которая предстает перед нами, — это взрыв человеческого нутра, который предстает перед нами, и если мы не замечаем этого, то это нам простительно, а если вдруг заметили, то это хорошо.

Теперь смотрите, в какой ситуации находятся другие поэты. Об Архилохе, который жил в VII в. до н. э., позднейшие авторы античные писали, что есть только два поэта, которые достигли совершенства — это Гомер и Архилох. Правда, это позднее свидетельство, но, по-видимому, оно опирается на какое-то общее ощущение. Гомер сохранился в той мере, в какой он сохранился (оставляя в стороне загадочность авторства

этой поэзии). А что касается Архилоха, то от него сохранилось очень и очень мало. Это остатки, жалкие, в виде нескольких десятков фрагментов, из которых большинство не достигает и одной строки. И вот в этой поэзии Архилоха вдруг возникает перед нами множество загадок, вдруг мы переносимся в мир души, безусловно разъятой, внутренне сложной, и непонятно, как нам-её уразуметь и свести воедино, вдруг мы оказываемся внутри такого человеческого бытия, которое очень напоминает — на первый раз — новую европейскую поэзию, полную сомнений, полную субъективизма, полную не вполне ясных реакций на вещи, которые иногда ускользают от нашего внимания. Сейчас я вам что-нибудь прочитаю. Но прежде чем прочитать в переводе какие-нибудь отрывки, приведу сначала очень интересное свидетельство афинского мыслителя досократовской эпохи Крития, который пишет в конце V в. до н. э. следующее: «Если бы сам Архилох не постарался распространить эти сведения среди греков, то никто бы и не знал, что он — сын рабыни Пинипо, что он жил в глубокой бедности и нищете на острове Парос, что он отправился с острова Парос на остров Фасос и, будучи там, перессорился с обитателями этого острова, что он в своих стихотворениях в равной степени ругал и поносил друзей своих и врагов, и никто бы не знал, что он вмешивался в чужие семейные дела, никто бы не знал, что он был распутен и нагл, и никто бы не знал самое позорное из всего — что он бросил свой щит»<sup>61</sup>.

Так что сам Архилох не очень хорошо свидетельствовал о самом себе, коль скоро он оставил по себе такое мнение и такую славу, — вот слова Крития, написанные в конце V в. до н. э. Но Критий при этом находился на таком же расстоянии от Архилоха по времени, что мы, скажем, от Державина. Это надо принять во внимание. Я обращал ваше внимание на то, что в V и в IV вв. до н. э. ранних греческих поэтов не понимали до такой степени, что приходилось сочинять о них биографические легенды там, где для этих легенд поэзия сама по себе вроде бы не дает никаких оснований. Но вот является поэт, в стихотворениях которого очень много говорится о себе самом, и эта поэзия напоминает нам субъективную новоевропейскую поэзию и при этом еще поражает нас — и не только нас — той откровенностью, с которой человек говорит о себе. Но в некотором отношении Критий, который жил в V в. до н. э., и мы находимся по эту сторону той стены, которая разделяет нас с Архилохом. Потому что, коль скоро поэт говорит от своего имени и говорит о себе столь откровенные вещи, о которых упоминал Критий, то для нас вопрос усложняется. Он усложняется так же, как усложняется всякий раз, когда европейский современный поэт говорит что-то о себе. Его «я» — «я» нового европейского поэта — не обязательно совпадает с его эмпирическим «я». Это в конце концов что-то вроде закона лирической поэзии и не новость для нас. Следовательно, пока мы идем этим путем, мы все еще движемся в привычном для нас направлении. Значит, оказывается, что эта сложность, которую мы отыскивали в новой поэзии, уже

существует для греческого поэта VII в. до н. э. В одном из самых откровенных своих стихотворений — самых откровенных, если рассматривать все сказанное как сказанное от своего имени, имени эмпирического «я», — он говорит так:

Носит теперь горделиво саниц мой щит безупречный:  
Волей-неволей пришлось бросить его мне в кустах.  
Сам я кончины зато избежал. И пускай пропадает  
Щит мой. Не хуже ничуть новый могу я добыть.<sup>62</sup>

Это перевод Вересаева, и, насколько могу я судить, перевод почти безупречный. Современные толкователи этой поэзии совершенно справедливо обращают внимание на то, что два первых стиха этого стихотворения, написанного элегическим дистихом, выдержаны в весьма торжественном, высоком стиле; а затем, в следующих двух стихах поэт вдруг начинает говорить таким более разговорным и свободным языком. У Вересаева прекрасно передан жест, с которым расстается поэт со своим щитом: «пускай пропадает щит мой...» Переход от высокого стиля к разговорному в пределах этих четырех строк здесь вполне схвачен, и это надо поставить в заслугу Вересаеву.

Естественно, что бросить свой щит — это самое последнее, что может выпасть на долю воина, а готовность расстаться со щитом без всяких угрызений совести — это нечто такое, что прямо противоречит, как нам кажется, всему духу гомеровской поэзии. Ясно, что мы находимся в другой ситуации по сравнению с Гомером. Разве можно бросить свой щит, вообще расстаться с ним? А если уж бросить, то отделаться таким вот небрежным жестом расставания?! «Пускай пропвдает...» Разумеется, у Гомера это встретить невозможно. Так что начинается какая-то новая эпоха в мироощущении, но мы при этом перешли не только из эпохи в эпоху, но и из одного жанра в другой жанр. Жанр, который тоже ведь не упал с небес, как и Гомер не упал с неба. Гомер был результатом многовекового развития греческой поэзии и наследником той традиции, которая уходит в глубину индоевропейской культуры в целом, в почти непроглядную глубину. А что касается Архилоха, то никакой традиции проследить невозможно. Еще раз обратимся к словам Михаила Леоновича, что он нам скажет? Он говорит о том, что за спиной Анакреонта обрисовались фигуры Сапфо, Алкея, Архилоха — и это совершенно верно. Но вот за Архилохом уже почти ничего не вырисовывается. И, между прочим, совершенно справедливо современные издатели греческой лирики в собрание текстов ранней греческой лирики помещают и все те материалы, которые можно о них собрать, все античные свидетельства об их творчестве. Но, поступая так, они собирают свидетельства и о тех поэтах, от которых, к сожалению, не осталось ни одного стиха. И их фигуры, в неопределенном, конечно, свете, вырисовываются все-таки и за

этими самыми ранними из дошедших до нас поэтов. Значит, совершенно правильно поступают те исследователи, которые обращают внимание на эти свидетельства, а свидетельства эти собираются на всем протяжении античной культуры до конца первого тысячелетия уже нашей эры: и по крупицам можно собрать то, что начинается, начнет когда-нибудь проглядывать из-за Архилоха. То есть, естественно, Архилох не вдруг появился на свет. Мы в д р у г застаем поэзию в том состоянии, когда она внутренне разъята, и в ней обнаруживается то, что нам напоминает современный субъективизм. Так это или нет — это уже второй колоссальный вопрос. Что за «я» говорит в этих стихах Архилоха? Говорит ли поэт от своего лица, или от лица какого-то персонажа, от лица которого он тоже говорит как от «я» (не обязательно это какая-то ролевая лирика, в которой реплики распределяются между персонажами, у каждого из которых свое собственное имя)? Но для нас совершенно очевидно даже на основании отрывка, который я только что прочитал (наверное, это не целое стихотворение, а только кусочек от несохранившегося большого стихотворения), возможность такого преломления поэтического «я». Но, конечно, и в преломлении поэтического «я» есть что-то новое в культуре, если сравнивать с гомеровским состоянием. И тем не менее все то, что говорится от лица какого-то «я» в поэзии Архилоха, все, что читал в нем Критий в V в. до н. э., — все это не так ясно, как было это для Крития или для читателей Архилоха, скажем, в прошлом веке. По-видимому, ситуация гораздо сложнее. И современная наука — я так хочу вам сказать — застряла вот на этом вопросе: что рассказывает Архилох в своей поэзии? Биографические сведения о себе самом — или же что-то другое? Какое-то преломление разных «я», помещение их в разные сюжетные контексты (значит, ситуация с другой стороны напоминает что-то новоевропейское). От этого ситуация не делается менее сложной, но она другая, и между этими двумя ситуациями какой-то решительный выбор пока не произведен. Прочитаю вам еще несколько коротких отрывков. Вот один такой отрывок, два стиха:

В остром копье у меня замешан мой хлеб. И в копье же —  
Из-под Исмара вино. Пью, опершись на копье.<sup>63</sup>

Разумеется, это говорит воин, у которого все, что он имеет, идет от копья, как вот от того самого безупречного орудия, каким был и его щит. Вопрос: говорит ли это сам Архилох или какой-то, говоря условно, персонаж его поэзии — этого пока нам никто не сказал. И другое двустишие:

Я — служитель царя-Эниалия, мощного бога.  
Также и сладостный дар Муз хорошо мне знаком.<sup>64</sup>

В первой строке поэт говорит о том, что он служит богу войны, а во второй — о том, что ему известен сладостный дар муз, и легко отнести эти стихи к самому Архилоху, которому сладостный дар муз тоже известен. Как вы уже слышали от Крития, а не от меня, Архилох отличался тяжелым, сварливым и неуживчивым характером, он наговаривает, возможно, на себя, говоря о своем происхождении из бедной семьи и от рабыни... Но — мы по прежнему остаемся между двумя вопросами: от чьего имени говорит поэт? Важно знать, что вполне возможно усомниться в том, что это автобиографическая поэзия. Важно знать, что ситуация может быть гораздо сложнее. Архилох, как и все другие греческие поэты, ничуть не стеснялся того, чтобы писать в самых разных размерах и в самых разных жанрах. То, что я сейчас вам читал, — это были элегические дистихи и, следовательно, жанр элегический. Но кроме этого Архилох писал ямбы — такой размер и такой жанр поэзии, который по своему почти сатирическому настроению вполне в Греции соответствует всяким резким высказываниям, наветам. Писал он и басни, от которых сохранились маленькие отрывки, более или менее восстановленные современными издателями и по крайней мере выстроенные ими в какой-то предположительной последовательности. Вот ситуация поэта, который в отличие от Тиртея свою сложность дает нам сразу же. Он настолько откровенен, что говорит нам о своей сложности. И это опять же современная наша с вами ситуация, потому что в эпоху Крития и в конце XIX века можно было удовлетвориться тем, чтобы поверить поэту, что это все он рассказывает о себе, поверить не столько поэту, сколько сохранившимся кусочкам его текста. Это говорит о том, что с V в. до н. э. до конца XIX или до начала XX вв. эта традиция биографического подтекста существовала как бы достаточно прочно. Сейчас, как и во всем остальном, наука начинает переполняться разного рода сомнениями и эта биографическая традиция начинает подтачиваться изнутри. Но она подтачивается не изнутри науки как таковой, а изнутри нашего современного человеческого существа, которое ничто само собою разумеющееся уже не устраивает. Это общая наша с вами ситуация. Мы не можем поверить в то, что поэт VII в. до н. э. в своей поэзии просто высказывал и передавал сведения из своей жизни. Мы начинаем привыкать к тому, что мы должны видеть ситуацию в её возможной сложности, не удовлетворяясь тем простым, что предлагает нам эта поэзия. Это, наверное, наше общее завоевание, завоевание всей культуры. Это завоевание, потому что мы не удовлетворяемся простым, но одновременно это и некоторая утрата. Это «завоевание» — следует поставить в кавычки это слово — строится на утрате некоторой самотождественности нас с вами как носителей своей культуры, как некоторой производной от этой культуры. От языка нашей культуры.

Что надо подчеркнуть: когда мы имеем дело с каким бы то ни было искусством прошлого, да даже и настоящего, мы вынуждены зани-

маться, хотим мы этого или не хотим, некоторым анализом своего собственного культурного языка. И современная культура впервые, наверное, начинает осознавать, что она именно в такой ситуации находится; что чем бы она ни занималась, каким бы прошлым она ни занималась, она одновременно не может не заниматься своим собственным анализом. И значит, анализом своего культурного языка. И не что иное, как анализ нашего собственного культурного языка, подсказывает нам необходимость некоторого усложненного подхода и к прошлому, и к искусству прошлого. Мы не удовлетворяемся тем простым, что казалось очевидным для предшествующих поколений (если еще и Крития вписать в предшествующие нам поколения), а вынуждены искать чего-то более сложного.

Я считаю, что это хороший поворот, в принципе, который принимает наша современная культура. Простая очевидность её не устраивает, а требуется отыскать какие-то более скрытые в этом же самом языке культуры, в этих же самых текстах устои. Скорее всего, дело обстоит так. И это хороший поворот, поворот к большей критичности и, следовательно, к возможности получения нетривиальных ответов. Современная культура приобрела способность *о з а д а ч и в а т ь с я*. Я уже говорил, что эта способность связана с утратами. Сейчас я повторился, но я думаю, что от этих повторов никто не пострадал, а вот достигнута ли при этом ясность, я не знаю, потому что проблема эта сама по себе очень сложна, ибо — повторяюсь еще раз — наша современная наука, вся наука, не только филологическая, оказалась в такой ситуации, когда она стала постепенно осознавать, что она вынуждена заниматься анализом своего языка всякий раз, когда она имеет дело с другим культурным языком. И при этом есть и свой парадокс, который заключается в том, что, хочет наша культура или нет, она все равно вынуждена находить в прошлом — в некоторой степени хотя бы — соответствия самой себе, что ограничивает ее возможности, и в этом смысле наша современная культура повторяет ту судьбу, которая преследовала и культуру XIX века. Ведь когда в конце XIX века, в пору расцвета психологизма, о котором мы говорили с вами, читатель и даже исследователь легко убеждался, что в древней греческой поэзии он находит те же самые чувства, что и в своих современниках и в персонажах современной поэзии, то это, как мы теперь понимаем, был весьма недостаточный взгляд и очень поспешное отождествление одного с другим. Но и теперь мы отождествляем прошлое с самими собою, но только себя самих мы видим гораздо более сложными, чем это представлялось человеку конца XIX века. Это уже сложность такой степени, что образ человеческий больше не сводится в какую-то цельность, в нем всегда остается что-то несводимое к этой цельности, что-то непроницаемое и непонятное — и это уже наше с вами свойство, и мы начинаем его переносить и в древнюю поэзию. И это хорошо, ибо

мы озадачиваемся этим; это хорошо, но из некоего состояния тождества мы тем не менее не выходим, и это тоже надо знать, потому что тут есть еще возможности для дальнейшей самокритики, для дальнейшего исследования своего же собственного языка культуры. Но куда нас это разъятие внутреннее приведет, я не знаю, это мы будем уже узнавать с вами в будущем со все большим ускорением.

Пример Архилоха говорит нам о сложном состоянии лирической поэзии, о том, что в этой поэзии, по всей видимости, сталкиваются разные «я», такие «я», которые настаивают на том, что человек так или иначе субъективен (язык такого рода я очень не люблю, но в данном случае он указывает все-таки на что-то дельное). Человек субъективен, потому что когда поэт пишет хорошие стихи (здесь «пишет» тоже модернизация — создает), захватывающие, озадачивающие нас стихи, то оказывается, что есть разные «я»: есть «я» эмпирическое и есть лирическое «я», которое можно подставить на место этого «я» эмпирического, запутав читателя позднейшей эпохи. А вот как это «я» учитывалось и усваивалось современниками Архилоха, об этом я ничего вам не могу сказать, потому что когда мы спрашиваем так, мы возвращаемся к той ситуации неразрешимости, в какой сами мы и находимся. Мы должны только ждать ответа относительно этой поэзии, и что скажут нам исследователи позднейшего времени, я не знаю, а пока что наука остановилась на том, что научилась по крайней мере то, что дошло до нас из этой поэзии, читать достаточно конкретно и озадаченно. Ну, и слава богу.

Теперь мы перейдем совсем к другому поэту, о котором можно только сказать, что он пока никого не озадачивает. И значит, здесь загадка заключена не в том, что поэзия сложна, или плохо понятна, или мы не знаем, что нам о ней сейчас думать, а в том, что до сих пор мы этой поэзией не озадачены. Это Анакреонт. Это тот Анакреонт, который прекрасно вошел в риторическую поэзию позднейшего времени, и в ней был прекрасно устроен, и дожил до наших дней как поэт, все время существовавший в этой традиции. Анакреонт был прекрасный поэт, очень выразительный и замечательный; он писал разными размерами, но вот когда он стал переходить в риторическую поэзию и усваиваться ею, то стали создавать произведения в стиле Анакреонта — таких произведений сохранилось очень много, по большей части они анонимны и входят в корпус анакреонтической поэзии — и вот тут-то из всего многообразия метров, которыми пользовался Анакреонт, осталось очень немного: было выбрано то, что считалось типичным для этого поэта. И видимо, не без основания, потому что настоящий Анакреонт в этих самых анакреонтических произведениях, включая и все подражания им, и заключается. То есть тот Анакреонт, который жил в традиции. Вот одно из самых известных стихотворений, в данном случае в переводе Г. Церетели — хрестоматийное анакреонтическое стихотворение, очень красивое по-своему:

Хочу я петь Атридов,  
 Хочу я славить Кадма,  
 А барбитона струны  
 Рокочут про Эрота.  
 Переменил я струны  
 И перестроил лиру,  
 И стал Геракла славить,  
 Но лира отвечала  
 Мне песней про Эрота.  
 Простите же, герои,  
 Отныне будет лира  
 Петь про одних эротов!<sup>65</sup>

Прекрасное стихотворение. Это один из размеров, который Анакреонту весьма по вкусу, — в данном случае, это ямб. Тот хореический размер, который использует Анакреонт, дает примерно тот же эффект. И хорей, и ямб Анакреонта внутренне очень близки друг другу.

Тяжело любви не ведать,  
 Тяжело любовь изведать,  
 Тяжелей всего не встретить  
 На любовь свою ответа. <...><sup>66</sup>

Размер такой, что хотя и понятно, что в этом стихотворении речь идет о каких-то неприятностях и бедствиях, но на эти бедствия, и тяжести, и неудобства смотрят очень легкомысленно. Анакреонт таким легкомысленным поэтом и вошел в европейскую поэзию. Это поэт любви и вина. Это определенный тон поэзии. Тон, замечательно найденный, но кажущийся очень внешним. В том, что я читал, поэт признается, что хотел воспеть Атридов, то есть обратиться к троянским сказаниям («Хочу я славить Кадма» — называется второй из распространенных греческих мифов, лежащих в основе большинства трагедий; Троянский и Фиванский) вот, он будто бы хотел их воспеть, а струны его инструмента все равно поют только про Эрота, про бога любви. Но и бог любви взят как некоторая метка, как условность. Отсюда Эрот и Эроты во множественном числе, и все это значит примерно одно и то же. «Отныне будет лира петь про одних эротов», — вот, как будто, и весь круг поэзии Анакреонта.

<...> Я жажду умачаться  
 Душистым благовоньем:  
 Венком из роз я жажду  
 Чело свое украсить.  
 <...> Пока живешь в покое,  
 И пей и забавляйся <...><sup>67</sup>

Ну вот, смотрите: видимо, риторическая традиция сильно упростила Анакреонта. Я говорил об анакреонтической лирике, оставаясь в пре-



делах греческой лирики, но дело-то в том, что те размеры, которые остались в традиции как характерные и типичные для Анакреонта размеры, удивительным образом резонируют с теми краткими размерами в новой европейской поэзии, которые даже не имеют никакого отношения к Анакреонту; и обязательно эти размеры краткие, трехстопные, скажем, они несут с собой некий общий круг настроений. Если не образов, то по крайней мере настроений. Это вот такая легкость особая — которая уже в поэзии Анакреонта ощущается.

Это совсем другая поэзия, очень интересная и озадачивающая тем, что она с такой легкостью вошла в обиход риторической поэзии и в ней осталась на две тысячи лет, кончая для нас нашим Державиным с его анакреонтическими песнями, потому что после Державина, если я только не забыл чего-то, никто никакой анакреонтики от своего имени уже не писал и не испытывал такой потребности. В лучшем случае это были либо стилизованные подражания, либо переводы. Вот Лев Александрович Мей оставил нам анакреонтические стихотворения:

Дайте мне вина, девицы!  
 Жар томит меня с денницы:  
 Поскорей припасть мне дайте  
 К Вакху жадными устами.  
 И главу мою венчайте  
 Вечно юного цветами... <...><sup>68</sup>

И второе стихотворение, «Беззаботность» названо:

Не учи меня законам  
 Скучных риторов твоих:  
 Что мне в слове бесполезном  
 И в софизмах их пустых?  
 Научи меня ты лучше  
 Сладкий сок Лиэя пить  
 И с Кипридой златокудрой  
 Игры резвые делить.  
 Посмотри, как эти кудри  
 Увенчала седина...  
 Усыпи мой разум, отрок,  
 Дай воды, неси вина!  
 Скоро, скоро покрывало  
 На меня набросишь ты...  
 А у смертного, за гробом,  
 Все желанья отняты...<sup>69</sup>

Хорошие стихотворения. Их невозможно отличить от переводов анакреонтических стихотворений<sup>70</sup>. Это стилизация, которая требует от поэта XIX века только воспроизведения определенных мотивов и абст-

рагирования от той сложности, которая присуща ему в другое время. Это очень интересная ситуация: все воспроизводится хорошо.

И вот, читая недавно одну хорошую диссертацию, где речь шла как раз о вопросе давнем, мучительном и сложном — о том, как ранний греческий поэт сознает свое авторство именно в лирической поэзии, — я выясняю, что в то время, как авторство в стихах Сафо и Архилоха есть нечто завоевываемое только на наших глазах, не очевидное и не данное с самого начала, то далее происходит некоторое развитие и в лирике Анакреонта авторское начало совершенно уже твердо стоит на своих ногах, оно завоевано и оно здесь уже есть. Но ведь при этом же происходит невероятный парадокс. А именно: авторское сознание у Анакреонта страшно отрешено от всякого конкретного человеческого «я», оно безусловно завоевано, это авторское сознание, но результат-то завоевания оказывается обескураживающе ничтожный. В то время как у Сафо и у Архилоха «я» оказывается в некоторой сложной ситуации, которую мы до сих пор не можем досмотреть до конца, чтобы убедиться, как соотносено эмпирическое «я» и «я» этих стихотворений, у Анакреонта-то все доведено до абсолютнейшей простоты. Но это та самая простота, наверно, которая нужна была, чтобы складывались в поэзии риторические отношения — отношения, построенные на некоторой отстраненности всего от всего. В этом семестре мы пытались с вами рисовать эти схемы, сами по себе никуда не годные, но показывающие, как в риторической поэзии между поэтическим «я» и действительностью встает некоторый огородец из готовых слов. Готовые слова, они всем принадлежат. Если пользоваться только готовыми словами, то авторское «я» оказывается сведено до предельного минимума. В принципе, можно обходиться без него. Автор здесь не нужен, потому что оказывается, что разные авторы могут создавать тексты, одинаковые по своему смыслу, по своему тону, настроению, размеру, по своему сюжету внутреннему — по той причине, что действующих лиц, действующих предметов очень мало. Вот и у Льва Александровича Мея предметов этих мало: «Дайте мне вина, девицы...» Есть вино, есть Вакх. Вакх — это мифологическая замена всего, что к нему относится, то есть вина и всего, что с ним связано. Два-три мотива, вот и всё. Так что оказывается, что авторство завоевано, но совершенно не нужно. И в это время поэзия переходит действительно в другое состояние — в состояние литературное: она записывается и читается. В итоге в риторическую культуру переходит нечто бесп проблемное. И даже чего-то биографического относительно Анакреонта не надо сочинять, потому что этот условный автор слит со своей условной биографией. Если бы мы не знали Мея и от него остались эти два стиха, то мы бы гадали, с какого языка это переведено и в какой стране жил этот Мей, потому что внутренне нет никакого указания на время создания этих стихов. И тут своего рода загадка этой анакреонтической поэзии, хорошая по-своему загадка. Оказывается, что бывают явления разной природы, и в области

лирики есть такая простота, в которой нет никаких загадок. Оказывается, что простой поэт — это Анакреонт, а не Тиртей, который живет заведомо за той стеной, за которую нам вход не очень-то пока дозволен. А Анакреонт живет в традиции, которая дожила до нашего времени; мы ведь можем считать, что Мей — это поэт не столь уж далекого прошлого.

Остальных поэтов греческих оставляю вам на ваше собственное изучение, а теперь нам надо вернуться на некоторое время к Пиндару. Пиндар — это, с одной стороны, голос общества, как пишет Михаил Леонovich; голос того общества, которое устраивает состязания в разных местах Греции. Состязания эти спортивные — по нашему современному представлению — но они находятся в другой смысловой взаимосвязи. Греческие соревнования есть форма устраивания человеческого мира — вместе с миром богов, конечно. Эти состязания, или соревнования, стоят под знаком единства двух миров: мира земного и мира небесного, мира человеческого и мира богов<sup>71</sup>. При том очевидном совершенно обстоятельстве, что два эти мира не противостоят друг другу так, как это происходит в христианстве. Они далеки друг от друга и отличаются друг от друга так, как смертность человека отличается от бессмертия богов, — и в то же время, они вместе друг с другом, они проицают друг друга, и часто очень неожиданно. Но отношения между ними надо устраивать, и все время, снова и снова надо устраивать и эти состязания — это форма устройства единого мира людей и богов, и то, что происходит на этих состязаниях, происходит на глазах у богов и боги участвуют в них, поскольку они отдают первенство тому или другому их участнику. Значит, решение о том, кто побеждает, выносится не просто случаем и зависит не только от искусства, умения, ловкости и силы участников этих состязаний, но от воли богов. Боги проявляют свою волю, отдавая первенство тому или другому, а отсюда следует и необходимость прославления победителей в этих играх. Пиндар — это великий поэт, который глубоко понял свою роль в этом мире. Он прославляет победителей на этих состязаниях и одновременно прославляет мир, как мир устроенный и устраиваемый богами. Вот великая роль этого поэта. Это он чувствует прекрасно. Он знает об этом, и переполненность этим знанием заставляет его отказаться от того, что казалось бы более естественным тому поэту, который брал бы эту ситуацию с её простой стороны. Вот — есть победитель на соревнованиях, есть эти игры... Простая ситуация заключалась бы в описании события — сказать что-то о победителе, прославить его, в конце концов. Но Пиндар этого не делает, и мысль его, пользуясь случаем, устремляется ввысь, в область мифа, и она охватывает весь мир. И отсюда её сложность. Невероятная сложность, которая возникает из того, что поэт, переполнившись своей поэтической задачей, выбирает этот, наиболее сложный, путь: ему надо вписать это событие победы во все мировое бытие, вместе с богами и мифами о богах, в этот прославляемый мир. В тот мир, который представляется

ему заслуживающим величайшего прославления и самого уверенного и глубокого утверждения. Мир Пиндара — это мир во всей его очищенности от всего того второстепенного, мусорного и нечистого, что есть в нем, и утвержденный как мир безусловно благой, прекрасный, славный, совершенный и идеальный. И отсюда — взлет этой поэзии ввысь, и отсюда же — невероятная усложненность этой поэзии в её лексике, в её синтаксическом строении и так далее.

Я думаю, что эта поэзия — может быть, неосознанно, может быть, не вполне ясно, может быть, совсем неясно — ощущалась как идущая в первую очередь не к человеку, а к богам. К миру богов, к миру неземному, к миру вечному. А коль скоро эта поэзия идет ввысь, то и нельзя с себя спрашивать: «а понимаю ли я все в этой поэзии?» По всей видимости, грекам все-таки не приходил в голову такой аргумент, что вот, мол, этот Пиндар чего-то там сочинил — «послушай-ка, ты что-нибудь понял в том, что он там насочинял?» Такой довод не приходил в голову прежде всего потому, что эта поэзия ощущалась направленной совсем в другую сторону — не в сторону слушателя в первую очередь, а в сторону богов. Так или иначе, она ощущалась элементом того свободного богослужения, которому предавались греки. Потому что греческая трагедия — это тоже служение богу (тут только, говоря слово «богослужение», не нужно путать его с формой совершенно определенного и твердо установленного в своем порядке и построении обряда). И боги греческие — это существа, которые не очерчены жестко в своих основаниях: их можно сочинять и дополнять, их образ можно тоже дополнять и разукрашивать как угодно, и это не будет каким-либо нарушением веры, а наоборот, только её подтверждением. В этом смысле следует понимать и Пиндара: Пиндар очищает мир богов от всего случайного. После этого можно было бы сказать, что мир прекрасен, но я бы сказал, что мир Пиндара не столько прекрасен, сколько торжественно-возвышен. Он торжественно-возвышен до почти невозможности прикинуть к этому миру. Когда Гаспаров переводил Пиндара, он прекрасно понял одну вещь: невозможно воспроизводить метрику и строфику Пиндара, твердо следуя букве этой метрики. И вот почему: когда поэт переводит гомеровский гексаметр средствами своего языка, он находится в одной ситуации; когда он начинает переводить Пиндара, воспроизводя его метрику, то он *м о ж е т* это сделать, но усилия его останутся невостребованными (как это теперь принято говорить) и не вознагражденными результатом. Потому что сложность эта вся для русского, для немецкого читателя непременно пропадает. Потому что русский читатель не может понять, для чего огород городить, для чего вся эта немыслимая сложность метрических строф, которые могут менять от стиха к стиху; у нас нет средств греческого языка, а заставляя себя скандировать эти стихи по заданной схеме бессмысленно, потому что вместе с этим скандированием исчезает какое бы то ни было восприятие стиха. И поэтому Гаспаров правильно поступил, когда он

стал переводить строфику Пиндара свободно. Воспроизвести её адекватно теоретически можно, и Вячеслав Иванов это делал, но результат не устраивает по внутренним причинам, по непонятности языку самому, нашему, для чего это делается. И вот тут, наверное, мы подбираемся к сути дела. Это не я и а м непонятно — мы бы, наверное, прочитали Пиндара и в точном воспроизведении его метрики — но язык этого не хочет, а греческий язык этого хотел. И это было возможно, и было осуществлено в единстве танца, музыки и пения, то есть слова поэтического (ибо исполнение пиндаровских од невозможно для грека иначе, как в единстве танца, музыки и пения), потому что стихи поются и танцуются одновременно. Потому что, даже когда речь идет о монодической лирике, она тоже не читалась так, как мы представляем себе чтение поэзии, когда на сцену или на эстраду выходит поэт, пусть даже с лирой в руках, — и замирает в той возвышенной позе, к которой мы привыкли в риторической традиции, и начинает, пусть скандируя, пусть подчеркивая ритмику и метрику этих стихов, читать их перед всеми. По-видимому, в Греции ничего этого не было, а сам метр стихов понуждал к некоторым движениям. А когда речь идет о хоре, то эти движения все организованы, они не совершаются как попало, они устраиваются и даже инсценируются. Им нужен режиссер. Пусть сам поэт — но все равно, он берет на себя ту роль, которая принадлежит современному режиссеру.

Вакхилид. О Вакхилиде я вам говорил, что он был открыт нам в 1896 году, потому что до этого года почти ничего из Вакхилида не было известно. А что касается Пиндара, то, может быть, примерно одна четвертая или одна пятая из написанного им дошла до нас. В следующий раз, который будет четырнадцатого декабря, и когда нам надо будет закругляться, несмотря на то, что это, наверно, не самое лучшее из того, что мы можем сделать, о Пиндаре я скажу очень мало, а нам надо будет приводить в порядок некоторые вещи и думать о последующем.

Сейчас же хочу повторить одну вещь: страшно сложные строфические построения, которыми пользовался Пиндар и которые действительно очень сложные, — как я предполагаю, все-таки все держатся на музыке, потому что, прибавь к этим строфическим построениям музыку, и для нас эта поэзия стала бы гораздо более очевидной, чем она остается до сих пор. Ведь Пиндар — это представитель самого что ни на есть темного стиля. Это всем было очевидно с самого начала, начиная с эпохи самого Пиндара и по наше время. Пиндар — это представитель сознательно темного стиля. Поэзия ведь отнюдь не всегда стремилась к ясности и простоте, иногда она стремилась и к темноте. Я вам говорил о том, что Гёльдерлин в конце XVIII — начале XIX века в Германии, да и во всей европейской поэзии — это поэт, который как никто понял изнутри, чего хотел Пиндар. Это несмотря на то, что Гёльдерлин греческим языком владел весьма несовершенно — но он лучше всех знал, чего хотел Пиндар. Он хотел восславить весь мир в его позитивности, в его конеч-

ной утвердительности и несомненности. И верил в то, что есть такой мир в этом мире, который без изъяна совершенен. Но дойти до этого совершенства без изъяна — значит воспарить в своей поэзии и взять на себя все то, что брал на себя Пиндар в своих запутанных, темных и непроглядных стихах.

Эти стихи темные. Музыка, видимо, немножко просветлила бы их, но и музыка не совсем бы сделала это, потому что здесь мы должны напомнить себе о том, о чем мы говорили: Пиндар — это достаточно ранний европейский поэт, за ним встают другие фигуры, но их немного — и вот он делает в своей поэзии то, что вообще, в принципе, характерно для европейской культуры: он создает некую метрическую схему. Сама метрика есть своего рода произведение искусства, сама строфика есть некоторое творение искусства тоже, и тем не менее, когда поэт начинает думать о том смысле, который он доносит до слушателя или до читателя, то оказывается, что смысл должен, как волны морские, перетекать через границы этой строфики и метрики.

14 декабря 1993 г.

Мы должны с вами поговорить сегодня о хронологии, о которой давно забыли, и о планах на будущее, которые, может быть, осуществляются не так, а как-то иначе, но это будет зависеть отчасти не от меня. Можно действовать по этому плану, но у нас с вами вечная репетиция, о которой я вам рассказывал: музыканты все время меняются, поэтому нет традиции никакой, сказанное сегодня не передается по наследству, так сказать. И в этом беда. Может быть, следует сделать антракт в будущем и не читать этих лекций. Такая возможность есть. И может быть, надо ею воспользоваться, потому что возникает инерция своего рода и привыкание к самому себе. Это тоже плохо... Я не очень тороплюсь начинать, потому что есть некоторые хронически опаздывающие слушатели, причем опаздывание их происходит не от субъективно-психологических причин, а от того, что они где-то заняты и приходят позже. Но сегодня этого не будет, потому что другое время, время перед началом сессии, и все переключились на другое. Вот такие-то дела, милостивые государи...

Я не хожу на концерты. У меня свой концерт дома. Я каждый вечер что-нибудь слушаю, хоть немножко, и редко пропускаю. И могу вам сказать, что в последнюю неделю так получилось по стечению внешних обстоятельств, что она была посвящена слушанию того нового, что из Римского-Корсакова оказалось в пределах досягаемости, и я послушал «Ночь перед Рождеством», «Царскую невесту» и «Кошечья бессмертного». Три оперы. У меня был оперный сезон. Это большая радость, и вот что удивительно: обязательно должно что-нибудь открыться заново. И открывается в Римском-Корсакове необыкновенный мастер формы, то

есть расчета целого внутри некоторых эпизодов. Римский-Корсаков строит свою форму не так, как Вагнер, то есть целое воспринимает совсем иначе, и там многое могло бы заменяться другим. Поскольку форма не льется, как у Вагнера в «Тристане», а состоит из частей, завершенных в себе, и вот эти части, в принципе, можно было бы заменять, если бы ему пришла в голову эта мысль. Но некоторые части построены настолько совершенно внутри себя, что это совершенство напоминает и об эпохе классической музыки конца XVIII века. Это удивительно красиво. И хорошо, что новые записи появились. «Ночь перед Рождеством» записана под управлением Юровского, а «Царская невеста» и «Кощей бессмертный» — под управлением Чистякова, из Большого театра. Мне когда-то говорили, что он неважный дирижер, но это обстоятельство меня как-то здесь не смущает, потому что оказывается, что он все-таки исполнил это, и исполнил целиком, то есть без всяких купюр, без того, что делают в театре. Это очень важно, надо ничего не пропускать, и тогда все будет на своем месте. Очень хорошо. И поют хорошо. Я слушатель не критичный, и поэтому был очень доволен. Вот так.

Теперь мы с вами давайте все-таки перейдем к нашему плану, который надо осуществить. Из всех поэтов греческих, которых я мало упоминал в прошлый и в позапрошлый раз, остался Феогнид, о котором можно несколько слов сказать. Скажу вам с самого начала, что был такой замечательный петербургский философ-классик Аристид Иванович Доватур, умерший не так давно: он оставил тексты, которые составили книгу. Она называется «Феогнид и его время», была издана после его смерти его учениками<sup>72</sup>. Это замечательная книга, и если её прочитать, можно многое узнать и получить большое удовольствие. Феогнид писал элегическим дистихом, а произведение, которое он нам оставил, оно как бы бесконечно, потому что это поучения или наставления, которые можно бесконечно умножать или сокращать. Его поучительное дидактическое сочинение, которое могло бы быть очень длинным, а могло бы — и очень коротким, обращено к некоему Кирну, которого он поучает. К книге Аристида Ивановича Доватура приложен полный прозаический подстрочный перевод этого произведения. Кроме того, есть переводы поэтические — полные и неполные. Здесь полнота — дело очень условное. Этого Кирна поучают мудрости — видимо, это поэтический прием. И из книги А. И. Доватура я узнал, что этот текст Феогнида сохранился как бы в виде такой черновой тетради. И это очень хорошо соответствует самому жанру. Произведение, в котором строки — вернее, двустипхи — могут заменяться легко, нетрудно представить себе в виде заготовки, которая составляется из разных строф, бесконечно варьируемых. Отсюда и некоторая как бы недоработанность его в оригинале<sup>73</sup>. А переводчик не может эту недоработанность передать, поэтому он передает более или менее нейтрализованный поэтический текст. Тексты эти очень простые и отчасти напоминают библейские тексты из Ветхого Завета, в ко-

торых наиболее общие вещи рассказываются. И поэтому я прочитаю вам только несколько фрагментов. Вот одно из мест начинается так (это перевод Вересаева):

С умыслом добрым тебя обучу я тому, что и сам я,  
Кирн, от хороших людей малым ребенком узнал.

И дальше следуют вещи совершенно очевидные:

Будь благомыслен, достоинств, почета себе и богатства  
Не добивайся кривым или позорным путем.  
Вот что заметь хорошенько себе: не завязывай дружбы  
С злыми людьми, но всегда ближе к хорошим держись.  
С этими пищу дели и питье, и сиди только с ними,  
И одобренья ищи тех, кто душою велик.<sup>74</sup>

Это написано так, как будто обращаются к нашему времени, то есть текст настолько общий, что подойдет к любой ситуации. Одновременно он наверняка напомнит тем, кто читал псалмы, какие-нибудь из них — по смыслу.

Ну а между тем встречаются такие вещи, которые, как известно, древние греки повторяли и варьировали на все лады:

Лучшая доля для смертных — на свет никогда не родиться  
И никогда не видать яркого солнца лучей.  
Если ж родился, войти поскорее в ворота Аида  
И глубоко под землей в темной могиле лежать.<sup>75</sup>

Насколько я знаю, и в Ветхом Завете есть эта тема. Греки её неустанно варьируют, и потом она переходит в европейскую поэзию и доживает до XVIII по крайней мере века. А в XIX веке поэты сочли, что варьировать такие заграничные темы не стоит. И они встречаются в каком-то не таком уже общем виде. Оказывается, что есть поэзия, которая устроена достаточно просто, и в то же время это то самое место, где греческая поэзия внутренне встречается с поэзией библейской. Так что нужно было бы принести Ветхий Завет, и сравнить, и читать параллельные места. И вот такое место, которым возмущались иногда историки литературы, относя его на счет аристократизма Феогнида, приобретает некоторую многосмысленность. Сейчас я вам прочитаю в переводе того же самого Вересаева:

Крепко пятою топчи пустодушный народ, беспощадно  
Острою палкой коли, тяжким ярмом придави!  
Верно, народа с подобной любовью к тирану ни разу  
Не доводилось еще солнцу видать на земле.<sup>76</sup>



Я думаю, что эти тексты надо понимать не так просто. Не следует их рассматривать, как волеизъявление поэта, и только, потому что мы с вами знаем, что поэтическое «я» играет с поэтом часто очень сложную шутку. Оказывается, то, что сказано в поэзии, не просто так говорится от лица конкретного «я». С этим мы уже встречались, когда речь шла об Архилохе. Ведь то, что писал Архилох, несколько загадочно, нельзя так просто относить это к переживаниям конкретной личности. То же самое можно сказать о Сафо, а когда мы говорили об Анакреонте, то оказалось, что «я» поэтическое может находиться в такой сложной ситуации, когда оно мало что весит. Все говорится от лица «я» и подходит решительно ко всем. То, что говорит Феогнид, — это такая поэзия умудренности. И вот, когда говорится «крепко пятою топчи пустодушный народ», то нельзя это понимать как совет аристократа, который дается тоже аристократам. В библейском контексте всё это смотрится совсем иначе, потому что оказывается, что исторические книги Ветхого Завета смотрят в такие иногда темные и в то же время постоянно повторяющиеся ситуации человеческого существования и существования целого народа, что там порой оказывается к месту сказать такие вещи. И они вовсе не значат, что это поэт говорит что-то от своего лица. Это просто выводы, иногда полные отчаяния, которые приходится делать на основании поэзии. В произведении Феогнида, в произведении, которое сохранилось как бы в виде чего-то чернового и незавершенного — весь этот текст состоит из повторяющихся дистихов, — можно найти много интересного, и поэтому советую вам читать его.

А что касается Пиндара, то мы начали о нем говорить в прошлый раз. Это самый темный и самый непонятный поэт из всей ранней греческой литературы, а следовательно, и из всей греческой поэзии. Потому что жил-то он все-таки до поворота к риторике, а коль это так, то его мысль находилась в пределах некоторой свободы, которой потом уже не было. Потому что как только поэзия вступила в эпоху риторики, она вынуждена была, как мы с вами говорили, пользоваться готовым словом. А коль скоро так, то поэт этот внутренне ограничен по сравнению с Гомером или с Пиндаром. И потребовалось буквально две тысячи с половиной лет, прежде чем появился Гёльдерлин в немецкой поэзии, который имел своим образцом Пиндара и смотрел на него. Пиндар не был ему знаком на все сто процентов, а как поэт, пишущий на греческом языке, был очень относительно доступен ему. Но тем не менее, в чем-то существенном Гёльдерлин его поймал и понял. Это удивительно. Но для этого надо читать Гёльдерлина по-немецки и знать, что за ним стоит непонятый греческий поэт. Непонятый по букве, а в смысле внутреннем и в интонации он его прекрасно понимал и научился от него великому искусству заглядывать в такие глубины слова, где оно на какое-то мгновение озаряет поэта. А когда слово озаряет поэта, он высказывает нечто такое, за что

не может абсолютно отвечать в этот момент. И такое слово оказывается неподатливо никакой критике. То есть нельзя сказать: вот, ты говоришь такие вещи — а правильно ли это? Потому что когда мы читаем такие места у Гёльдерлина, оказывается, что на этом месте слово обладает абсолютной твердостью внутри себя и мы это чувствуем или не чувствуем, то есть либо чувствуем полностью, либо совсем не чувствуем. Если не чувствуем, то мы не понимаем этого поэта. То же самое можно сказать и о Пиндаре: мысль его летит куда-то, и она никогда не сомневается в самой себе. Это не свойство личности, а свойство этой поэзии и найденного жанра этой поэзии, найденной интонации. Гёльдерлин тоже ни в чем не сомневался: как только он творит, он ни в чем не сомневается. И говорит вещи, за которые отвечает на этом месте. Когда Гёльдерлин перестал писать — а это произошло в 1806 году — он заболел, эта болезнь была психическая, в чем она заключалась, никто не знает; после этого он уже не писал ничего сознательно и лет тридцать в таком состоянии как бы умопомрачения жил. Но то, что он писал до этого — это было вот такое углубление в пиндаровскую поэзию. И современники его, даже поэты, близкие ему поэты, прекрасно понимая, что его поэзия какая-то особенная, необыкновенная, отличающаяся своим внутренним качеством, в то же время по-настоящему оценить её не могли. И прошло почти ровно сто лет, пока Гёльдерлина научились читать по-настоящему. Первый, кто сделал для этого главное, был немецкий поэт, вам известный по имени (если кто-то не читал его) — Стефан Георге, в конце XIX века. С. Георге был поэт, значение которого в истории литературы все время неопределенным кажется. Георге — с запада Германии, с того запада, где Германия начинает потихоньку переходить во Францию. Он родился на немецко-французской внутренней границе, где французское влияние очень сильно, но он решил, что он немецкий поэт, причем, вдруг почувствовал (в конце XIX века), что есть возможность создавать поэзию как ювелирное изделие. Совершенное здесь подразумевает, что оно совершенно до конца. И всё творчество Стефана Георге — это как бы замах на такое абсолютное совершенство, где предполагается, что поэзия отделана, отточена до последней степени совершенства. Но чтение Георге не всегда это подтверждает — поскольку мы все время чувствуем, что поэт претендует на абсолютность своего слова, то наши впечатления не всегда с этим сходятся. Зато это стремление к абсолютности слова так настроило его слух в отношении поэзии прошлого, что он, наверное, первым понял, что Гёльдерлин претендует на абсолютность слова и имеет на это право — может быть, в отличие от самого Георге. Мы можем даже построить такой странный очень ряд из поэтов, совершенно не похожих друг на друга: это Пиндар в V в. до н. э., Гёльдерлин на рубеже XVIII и XIX веков и Стефан Георге на рубеже XIX и XX веков. Но самое слабое звено — это Георге, конечно. Потому что наш слух, сейчас по крайней мере, совершенно не способен воспроизводить его в полной мере. В нача-

ле XX века это было возможно: Арнольд Шёнберг и Антон Веберн обладали этой возможностью — слышать поэзию Георге как совершенство в себе — и реализовали её. Поэтому так и бросились на эти стихи, с искренним чувством современности своей этому поэту (Георге умер в 1934 году), для них это было последнее слово в поэзии, которое они могли воспроизводить изнутри музыки, чувствуя родство направленности этого слова. И у Шёнберга, безусловно, ощущение такой же абсолютности высказывания средствами музыки, но зато очевидно совершенно, что он очень далек от Гёльдерлина и от того, что Стефан Георге научился так хорошо слышать в истории немецкой поэзии. А Гёльдерлин находится на том самом месте в немецкой литературе, где она выходит из риторических связей и вдруг начинает обладать — внутренне — новой свободой. Свободой порыва вверх, вольного, но очень уверенного. Скованность и холодность Клопштока исчезает — и остается свободный вольный полёт. Но это все в переводе очень плохо доносится. Не потому, что плохой перевод, а потому что требуется погруженность в определенную стихию языка. Есть вещи непереводаемые. Вот как Пушкин непереводаем. Какие бы переводы его ни делали, они вырывают его из его взаимосвязей внутри языка. Из некоторой языковой перспективы, которую воссоздать нельзя. И то же самое происходит и с Пиндаром, и с Гёльдерлином, и, отчасти, с Георге. Но Георге здесь самое слабое звено, как я сказал. Это не абсолютное звено. Видимо, как величина творческая он слабее, чем те композиторы, которые так его полюбили, чувствуя свое родство с ним. Но тем не менее, слух Георге впервые расслышал величие поэзии Гёльдерлина, а Гёльдерлин впервые по-настоящему — то есть не по учебникам риторики — расслышал слово Пиндара, которое в большой мере было закрыто для него по причине его недостаточного знания греческого языка. Вот такие парадоксы. Одна из од Пиндара в переводе Михаила Леоновича Гаспарова так начинается:

Лучше всего на свете —  
Вода;

Вот вам пример абсолютного слова. Почему поэт так говорит — трудно сказать, по отдельности трудно сказать: ведь это же мысль? В отличие от философа Фалеса, который сказал еще раньше, что все существующее происходит из воды (это чуть ли не первый греческий философ, от которого сохранились фрагменты, один из семи мудрецов). Для этого у него были основания натурфилософские. А Пиндар это пишет как поэт — может быть, с какими-то натурфилософскими воспоминаниями. Далее ода продолжается так:

Но золото,  
Как огонь, пылающий в ночи,  
Затмевает гордыню любых богатств.

Сердце мое,  
 Ты хочешь воспеть наши игры?  
 Не ищи в полудневном пустынном эфире  
 Звезд светлей, чем блещущее солнце,  
 Не ищи состязаний, достойней песни,  
 Чем Олимпийский бег.  
 Лишь отсюда многоголосый гимн  
 Разлетается от мудрых умов,  
 Чтобы славить Кронида  
 У блаженного очага Гиерона <...><sup>77</sup>

Ода написана в честь Гиерона Сиракузского и коня его Филиника. Как я вам говорил, Михаил Леонович никакой метрической структуры не передает, считая это дело хотя и возможным, но бесполезным. Поэтому это вольные стихи, не рифмованные и не подчиненные никакой метрической схеме.

Поэзию Михаила Леоновича Гаспарова, естественно, надо рассматривать самостоятельно, это я тоже хотел сказать. Естественно, когда вы читаете перевод, вы посмотрите, чей перевод. Но надо знать, что Михаил Леонович Гаспаров — это тот из современных поэтов, кто наиболее замечательно и наиболее виртуозно владеет средствами современного русского языка, включая те средства, которые поэту обычному совершенно неизвестны и недоступны. То есть владеет историей русского языка. Когда вы больше будете читать Пиндара, вы почувствуете, что трудность Пиндара для М. Л. Гаспарова является дополнительным стимулом; потому что сам он, как переводчик, очень склонен вот к такому стилю, требующему использования многообразных средств русского языка, для подавляющего большинства современных поэтов русских совершенно неизвестных и недоступных. Но, конечно, поэтический порыв самого Пиндара только очень косвенно и отраженно передается в этом переводе, потому что нет той стихии языка, в которой он, собственно говоря, оправдывается. Когда то же самое читается по-гречески, то там это все стоит абсолютно на своем месте. Нет никакой заметной нам плоскости свободы, которая заставила бы нас подумать: а ведь можно было бы сказать и иначе. Нет, это как раз та поэзия, которая сказала так, как надо. И когда там говорится, что лучше всего на свете вода, то этому приходится беспрекословно верить. Эта поэзия несет в себе такой заряд убеждения, что сомневаться ни в чем невозможно. У Пиндара помимо больших есть небольшое количество очень коротких од, вроде «Пифийской оды», которая приведена дальше. Она очень простая, состоит из строфы, антистрофы и завершения — эпода:

Счастье которое долго в цвету,  
 И добром и злом лежит на осчастливленных.<sup>78</sup>

Смысл понятен, но не так очевиден; надо добираться до него, он прошел через мысль, которая озадачена им и выходит наружу в такой вот озадаченной форме. Мысль прервана в этом месте, и ода кончилась, но она оставляет эту озадаченность после себя. Эта мысль оставлена поэтом на будущее, и он еще будет над этим думать и сочинять на эту тему.

Но это элементарный пример. На самом деле у него все гораздо сложнее. Конец первой «Олимпийской оды», начало которой я вам прочитал, звучит так:

<...> Самую крепкую стрелу свою  
Муза еще не сработала для меня.

Разным людям — разное величие;  
Высочайшее из величий — венчает царей;  
О, не стреми свои взоры еще выше!  
Будь твоей долей —  
Ныне попирашь вершины;  
А моей —  
Обретаться рядом с победоносными,  
Первому во всем искусстве перед эллинами<sup>79</sup>.

Не надо долго сейчас распространяться о том, как построен смысл этого эпода. Победитель достиг вершины, причем максимальной для человека. А поэт, который его превозносит за это с искренним взволнованным чувством, достигает своей вершины благодаря победителю. Я говорил в прошлый раз, что эта поэзия есть поэзия самого последнего утверждения мира: мир заслуживает того, чтобы его все время утверждать, как нечто превосходное. Все случайные черты заведомо стираются. И этой вертикали, о которой говорится в конце, соответствует и некая вертикаль творчества: «самую крепкую стрелу свою муза еще не сработала для меня». То есть творчество, которое у Гомера мыслится как совершающееся по нантию, идущему от музыки, здесь тоже мыслится как пронзающая душу поэта стрела. Это вертикаль — стрела упадет сверху, — и это очень важно: духовное требует такой вот пространственной устроенности смысла. Эта устроенность должна подчеркиваться со всей определенностью, поэтому в «Пифийской оде» счастье «лежит» на осчастливленных, всем своим весом. Это мыслится очень конкретно, хотя эта конкретность тут же исчезает в области духовного. [...]

Как просветитель должен поступать? Как Вольтер своего рода: он должен разоблачать то, что попадает в его руки. Вот будто бы это и делает Еврипид: внутренне разоблачает миф и его сущность, во всем сомневается, ни во что не верит. Так это или нет, я не знаю. Последняя трагедия Еврипида, написанная им перед смертью, — это «Вакханки».

Это страшное произведение, в котором человек оказывается в неразрывной сопряженности с миром богов, и вот эта сопряженность — страшный источник бедствий, потому что в этой сопряженности нет ничего для человека прозрачного, он связан в узел мрака и из этого узла он не может выбраться. Эта сопряженность есть источник его гибели. Правильно ли он прочитает те знаки, которые посылаются ему богом и богами, или нет — это дело случая. У человека нет никаких критериев для того, чтобы распознать правильность или неправильность этих знаков, у него нет никаких критериев для того, чтобы разобратся, истина или ложь перед ним. И эту трагедию, конечно, написал не просветитель, а человек, который был переполнен и взволнован внутренне безысходностью человеческого положения в мире. Мир людей и мир богов — и то и другое погружено в непроглядность. И это — последнее слово греческой трагедии, потому что ничего более позднего не сохранилось. Ибо тот декаданс, который Еврипидом был начат, вскоре привел к тому, что произведений, которые стоило сохранять для потомства, не стало.

В это время, на рубеже V и IV вв. до н. э., творит великий комедиограф греческий Аристофан. Он создает уже жанр комедии, но комедии, совершенно не похожей на ту, что была в риторическую эпоху. Этот великий поэт написал много комедий, из которых осталось до нашего времени одиннадцать. В последнее время Аристофан несколько раз порусски переиздавался, так что по текстам он легко доступен, хотя по существу и труден. Хотя он писал комедии, а комедии в нашей традиции связываются с представлением о чем-то легком, к Аристофану это имеет лишь условное отношение, потому что его комедии трудны для понимания. Они строятся не как произведения на легкий сюжет, а как произведения, где сюжет уходит на второй или третий план.

Мы говорили о хронологии. И тут очень важно знать, что великий философ древнего мира Сократ, который принципиально никогда ничего не писал, жил в эту же эпоху. Тут у нас один век будет наезжать на другой, потому что следом идет великий ученик Сократа, Платон. Сократ оказывается какой-то осью в истории греческой философии: он ничего не написал, а остался в истории философии как мало кто — его ученики, Ксенофонт с одной стороны и Платон — с другой, создали целое множество текстов, в центре которых оказывается личность и учение Сократа. Платоновская философия — это продолжение философии Сократа, причем такое продолжение, которое всё время осмысляет личность Сократа. Платон пишет диалоги, которые суть одновременно вершина греческой философской мысли и вершина художественности греческой прозы. Эта проза неотличимо философична и поэтична (одновременно и то и другое), с некоторыми крайностями: философская мысль начинает приобретать более отвлеченный характер. А последователь Платона — Аристотель (уже IV в. до н. э.) Парадокс заключается в том, что вдруг на

смену философско-поэтической мысли Платона, одновременно образной, и напряженной, и мыслящей такие сложности, которые до сих пор сохраняют свою внутреннюю сложность, приходит философ отвлеченно-академического плана. Как бы университетский профессор Аристотель, который пишет свои трактаты так, как будто за ними было уже много сот лет развития вот такой университетской философии, погружаясь как в свою стихию в область крайней абстракции и делая это так, как если бы его современниками были профессора XVIII и XIX века.

Аристотель вместе со своей философией уже разместился в риторическом веке. И те преломления, которые нужны были для этого, происходили просто молниеносно. Точно так же Еврипид как представитель декаданса греческой трагедии существует рядом с Софоклом — классиком: как бы поколения совмещаются. И, в конце концов, Аристотель не только ученик, но и современник Платона. Как Платон — современник Сократа. Значит, философия порой движется вперед семимильными шагами. Наступает пора, когда мысль становится ясной сама для себя как мысль, ей не требуется никакой поэтической формы, чтобы выразиться. Для Аристотеля то обстоятельство, что Парменид пишет свою поэму о бытии стихами, есть только случайность еще. Для него и трагедия греческая, которая дожила до IV века, существует как нечто уже давнее, что надо реконструировать и теоретически осмыслить. Аристотель оставил нам свою «Поэтику», которая сохранилась не полностью, а только та книга, где речь идет о трагедии, — очень важная книга; трудно себе представить развитие европейской культуры без этого текста.

Мы, из своей исторической эпохи, можем представить себе, как это возможно. Вот 1993-й год. Лев Толстой умер в 1910 году — значит, мы отстоим от него примерно на то же время, что поздний Аристотель от позднего Еврипида. Можете себе представить, что в с е за это время было перевернуто. И сейчас невозможно писать так, как писал Лев Толстой. Мы можем только реконструировать для себя воздух его творчества: это давнее прошлое, которое никуда от нас не ушло, потому что мы способны читать Толстого и Достоевского, но при этом знаем, что продолжить их просто невозможно, что это — наше наследие, которое остается с нами.

Развитие происходило в Греции в V и IV вв. до н. э., главным образом, в V в. до н. э., так же стремительно, как в XIX и в XX веках в нашей культуре. Вот перед нами музыка конца XX века — и эта музыка не могла бы существовать даже в 1920 году. Это аналогии, которые имеют право на существование, для того чтобы мы могли представить себе, как стремительно может развиваться культура. Она всматривается в себя и исчерпывает себя до конца, но н а п р а в л е н н о с т ь развития — другая. Греческая культура развивалась так, что через свои шедевры она втекала в риторическое состояние. Оно тоже замечательно, но оно другое. Это все равно что лёд по сравнению с пламенем. Греческое пламя

обернулось льдом, не в том смысле, что литература стала ледяной внутренне, а это другое состояние, — оно лёд напоминает тем, что законсервировалось на долгие столетия. И никакого Еврипида и Софокла уже быть не могло, и шедевры греческой литературы последующего времени возникали уже совсем на других основаниях, не так, как в Афинах V в. до н. э., когда вся культура целого государства и народа создала это, а скорее в результате каких-то индивидуальных усилий. Так что происходящее вполне сопоставимо с тем, что произошло на рубеже XIX—XX веков в европейской культуре, только с разным знаком. В XIX веке культура освобождалась от того, что представлялось ей несвободой риторического состояния, она обретала новую свободу и на путях обретения новой свободы дошла до самых своих краев. И музыка то же самое сделала, и мы сейчас люди счастливые, потому что нам ведь видно в нашем искусстве всё, от начала до конца. Мы знаем концы искусства, т. е. границы, за которые невозможно перейти, потому что мы не знаем, что бы было дальше. Сегодня мы можем всматриваться в смысл самого разного и не думать, что это нам недоступно. Все для нас оказывается интересным. Это необыкновенное состояние, и его не было ни в конце XIX века, ни в эпоху Гегеля, ни в 1920 году. В 1920-е годы, я говорил вам об этом, европейское музыкальное сознание претерпевало некоторое последнее сужение, пытаясь ограничить свою традицию только определенной узкой линией. Адорно, который в 1960 году умер безвременно, слишком рано для него, был таким вот теоретическим адвокатом этого сужения. Потому что для него вся музыка существовала только в узком ряду, в котором он сам как музыкант воспитывался: Берг, Веберн, Шёнберг и только то, что стоит за ними, только то, что этой музыкой переработано и усвоено. Ничего другого для него не существовало. Ну, и в практике музыкального исполнительства в пятидесятые годы наступило такое же страшное сужение, потом европейская культура реализовала потенцию своей широты, и сейчас достигла широты максимальной. Это интересно, в принципе, и даже можно надеяться, что в процессе удовлетворения этого любопытства даже такие несчастные культуры, как русская, будут восстановлены, и произведения, которые не исполняются, будут исполнены, станут нам доступны, что-то будет переиздано, что-то раскопано; этот процесс начался — постепенно очень, в самых трудных условиях, которые можно себе представить. И мы должны знать, что мы живем в такую вот приятную по-своему эпоху культурной истории. Оказывается, что для этого этапа европейской культурной истории ничто принципиально не закрыто. Все ей доступно, все её задевает, все её касается, всё её, в принципе, интересует.

На этом месте нам придется ставить точку — или лучше поставить отточие в виде нескольких точек, что будет означать, что продолжение всё-таки следует...



Относительно наших планов на будущее. Я стал склоняться к тому, чтобы, начиная с осеннего семестра 1994 года начать читать такой курс, который одновременно был бы продолжением этого, но с некоторой текстовой основой, очень удобной для того, чтобы излагать материал, не теряясь в безбрежности, а строить его, соразмеряясь с текстами. Текст этот сам собою пришел и представился в качестве возможного и удобного, сам собой. Это — «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше<sup>80</sup>. Текст доступный, и в переводе и в оригинале, но случилось так, что я его в этом году перевел заново, но не для того, чтобы лучше это сделать, чем другие — это уж от меня не зависит, — а для того, чтобы решить вместе с тем одну задачу, которую до сих пор никто перед собою не ставил, а именно: вместе с этим текстом перевести еще и все то, что об этом произведении в первые годы его существования было написано. В виде рецензий и так далее<sup>81</sup>. Такой корпус существует, отчасти в виде рукописей, а что касается самого ницшевского «Рождения трагедии» — придется сразу учитывать, комментируя этот текст, древнегреческую ситуацию, главным образом ситуацию древнегреческой трагедии и ситуацию в европейской науке, какой она сложилась к середине XIX века. Так что у нас появляется в первую очередь такой треугольник: античная культура — европейская наука — и Ницше, как самостоятельная величина, мыслитель и поэт. Сюда прибавляется еще и четвертый угол, который из этой плоскости (хотя это совсем не такая уж простая плоскость) делает нечто стереометрическое. Это мы сами и наша культура и мы сами как носители этой культуры и как люди, которые этой культурой произведены на свет. Тут есть о чем говорить. Трактат Ницше удобен тем, что он состоит из двадцати пяти маленьких параграфов — от одной страницы до трех-четырех. Удобно их комментировать последовательно, но только последовательно комментировать невозможно, потому что надо же вводить в курс дела, в суть греческой трагедии, что далеко не просто; вводить в историю филологии, какой она существовала в эпоху молодого Ницше; в конце концов, надо вводить и в творчество Ницше, а введение такое складывается из двух рядов: чисто биографическое введение, которое тоже невозможно миновать, и введение по существу, потому что сама мысль Ницше требует разъяснений и общих предположений...

Я думаю, что хорошо бы нам осенью 1994 года, если все будет хорошо, начать такой курс, и он бы занял у нас весь зимний сезон 1994—1995 годов. Надо попробовать это сделать. Главные тексты нам с вами доступны, потому что греческие трагики переведены, о них существует большая литература; те переводы, которые я вам называл, они сами принадлежат русской культуре (Софокл в пер. Зелинского) и они произведены тем психологизмом XX века, который, конечно, видел греческую культуру только под определенным углом зрения, находя в ней прежде всего родственное себе. Зелинский и Анненский творили как бы изнутри той психологической ситуации, то есть находились как бы в конце того

этапа новой европейской культурной истории, начала которой в музыке обозначились «Тристаном» Вагнера, уж мимо которого не пройдешь...

Я бы не хотел начинать этот курс прямо с февраля будущего года, потому что тут нужна какая-то внутренняя подготовка и, главным образом, какая-то дезура, потому что если наши планы совершенно не осуществятся, тем не менее такая подготовка не пройдет даром. Хорошо бы почитать тексты, хорошо бы почитать историю античной литературы Тронского<sup>82</sup>, а что касается Фридриха Ницше, то это, наверное, не самое главное, мы же этим и будем заниматься. Дело в том, что по-русски существует несколько изданий Ницше, которые настолько различаются по своему качеству, что ревизовать их все невозможно. Тот двухтомник, который вышел в «Философском наследии» и два раза уже был издан, есть лучшее на сегодняшний день издание Ницше<sup>85</sup>. В него попало примерно две трети текстов Ницше, опубликованных самим автором. Это много, но эти тексты все-таки разного качества. По отношению ко всему материалу это нечто производное. Девятнадцатый век очень богат разными культурными явлениями; слишком богат, может быть, слишком уж их много, мы не можем охватить все. И в XIX веке Ницше немножко теряется в таком богатстве, в этом нет ничего странного. Однако, теряясь в этом богатстве, он все-таки произносит что-то свое, не до конца разгаданное и прочитанное, и безусловно относится к наиболее оригинальным мыслителям XIX века. Наряду с этим он обладает неким качеством предельной откровенности и бесстрашного выговаривания того, что европейская культура до поры до времени пыталась скрыть от себя и имела даже некоторые права на это. Что же касается его произведения «Рождение трагедии из духа музыки», то это одновременно последняя его филологическая и первая зрелая философская работа. Откуда следует, что это не совсем филология и не совсем философия, а нечто, находящееся на зыбком переходе от одного к другому: вообще произведение очень зыбкое, неустойчивое, полное музыкальных переживаний, полное ощущений — непосредственных, слуховых — музыки, которую он любил; произведение, которое даже в форме своей, в своем изложении несет на себе печать этих непосредственных впечатлений. Произведение это одновременно капитальное и легкомысленное до крайности, фундаментальное — и поверхностное, как это бывает иногда, и такое, мимо которого совершенно невозможно пройти — и абсолютно внутренне несостоятельное. Что тоже бывает.

Это живое собрание парадоксов, стоящее под знаком, под которым сам философ решил поставить это произведение — под знаком Прометея. А что это значит — об этом уже с самого начала можно думать. Он ставит себя под знак Прометея, а значит, попадает в область многовековой истории этого символа, той истории, которая для нас представлена и Скрябиным, и многими другими произведениями, а скрябинский Прометей находится в некоторой опосредованной зависимости от Ницше и

т. д., и т. д. И безбрежность начинается отсюда, как начинается она с любого места культурной истории, если начать в него вкапываться... Если по-настоящему копать, то, куда бы мы ни стали вкапываться, вся история европейской культуры обязательно будет затронута...

12 ноября 1994 г.

150 лет исполнилось в этом году Ницше и Римскому-Корсакову. Римский-Корсаков старше Ницше примерно на полгода. И тем не менее, конференции состоялись — на этой неделе<sup>86</sup>. Это очень большие события... Вообще, почитать великих людей надо, и делать это достаточно обстоятельно и с любовью... Тогда жизнь наша украшается, и я могу сказать, что эта неделя была по-настоящему украшена вот этими двумя конференциями. На конференциях как-то мысль людей напрягается и они стараются дать самое лучшее, на что они способны. <...>

А что касается Николая Андреевича Римского-Корсакова, то это один из музыкантов, который для нас с вами необъятен, и это означает, что всю жизнь в него можно погружаться, как в великую стихию, которая, тем не менее, шире каждого из нас, и каждый из нас не в силах охватить это все целиком, а может только двигаться к какой-то части, более нам доступной. Но для того чтобы это осуществилось, нужно прежде всего понять, что это великая проблема и огромная тема, а мы иногда этого не чувствуем, особенно когда речь идет о русских музыкантах. Потому что нам кажется почему-то, что они настолько где-то здесь, рядом с нами находятся, что даже, может быть, это и неинтересно... В конце концов, по радио даже иногда играют, и значит, это звучит для всех, и значит, здесь нет ни сложности, ни загадки. А на самом деле ситуация обратная: ничего не известно, ничто никем не понято и надо снова входить в этот мир, который становится все менее и менее известным, все менее и менее знакомым. Надо преодолеть инерцию отношения к этим вещам, как к заведомо известным, и понять, что они удаляются от нас... Все, что относится к XIX веку, от нас стремительно удаляется — не по нашей вине только, но по логике вещей, которую мы и пытаемся выяснять на этих занятиях. Она есть, и ничего с этим поделать невозможно. С одной стороны, мы привязаны к XIX веку всеми привычками слушания, чтения даже, восприятие всего сложилось в XIX веке. На некоторой глубине нас держит XIX век — из-за этого мы плохо понимаем, что было в другие века. Но одновременно тот же XIX век от нас стремительно уходит, и мы перестаем его понимать. И вдруг оказывается — все больше и больше — что самый неизвестный век в истории культуры — это XIX век, хотя о нем написано (по истории культуры) столько книг, что вот в эту комнату они бы все не вошли. И тем не менее, это самый неизвестный век, он требует самого активного отношения к себе, боль-

шой любви и интереса. Если не будет этого, то наша реальная связь с историей культуры — через искусство — будет становиться все более и более отвлеченной.

Одна из самых великих сил, которые приводят в состояние активности наше сознание — и вообще, все человеческое сознание, — это стремление к «и н о м у». То есть «иное» — это не какая-то эстетическая категория, причем заузная и философски-отвлеченная, а это реальная сила, которая действует в самой жизни. Нам все время хочется «иного», и это «иное» на каждом новом витке, на каждом новом этапе самоосознания культуры в свою очередь... тоже «иное». Вот это тяготение к «иному» определяет все в истории культуры. Начиная с таких неподъемных, громоздких, страшных и трагических вещей, как человеческие утопии, то есть представлений о мире, который был бы совершенно иным, чем наша человеческая реальность. Это сила, которую невозможно устранить. Можно писать в газетах и журналах, что все утопии провалились, что, вот, коммунистическая утопия провалилась и всем нам надо забыть об утопиях и стать какими-то особыми реалистами и жить сегодняшним днем, а не будущим — но это непосильная для человека задача. Он все равно будет жить будущим, а будущее будет осмысляться внутренне как «иное» по сравнению с тем, что есть сегодняшний день. И мы все равно с вами живем будущим, несмотря на то, что не знаем, что будет завтра, и несмотря на то, что нам никто не может сказать, куда мы идем. Мы не знаем этого. Мы не знаем даже программы правительства (которое её тем не менее выполняет), но это пустяки по сравнению с тем, что мы вообще не знаем, что будет завтра, послезавтра и так далее... Несмотря на это, внутри каждого из нас и завтра и послезавтра существует как некое неосознаваемое до конца, не формулируемое в ясном виде представление о том, чего мы хотим. И мы живем по логике этих представляемых нами вещей, нам не ясных вещей.

В истории культуры происходит то же самое. И в музыке, раз уж мы завимаемся музыкой, нам тоже не очень ясно, чего мы хотим. Какой музыки? Даже если мы не пишем её, а только исполняем, все равно в голове у нас существует некий идеал того, что нам хотелось бы в ней найти. И в соответствии с этим, тоже плохо осознаваемым, идеалом мы и ведем себя, когда слушаем музыку.

Но бывают такие моменты в истории культуры, когда вот это «иное», которое должно быть остранено, — ведь иначе оно перестало бы быть иным, и возникло бы новое представление, столь же неясное, но реально существующее в нашей голове, о том «ином», к которому мы стремились, — все-таки бывает, что это «иное» гораздо яснее становится, и собирается в некое солидное построение, как бы в кулак собирается. Такая эпоха на моей памяти была. Это 60-е годы, когда по некоторым причинам культурно-политического порядка — а именно, вследствие чудовищных запретов, которые существовали в области музыки... Область

музыки была полна запретов... Та область человеческой деятельности, в которой осуществляется человеческая свобода с наибольшей открытостью, оказалась, наоборот, искусственно превращена в зону запретов, в зону сплошных перегородок из колючей проволоки. Было абсолютно точно известно, что можно, чего нельзя. Я помню время, когда абсолютно невозможно было исполнять Стравинского (то есть, его по радио никогда и не исполняли). И когда в конце пятидесятых годов впервые — уж какая невинная вещь! — «Петрушку» Стравинского исполняли по радио, это же было великое событие... Это какой-нибудь 1958 или 1959 год... Это же так недавно...

А в 60-е годы под запретом была Новая венская школа, или вторая венская школа — А. Берг, А. Шёнберг. Это все было под запретом на девяносто пять процентов. То есть, оставалось маленькое окошечко, через которое люди узнавали вообще о существовании этих вещей, потому что о них не было положено ни писать, ни говорить. И кроме того, вы должны знать, что за семьдесят лет того строя, который теперь кончился, не было такой музыки вообще, не было такого автора, не было такого периода в истории музыки, о котором не было бы сказано самого гнусного, что только можно сказать. Так что самая невинная вещь — музыка — подверглась такому страшному разгрому, что после этого не удивительно было бы, чтобы новое поколение слушателей сказало: «ничего этого нам не надо, потому что все это вы растоптали и теперь от этого ничего не осталось». Нам надо удивляться тому, что хоть что-то осталось... Ведь действительно, не было ни одного такого имени, которое не подверглось бы оклеветанию... вы ведь знаете, что даже Глинка — классик русской музыки, который в музыке занимает то же место, что Пушкин в литературе, — даже он не обошелся без этого. И я сейчас скажу, почему так плохо обстоит дело именно с ним. Все вы знаете, что «Жизнь за Царя» двадцать с лишним лет в этой стране вообще не могла исполняться: до 1939 года. А когда в 1939 году снова разрешили исполнять эту вещь, то её сначала переделали. Текст переделали, сделали чудовищные по размеру купюры и после этого стали исполнять. И эта вещь в таком вот искаженном виде досуществовала до нашего времени. Так вот первый классик русской музыки испытал это все на себе с последствиями, так и не преодоленными до сих пор. Потому что в этой опере — «Иван Сусанин, или Жизнь за Царя» — до сих пор делается выброс — уже не купюры, а просто выброс десятков страниц, колоссальных кусков музыки — выкидывание половинами действия. Вы сами можете взять в руки старый клавиш или партитуру и сравнить с новым изданием: что там остается? После того, как в Большом театре поставили «Жизнь за царя», из этих выкидываний далеко не все восстановлено. Причем на протяжении десятилетий подводилась идеологическая база под эти сокращения. И товарищ Ярустовский — был такой музыковед — занимался бессовестным оправданием всего этого безобразия<sup>85</sup>. В Германии

даже самый скромный оперный театр, который был бы способен поставить оперы Вагнера — сейчас вот, в конце XX века, — посовестился бы делать какие-либо купюры. Потому что ситуация не та, что была сто лет тому назад, когда позволяли себе и в Германии делать какие-то купюры в операх Вагнера. Теперь этого себе позволить никто так просто не может и, если позволит, то лишь в силу обстоятельств какого-то технического свойства, совершенно непреодолимых. А мы позволяем себе с нашим наследием так поступать, и нам кажется, что это позволительно. Есть прекрасный, как все говорят, дирижер Колобов, который поставил «Руслана и Людмилу» в концертном исполнении. Но при этом от «Руслана и Людмилы» осталась в лучшем случае половина музыки. Называется это «музыкальная фантазия». Все может быть в концертном исполнении. Не в этом дело. Тут же находится журналист, который оправдывает это и который рассуждает так: современному же человеку некогда и нет времени слушать такое длинное произведение, которое будет длиться пять часов — а откуда же взять ему это время? Ну, так я скажу вам, что этот журналист — фамилии его я не помню и не хочу помнить и знать — ничуть не лучше А. А. Жданова. Тот подводил идеологическую основу под эти безобразия. Здесь никакой идеологической основы как будто нет... Нет, есть! Это проповедь полного безобразного своеволия в обращении с вещами, с которыми так обращаться нельзя. Если нет этих пяти часов, то не слушай. Но оправдывать безобразное извращение произведения, сокращение его в два раза и превращение его в инвалида на костылях — это непозволительно. И в Германии никто не позволил бы так обращаться с Вагнером, большинство произведений которого длиннее, чем «Руслан и Людмила». Это безобразно совершенно. Дальше уже ехать некуда — это культура расписывается в том, что она себе не нужна.

Одновременно происходят и положительные вещи. Впервые осуществлена в истории музыки постановка оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже»<sup>88</sup>. Я говорю «впервые», потому что до сих пор не было такой постановки, где бы всё было исполнено, от начала до конца, начиная с первой постановки этой оперы при жизни Римского-Корсакова. Впервые только в наше время это произведение удостоилось того, что его исполнили целиком. Это говорит о том, что в нашей культуре происходят положительные вещи и чудовищный саморазгром по инерции.

В 60-е годы все было в запретах. Вся история музыки состояла из каких-то рвов, по ней проведенных, и заграждений из колючей проволоки, и вот тут коллективное сознание музыкантов стало работать в очень определенном направлении. Возникло такое представление об «и н о м» в области музыки, что все это сосредоточилось на второй венской школе — то есть на Шёнберге, Веберне, в первую очередь, и отчасти на Берге. И возникло такое страшное и страстное желание все это узнавать и

слушать, что это дало совершенно необыкновенные результаты. Ведь это дало такое определенное направление слуху, что он обострился и стал очень интенсивным. Речь идет о конце шестидесятых годов. Я это все застал. У студентов консерватории или гнесинского училища было такое страстное желание узнать это, что оно придавало им какой-то восторг внутренний и такую полетность, что ли. И это необыкновенно плодотворно и хорошо, независимо от того, на чем слух сосредотачивается. Но тогда это было самое интересное, потому что это было время, когда история культуры расставалась с представлениями о том, что она есть прогресс. Еще казалось в последний момент, что это не иллюзия и что вторая венская школа дает нам не просто иной образ музыки, а некоторый передовой образ музыки, которая будет и придет. Теперь оказалось, что это не так, что никакого прогресса в области искусства нет и быть не может и что вторая венская школа просто один из вариантов современной музыки — превосходный, замечательный, необходимый совершенно вариант, но вовсе никакая не «прогрессивная» стадия, которая наступит после того, как «консервативная» музыка другого направления перестанет существовать, и все будет «иным», и все будет хорошим. Но тогда получилось, что эта направленность слуха на малоизвестную музыку все в себя вобрала — и утопические представления об «ином», и политику всякую, и идеологию, какая только может быть, — все вошло сюда, и вопрос об этом направлении в современной музыке действительно стал самым центральным. И начальство, наверное, правильно понимало, что, разреши оно слушать эту музыку, и эти люди, которые заражены интересом к ней, изменят этому строю, потому что он им не нужен, в ней для них все воплотилось. Совершенно справедливо. И очень хорошо. Потому что такие усилия слуха действительно дают прекрасные результаты. По мере того как запреты на новое в музыке снимали, эта интенсивность ослабевала, конечно, и на протяжении двадцати пяти лет, к нашему времени — ослабла совсем. Каждому предоставлена полная свобода в области музыки: каждый думает, что ему нужно и что ему хочется. Наступил закономерный период полного индивидуализма — я понимаю, что в области музыки — это демократия. А в 60-е годы никакой демократии не было, была почти полная, всеобщая направленность слуха на малоизвестное в музыке.

Но тут надо нам с вами думать о том, что во второй венской школе Арнольда Шёнберга воплотился такой мир высокого духа человеческого, такой мир музыкальной логики, смысла, что, конечно же, им можно заразиться, внутренне жить им, и, несмотря ни на что, он же все равно остается проблемой для нас сейчас, потому что было бы смешно и нехорошо представлять себе, что есть люди, которые все это как бы прошли, вобрали в себя и преодолели. Это была бы обидная ситуация. Произведения Шёнберга и особенно Веберна не для того создавались, чтобы их просто приняли к сведению, а потом равнодушно оставили бы позади

себя. Это творчество, которое возникает как задача перед человечеством, и как особенно, подчеркнуто б о л ь ш а я задача. В духе того высказывания Шёнберга, которое я вам читал в прошлый раз: что мы способны создавать загадки, которые невозможно разрешить. Представить себе человека, который хорошо знает Веберна, можно, а вот человека, который сказал бы, что для меня все это как бы прошлое, мне это уже неинтересно и для меня это никакая не загадка, — такого человека я представить себе не могу, потому, что это все равно загадка. Загадка — само развитие творческое каждого из этих музыкантов: оно же непростое, и оно всё время уводит ко все большей и большей загадочности. И если для нашего слуха это перестанет быть когда-либо загадкой, то это значит, что мы стали совершенно ко всему безразличны. Ну, теперь по прошествии двадцати пяти лет, оказалось, что и творчество других композиторов — о которых тогда не подозревали, что оно загадка, — стало за это время загадкой. Потому что изменился наш угол зрения на все эти вещи. Он должен был измениться. И то, что казалось и по инерции кажется нам простым, тоже есть загадка.

Интерес ко второй венской школе естественно включал в себя интерес к Малеру, потому что Малер, как предшественник этой школы, естественно воспринимался как весьма близкий им. Теперь, по прошествии нескольких десятков лет, оказывается, что отношения второй венской школы и Малера были далеко не такие прозрачно-очевидные, как это представлялось нам тогда. Со стороны Шёнберга было не только понимание Малера и восхищение Малером, какое явствует из его речи 1911 года, но была и громадная масса непонимания и недоумения. Это только теперь как-то стало проясняться. Малер тогда тоже был фактически под запретом, потому что до 1959 года у нас его совсем не играли (в 1960 был юбилей Малера, как вы знаете), а потом стали потихоньку играть.

Теперь вполне логично было бы перейти к тому, что прямо относится к теме наших занятий. Был такой замечательный немецкий философ — или деятель культуры в гораздо более широком смысле — Вальтер Беньямин, который погиб в 40-м году, когда, пытаясь бежать из оккупированной Франции через Испанию в США, он погиб во время перехода границы (уже перейдя в Испанию и находясь в составе совсем маленькой группы из нескольких человек). Оказалось, что проводники, которым они доверились, люди не совсем благородные: они стали заниматься шантажом. Он покончил самоубийством, приняв яд, в возрасте пятидесяти лет. Нет, сорока восьми лет — он девяносто второго года рождения. Это один из самых глубоких немецких мыслителей XX века, который входил в группу немецких интеллектуалов, близких Адорно. Адорно был младше его на несколько лет. Беньямин отличался большой открытостью в области культуры, даже чрезмерной открытостью. То есть желанием понять все, что было когда-либо. Поэтому некоторые



его записи относятся и к тому, что творилось в нашей стране. Это был мыслитель такой левой направленности. И очень сложной устроенности. Его произведения, которые до сих пор мало переводились на русский язык, отличаются, конечно, известной зашифрованностью, многозначностью и многоликостью, о чем и свидетельствуют написанные незадолго перед смертью тезисы по философии истории, в которых соединяется все — начиная от рассуждений о диалектическом материализме и кончая мессианизмом, то есть ожиданием некоего «спасения» истории, которое так или иначе в конце истории должно наступить. И вот, в одном из тезисов, относящихся к понятию истории, Вальтер Беньямин в 1940 году пишет:

...есть такой рисунок Клее, Пауля Клее, который называется *Angelus novus*. На нем изображен ангел, который выглядит так, как если бы вот-вот он собирался удалиться от чего-то, на что он смотрит, не отводя своих глаз. Глаза же его широко раскрыты, и рот его раскрыт, а крылья его распахнуты во всю ширь. Вот, ангел истории и должен так выглядеть. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас некоторая цепочка событий возникает перед нами, там для него одна-единственная катастрофа. Катастрофа, которая громоздит руины на руины и кидает их ему под ноги. Ему бы и хотелось остановиться на месте, пробудить мертвых и соединить в целое все эти руины. Однако со стороны рая идет буря. Она запутывается в его крыльях и она столь сильна, что ангел уже не может сложить своих крыльев. И эта буря неудержимо гонит его в сторону будущего, к которому он повернут своей спиной, в то время как гора развалин перед ним все возрастает и дорастает до самого неба. То, что мы называем прогрессом, и есть эта буря...<sup>87</sup>

Вот вам одна из загадок. Это тезис, относящийся к философии истории, но одновременно это художественный образ, который требует принять себя в том виде, в каком он дан. Отношение этого маленького текста к рисунку Клее — это творческое отношение. Когда смотришь на рисунок Клее, то обнаруживаешь, что Вальтер Беньямин творчески в своей фантазии переработал этот рисунок, истолковав его так, как ему казалось правильным: история идет в будущее, но ангел истории стоит спиной к этому будущему, он смотрит на что-то, что привлекает его внимание, он смотрит на это нечто, глаза его широко раскрыты, и даже рот раскрыт от изумления, крылья распахнуты, со стороны рая дует страшной силы ветер, который и подталкивает его к будущему — спиной вперед. Значит, история задана своим началом. Конец её предвиден, но если мы отождествим себя с этим ангелом, то мы не знаем, где конец, когда и почему он наступит, но вся история есть катастрофа, которая началась с того момента, как рай перестал существовать. Рай — это место во времени, это начало истории. И в качестве своего результата история дает

развалины, которые громоздятся до самого неба. Это естественное представление, если исходить из таких предпосылок.

Теперь обратимся к другому концу истории. Связь с представлениями Вальтера Беньямина обнаружится сама собой, нам не придется об этом заботиться. Вот, я принес с собой прекрасную книгу Игоря Сергеевича Клочкова «Духовная культура Вавилонии», изданную в 1983 году. Речь идет о ранней человеческой культуре, о мире, близком к библейскому. И вот что пишет автор этой книги о древнем Вавилоне:

Обращенность к прошлому свойственна культурам древности и средневековья. Психологический поворот лицом к будущему начался, очевидно, в середине I тысячелетия до н. э. под влиянием мессианских учений и эсхатологических ожиданий, благодаря которым и высшая значимость, и главное внимание людей были перенесены с прошлого на будущее. Завершился же он лишь в новое время<sup>88</sup>.

По мнению автора книги, в истории культуры существует большой переходный период, продолжавшийся примерно два тысячелетия, в течение которого изменилось отношение людей к направленности времени. Поворот лицом к будущему произошел за это время. Причем, если вчитываться в эти слова, то будет понятно, что этот поворот лицом к будущему в принципе осуществился в середине I тыс. до н. э., но тем не менее как бы немножко недоосуществился и окончательно произошел уже в наше новое время — в XVII, XVIII, XIX веках. Это крайне важное наблюдение. Меня в этом наблюдении очень привлекает то, что оно совпадает со множеством других, аналогичных же. Складывается впечатление, что культура (европейская в том числе, а как оказывается, и неевропейская) примерно в середине I тыс. до н. э. действительно осуществляла некоторый решительный поворот — и почти его осуществила. Но осталось что-то доделать, и вот это немногое, что оставалось доделать, доделано тогда не было, и как бы в законсервированном виде осталось до нового времени, и только тогда было доведено до конца. Получается, что вся эта эпоха недо-завершенного резкого поворота и в Греции началась в начале V в. до н. э., и до середины XIX века очень многие вещи были законсервированы, в таком вот недо-повернутом состоянии, чем объясняется огромное количество соответствий, параллелей между V веком до н. э. и, скажем, XVII, XVIII и началом XIX века в европейской культуре. Для людей конца XVIII века совершенно естественно ощущение того, что, скажем, классическая греческая культура V века до н. э. очень близка по внутреннему своему наполнению и содержанию современной эпохе. Когда во Франции в XVII веке была создана классическая французская трагедия — усилиями Корнеля и Расина в первую очередь, — то эта трагедия мыслила себя как современное соответствие

древнегреческой трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, авторов V в. до н. э. И в этом ощущении полного схождения не было ничего обманчивого: это были те же сюжеты, это была та же высокая классическая установка...

Когда Лессинг утверждал, что французская классическая драма не может быть поставлена в один ряд с древнегреческой трагедией, то это был односторонний взгляд на вещи. Взгляд человека, который смотрит по-другому, который начинает мыслить исторически и начинает всю историю европейской культуры представлять в таком линейном измерении, где все, естественно, хронологически следует друг за другом и где французская трагедия XVII века есть, пожалуй, лишь искажение духа и замысла греческой трагедии V в. до н. э.<sup>89</sup> Но ведь ощущение близости и сходства не могло быть обманчивым! Так что лессинговские построения указывают скорее в будущее, нежели объясняют ощущение глубокого родства, которое было присуще французским авторам XVII века.

И так во многих отношениях — оказывается, что линейной хронологической очевидности здесь совсем нет, а есть ощущение единства крайних исторических моментов вот этого огромного периода. И наблюдения автора книги о древнем Вавилоне это подтверждают. Далее Клочков пишет так:

Вавилонянин жил, оглядываясь в будущее, взвешивая время на весах и ведя ему счет по прошедшим поколениям или годам правления царя. Его восприятие и представление о времени, безусловно, не могло не отличаться самым радикальным образом от современного европейского понимания, на формирование которого огромное воздействие оказали концепции точных наук нового и новейшего времени. Быть может, вавилонское время и нельзя назвать дискретным <...> но оно, конечно, очень «вещественно»; это — не чистая длительность, а в первую очередь сам поток событий и цепь поколений. (Даже язык вавилонской науки, астрономии и астрологии, обходился без специального термина для времени, хотя мы и допускаем, что ученые воспринимали время не совсем так, как рядовые горожане, земледельцы и пастухи). При таком восприятии времени, возможно, лучше вообще не употреблять этот термин, а говорить просто о «будущем», «настоящем» и «прошлом». Прошлое для вавилонянина — это не бездна единиц вроде тысячелетий или веков, а конкретные события, деяния определенных людей, предков, прожитая ими жизнь. Почти то же самое можно сказать и о будущем. Будущее воспринималось, по-видимому, не в качестве абстрактных дней или лет <...> а как то, что непременно случится, как дальнейшее разворачивание божественных предначертаний, неукоснительное исполнение божественных планов и предсказаний. Будущее для вавилонянина — это не всё богатство возможностей, из которых может реализоваться та или другая, а

именно то, что позднее воплотится и станет прошлым по прошествии какого-то времени<sup>90</sup>.

Автор пишет далее:

Обнаружив соответствие «прошлое» — «то, что впереди», а «будущее» — «то, что позади» трудно удержаться от соблазна поместить временной вектор в пространственную сеть координат, т. е. попытаться определить связь понятий «прошлое» и «будущее» с понятиями «верх», «низ», «север», «юг», «восток», «запад». Построение такой модели — наиболее искусственная и спорная часть нашей реконструкции, однако, она все же оправданна: существование определенных связей между направлением в пространстве и временем у вавилонян — не подлежит сомнению.

«Прошлое — то, что перед лицом — перед» — мы связываем с понятием «восток» <...> и через него с понятием «верх»<sup>91</sup>.

Итак, нам предлагается эта схема, где будущее — «то, что позади» — возможно, имеет ориентацию «запад». Разумеется, подобная модель пространственно-временной ориентации вавилонян носит самый гипотетический характер. В отрывке, который я вам прочитал, самое замечательное — это та полнейшая ясность, с которой автор отдает себе отчет в гипотетичности таких построений, потому что большинство историков культуры, рассуждая о таких вещах и строя подобные модели, об этом совершенно забывает. И забывают об этом не только какие-то там неумелые люди, но и большие мыслители. Я об этом вам должен сказать, чтобы остеречь вас от разного рода типологических построений, которые в истории и в истории культуры получили такое распространение. Вам часто встречалась, наверное, фамилия Шпенглера, и нет сомнения в том, что у вас будет побуждение читать «Закат Европы» и другие произведения... «Закат Европы» — это огромное сочинение в две тысячи страниц, которое было издано сразу после первой мировой войны, половина его была тогда переведена на русский язык, и кажется, второй том тоже будет издан... Но не в этом дело. Шпенглер как философ и историк культуры возник как бы внезапно, не будучи цеховым философом, но он был человеком с громадной интуицией и без всякой осторожности. Это был неосторожный человек, который позволял себе принимать то, что ему кажется, за самую правду. При этом, как свидетельствуют серьезные исследователи творчества Шпенглера, ему иногда удавалось удивительным каким-то образом добираться до глубокой сути дела, как бы идя другими путями, чем сама цеховая наука, видеть вдруг что-то очень существенное.

Одно другому не мешает. Видеть существенное и быть неосторожным — это сочетается. Фридрих Ницше, юбилей которого в этом году отмечали, прекрасно сочетал в себе глубину интуиции и абсолютную

неосторожность и полную рискованность предположений. Клочков — книгу которого по истории культуры я вам настоятельно рекомендую — до последней степени осторожен. Он знает, что то, что он строит, — это нечто со знаком вопроса и в свою очередь, если угодно, некая загадка. Она филологически обоснована, потому что он приводит соответствующие свидетельства языка. Но он прекрасно сознает то, что вся сложность проблемы заключается в истолковании, то есть, иначе сказать, во встрече разных языков культуры. Причем тот язык культуры, который в данном случае исследуется, оказывается в неравноправном положении: он же не может говорить во весь голос, он может говорить только через автора книги и его способность интерпретировать данные этого языка культуры.

Теперь попробуем представить себе, что эта гипотетическая модель, или это представление о восприятии времени достаточно обоснованно. В этом случае получается получается картина, которая удивительным образом напоминает представление Вальтера Беньямина. Я бы даже сказал, что между этими представлениями есть полная аналогия. Единственное, чем отличается эта схема от описанного образа Вальтера Беньямина, — это некоторыми уточнениями. Например, здесь вводятся уточнения «верх» и «низ», «запад» и «восток» — у В. Беньямина об этом нет речи, и все, что говорится у него, как бы происходит в некоторой горизонтали. По крайней мере, мне так представилось. Никакого верха и низа там нет, а история — это как бы коридор, который протянулся от Рая... И вот — конец уже близок...

Что значит — «эсхатологические представления»? *τὸ ἔσχατον* — самое крайнее. Представление о конце мира все время мыслится. Все культуры, за небольшим исключением, в круг своей мысли вводят представление о конце, о крае. И не о конце времени, не о конце истории, а, как правильно нам подсказывает автор этой прекрасной книги, о к р а е существования, причем не обязательно там должно быть общее для всех понятие времени, столь для нас теперь естественное. Там существование может мыслиться как-то иначе и может быть представление о прошлом, настоящем и будущем без подведения этих состояний под одно понятие времени. А вот некоторая пространственность представлений обязательно должна быть. И в этой пространственности представлений обязательно есть представление о крае, о последнем крае, за которым существования уже нет... Там надо думать о том, что будет с людьми и со всем миром... Начало тоже есть, потому что есть представление о том, что мир так или иначе сотворен, давно или недавно — это по-разному. Вы ведь знаете, что мы живем в восьмом тысячелетии по определенному счету времени, по библейскому счету времени это восьмое тысячелетие. Так что не так уж давно все началось, если этим представлениям следовать...

Это представление о крае проходит через всю историю культуры, разумеется. И разумеется, когда Гегель говорит о конце истории или

Маркс говорит о конце истории, — это один из способов осмыслить этот самый край. Есть заданные представления, они на протяжении всей истории культуры, разумеется, дифференцируются и переименовываются — и остаются одновременно. Если вы помните, край истории у Маркса переосмыслиется во вполне земном измерении, когда оказывается, что настоящая история начнется только тогда, когда возникнет коммунизм. Однако это переосмысление есть переворачивание того же самого представления, потому что для того, чтобы началась новая история, должен кончиться какой-то до-исторический период — край все равно должен наступить.

Когда теперь, в нашу эпоху, все чаще и чаще опять говорят о конце истории, то это тоже переосмысление того же самого края и это тоже относится к тем же самым извечным эсхатологическим представлениям о конце. Но наше представление о конце истории сейчас — оно более чем оправданно. Оно оправдано тем, что история в некотором смысле действительно должна кончиться. Потому что она ведь и началась не так давно — если иметь в виду слово «история», которое появилось, кстати говоря, тоже в тот же самый период, когда совершался поворот культуры, т. е. в середине I тысячелетия до н. э.

Сейчас мы, может быть, поговорим еще и об этом, но я хочу вернуться к сходству двух схем: той, которая возникла у исследователя древней вавилонской культуры, и той, которая возникла у автора философско-богословских тезисов об истории — у Бенямина. Тезис Бенямина — это, конечно же, очень глубокий тезис, который требует разбора его в деталях. Делать это никогда не поздно... Я думаю, что Вальтер Бенямин застал тот момент современного европейского сознания, когда от «прогресса» осталось лишь то немногое, что здесь осталось, а именно, прогресс как некоторая *в ы н у ж д е н н о с т ь*, как некоторая невозможность остановиться, и только. Не прогресс как возрастание и превышение последующими формами предыдущих по их смыслу, то есть, когда вновь возникающее нечто лучше или выше предыдущего, — здесь, если поверить сходству этих схем, получается иначе: прогресс — и в то же время мы неуклонно спускаемся вниз. Вместо человека, который обратил свой взгляд в сторону прошлого, у Бенямина встал ангел истории. И скажите пожалуйста, чем же он так изумлен, что изумление его не проходит, несмотря на длительность этого состояния? Я полагаю, что это изумление перед самой историей, которая на его глазах рождается, все время возникая из своего начала. Он видит прошлое, он видит Рай, который мы уже не видим теперь (потому что мы за эти две тысячи лет обратили свой взор в другую сторону), он видит Рай и он видит начало мира. И он одновременно видит все, что пошло от этого начала, то есть страшный результат истории, в виде нагроможденных развалин.

Я полагаю, что это изумление не проходит потому, что история не перестает удивлять его своим постоянством. То есть своей постоянной

бесплодностью и отрицанием того самого прогресса, которое в это понятие на определенном этапе человеческой истории было вложено. Оказывается, что вавилонская модель времени поразительно точно предвидит некоторую интерпретацию истории, сделанную глубоким мыслителем в конце 30-х годов нашего столетия. При этом я полагаю, что Ключков не читал Бенъямина в этот момент. Все читать невозможно и не нужно. Ну, может быть и читал, но мне кажется, что нет, иначе бы это сходство бросилось ему в глаза. Зато Бенъямин безусловно не мог иметь никакого представления о том, что будет написано в книге о древнем Вавилоне сегодня, хотя какие-то общие представления о том, что могли существовать другие, какие-то резко отличающиеся от наших представления о времени, у Бенъямина несомненно были. Историческая мысль к этому времени уж очень изощрилась — это понятно. Но здесь возникает еще некоторый художественный синтез благодаря прекрасному рисунку Пауля Клее.

Нам остается сейчас подвести некоторые общие итоги. Оказывается — я надеюсь, что это не будет неожиданно для вас, — что все, что мы с вами можем знать существенного о языках культуры прошлого, заключено внутри нашего языка культуры. Вот так.

Нам хотелось бы знать нечто существенное о том, что называют иногда «образом мира», присущим разным культурам и культурным кругам, и эта задача не неразрешимая сама по себе. Но когда она начинает разрешаться, то оказывается, что мы никуда не уходим из пределов и а ш е г о языка культуры. И на что мы можем рассчитывать? Только на то, что наш язык культуры окажется достаточно широким, для того чтобы вместить в себя — в некотором, отраженном виде — и другие языки культуры. И эта схема свидетельствует о такой возможности, потому что безусловно нельзя было бы представить себе такого историка культуры XIX века, который способен был бы создать нечто подобное этой схеме, поскольку представления европейского человека XIX века об истории и, следовательно, о течении времени, были гораздо более узкими. Человек XIX века находился под впечатлением от собственных представлений об истории с известными детерминантами, отрицать которые было почти немислимо (в частности, представления о линейном течении времени, о том, что это линейное течение неразрывно и органически связано с прогрессом, то есть непременно с возрастанием в сторону все более совершенных, лучших и тонких форм), что таким образом выворачивать представление об истории и о движении времени, я думаю, было почти невозможно. Значит, эта схема с а м а е с т ь достижение современной культуры. И мне было очень приятно узнать, что с совершенно другой стороны язык нашей культуры, язык современной культуры, способен рождать точно такие же представления о движении, о времени и об истории. Это для меня было замечательное открытие, и особенно приятно то, что встретились между собой мыслители, которые

вполне могли и не пересечься в этой жизни, то есть такой глубокий философ, как Бенъямин, в чьей мысли присутствовало представление о конце истории и о спасительном конце истории, и такой историк культуры, которому вовсе не задано думать о конце современной истории — он не обязан об этом думать — как Клочков. Он, думая о языке культуры прошлого, воссоздал представление, рождающееся, оказывается, в пределах нашей культуры.

Говоря иначе и несколько заостряя этот вопрос, внутри самого нашего языка культуры возникает представление древних вавилонян о течении времени и о направлении истории. Это представление возникает не внутри вавилонской культуры, которая не способна была строить схемы и тем более обобщать ситуацию в наших терминах, но с к в о з ь наши термины мы что-то видим от языка прошлого, и язык прошлого вновь рождается внутри нашего языка. Он внутри нашего языка культуры рождается как «и н о е». Наша мысль вынуждена строить образы иного — это доказывается мыслью Бенъямина, который ведь не думал о древнем Вавилоне, когда это писал. Изнутри нашей культуры как бы открываются окошки в стороны разных языков культуры, о которых нам что-то известно. И то, что мы видим через эти окна или окошки, — это все наше окружение, наше историко-культурное окружение, где между нашим и «иным» уже существует некоторая проложенная тропа или выстроенный мостик, но мостик довольно шаткий. Мы идем по этому мосту, но мы никогда не уходим от себя, то есть конца у этого моста нет. Нет того места, где мы могли бы сказать: ну вот, наконец-то мы перешли в эту другую историко-культурную реальность и давайте смотреть, что там происходит. Совсем все не так, как у нас, но к сожалению, мост не кончается. Поэтому мудрый историк культуры должен сказать, что все это гипотетично. Это всё — «и н о е» нашей культуры. А что касается культуры самих древних вавилонян, то, извините, мы с вами только посмотрели в окно — которое открывается изнутри нашей культуры. Что и как там было — будет бесконечно занимать нашу мысль, но найдем ли мы когда-либо удовлетворяющий нас ответ и будет ли там сама суть дела, об этом мы сказать ничего не можем, мы обречены здесь на некоторую вечность, на вечность истории. Если мы интересуемся чем-то, все равно — древним или более новым, то мы обречены на некоторую вечность исследования. Никакого конечного тезиса у нас с вами никогда не будет, а будут только ступени предварительности. Об этом хорошо сказал и Бенъямин, когда нарисовал этот образ трагического ангела, который обречен быть в истории. Он не может даже сложить свои крылья. Однако это и наша с вами ситуация, как оказывается, так что мы немножко родственники этого несчастного ангела истории.

Я думаю, что на сегодняшний день достаточно. Я сегодня принес с собой четыре книги, но две из них я брал в руки и вам что-то читал, а две других придется уже брать в руки в следующий раз. «Западно-восточ-



ный диван» Гёте — это система *о к о н*, которую Гёте в свою эпоху построил для того, чтобы сквозь эти окна рассматривать другие культуры. Другие культуры — это знаки «и н о г о», такого «иног», какое рисовалось ему. И надо вам сказать, что Гёте в десятые годы XIX века находился примерно в том же положении, что и наши музыканты в шестидесятые годы. То есть, у него была такая же непомерная потребность знать о том, что же представляет собой это «и н о е». Эта потребность была колоссальной совершенно. И она заставила его построить вот такую книгу необыкновенную, с окнами в другие культуры, которые ему были известны очень мало. Не потому, что их кто-то запрещал знать, а просто потому, что они были мало известны. И ему удалось сделать максимум того, на что человеческий ум в такой ситуации был способен. Поэтому и для нас эта книга — такое хорошее построение для того, чтобы заглянуть в открытые Гёте окна в «и н о е», за которыми стоят другие языки культуры, нам в их существенном виде недоступные, но доступные как образы «иног».

19 ноября 1994 г.

В австрийской музыке почти нет никаких обращений к Востоку, а у Малера вдруг возникает Восток в «Песни о земле», и интересно посмотреть, как он эту восточную тему решает, потому что никаких восточных интонаций в его музыке нет, если только не вдуматься в ту проблему, которая, пожалуй, никем не решалась — если я правильно понимаю... Хотя, может быть, в последнее время и появились какие-то тексты... Речь идет о еврейском в музыке Малера. И насколько это в музыке по-настоящему закреплено интонационно и реально присутствует — это вопрос очень сложный и, как я предполагаю, больше относится к его 6-й или 7-й симфонии, но не раньше<sup>92</sup>. Но я вам не предлагаю задумываться даже над этим вопросом, потому что он слишком сложен и требует настоящего перелопачивания материалов и текстов и статей, и книг... А вот что касается Востока — более условного Востока, китайского Востока в «Песни о Земле», то с помощью Завадской (кн. «Восток на Западе»), с помощью своей головы и музыки Малера можно написать что-то небольшое, на несколько страниц, какое-то свое суждение составить по этому поводу.

Я очень рекомендую эту книгу Завадской, вовсе не говоря о том, что это замечательная книга или не замечательная, во всяком случае читать ее очень полезно, даже если не соглашаться с чем-то. Это первое мое предисловие. В конце концов мы вернемся с вами к Востоку, которым должны заниматься, но тут мне хочется дать некоторое разъяснение по поводу вопроса, который прямо не относится к нашему курсу, а относится косвенно, а раз косвенно относится, то, значит, в конце концов и пря-

мо: вышла книга Н. А. Герасимовой-Персидской «Русская музыка XVII века — встреча двух эпох». Книга эта безусловно хорошая и очень интересная, речь ведь идет о русском барокко, т. е. о том периоде русской культуры, который иногда условно называют «русским барокко», говоря об искусстве периода Алексея Михайловича, в основном. И тут встает множество вопросов о том, насколько оправданно такое название и перенесение слова, относящегося к западной культуре XVII века, на русскую культуру? Об этом можно долго думать, и кое-какие основания найдутся. Особенно как раз в музыке, где очевидно совершенно произошло некоторое столкновение между русской культурой и западной, в результате которого произошел некоторый неожиданный синтез, возникло многоголосие, которого в таком виде на Западе никогда не было. И вдруг возникло нечто среднее и все-таки окрашенное в барочные тона и зависящее явно от многоголосия западного — совершенно другого и технически, наверное, более совершенного... Обо всем этом можно узнать из книги Нины Александровны Герасимовой-Персидской, которую издательство, по причинам всем известным, издавало ровно шесть лет. И вот тут в очередной раз, на одной из страниц этой книги, мне встретилось слово, по поводу которого мне и хотелось бы дать вам некоторое разъяснение, потому что это уж прямо относится к истории культуры. У Нины Александровны встречается слово, которого нет. Ни на одном языке. Не может быть. Но не она его придумала — оно придумалось нашими коллективными усилиями, нашими общими головами, и я думаю, что полезно было бы объяснить, почему слово, которого нет и не может быть ни на одном языке, вдруг на русском языке начинает появляться... И в этом смысле мне бы надо было сейчас написать это слово, коль уж о нем идет речь; но в то же время, писать слово, которого нет — это как-то странно и главным образом потому это плохо, что я напишу его — а вы запомните. А вся мораль-то моего рассказа в том, что слова нет, значит, и запоминать-то нечего. По поводу этого я еще долго буду читать мораль, и главным образом самому себе, потому что все мы путаемся иногда и путаем что-то — не по злой воле, а потому, что есть ведь какие-то силы, которые сбивают нас, и говоришь не то, что надо. Это слово — я уж его, злосчастное, напишу — «синкрезис». Как будто греческое. Но его нет и не может быть и в греческом языке, о чем сейчас и пойдет речь. Есть слово «синкретический». Однако я должен прочитать вам отрывок, чтобы вы знали, в каком контексте это слово встречается: «Знаменный распев относится к каноническому типу культуры, в котором господствует синкрезис — следовательно, невыделенность художественного явления, подчиненность его закономерностям более широкого плана, чем нормы данного искусства»<sup>93</sup>. Тут нет ничего неправильного, за исключением одного этого слова. Есть слово «синкретический», всем вам хорошо, я надеюсь, известное. Его можно запоминать и даже нужно запомнить, потому что это слово в истории культуры будет постоянно повторяться. Подразумевает это сло-

во именно то, о чем пишет здесь Нина Александровна: канонический тип культуры, в котором некоторое художественное явление не вычленено из более широкого контекста. Правда, что значит «не вычленено»? Когда академик Александр Николаевич Веселовский постоянно пользовался словом «синкретический», имелось в виду нечто определенное: ранние формы культуры, в которых разные искусства не отделены друг от друга. Когда эти «первобытные», в кавычках, народы поют свои песнопения, то это, во-первых, уже соединение музыки и слова, но они же еще и танцуют ввиду той большой энергии, которая им дана. Значит, получается синтез разных искусств. И в мире встречаются такие формы, где те искусства, которые в новой Европе обособились, существуют вместе, не отделяясь друг от друга. Вот что удивительно: когда говорят о синкретическом искусстве, то невольно, когда пользуются этим словом сотни и тысячи раз, начинает казаться, что внутренняя форма этого слова не только есть, но и должна быть очень близка к тому, о чем мы говорим, — то есть «слияние искусств», «внутренняя связь» и т. д. Наверное, это слово то и значит — так людям представляется. Причем людям, которые знают иностранные языки. Потому что именно в таком смысле этим словом пользуются и в Англии, и во Франции, и в Германии. Вот здесь и таится ошибка, которая приводит потом к появлению несуществующего слова. Оказалось, по словарям, что это слово — «синкретический» — восходит к французскому употреблению; во французском же языке оно появилось как заимствование из греческого в начале XVII века в форме *syncretisme*, отсюда естественно было образовать прилагательное и т. д. Значит, «синкретизм». Но, спрашивается, от какого же греческого слова произошло слово «синкретизм»? И вот тут-то и таится удивительная загадка. Конечно, есть это слово. И сейчас я его напишу, чтобы было у нас ясное представление, откуда что пошло. По-гречески это слово выглядит так: *συγκρητισμός*. «Син» по-гречески значит то же, что по-русски префикс «с», корень слова — «крит», остальное — окончание. Найти это слово можно только в очень больших греческих словарях, ввиду того что оно означает нечто настолько конкретное и исторически-точечное, что в языке-то его и не было по существу. Оно появилось по какому-то совершенно конкретному случаю. Потому что оказывается, что корень этого слова — это название греческого острова, прекрасно известного всем: речь идет об острове Крит. Корень этого слова не означает ничего, связанного с соединением, или слиянием, или с каким-то смысловым актом, который имел бы отношение к культуре и к искусству. Он указывает на географию. «Синкритисμός» — значит союз критских граждан, или союз критских городов... Вот и всё. Этот исторический термин по случайности появился в довольно позднем греческом языке и в греческий язык, собственно, не мог перейти, так как значение его очень ограниченное. Поскольку слово появилось во французском языке, а там были свои правила транскрипции, появилось оно с «е» в

корне «крит» и с этим «е» перешло в другие языки. Если бы русский язык заимствовал это слово из греческого, то наверняка там было бы «и» на этом месте. И никакой внутренней формы, которая уточняла бы значение слова, здесь нет. Наоборот, внутренняя форма совершенно погасла, и из французского языка было заимствовано слово с готовым уже иным смыслом: действительно, речь идет о некоторой связанности и некотором союзе, но то конкретно-историческое представление, которое стоит за этим, должно было угаснуть, потому что оно не имеет уже никакого отношения к пользованию этим словом.

А дальше происходит вот что: в греческом языке образуется, как это часто бывает, некоторое количество похожих друг на друга слов. Например, *κρίσις* — «смешивание» и *κρίσις* — «разделение, суждение». А тут еще этот «крит» примешался... Как я предполагаю, в головах людей, пользующихся словом «синкретический», под влиянием того, что им должно было непременно показаться, что у слова этого есть корень, близкий к тому значению, которое заложено в слове, должно было возникнуть желание придать слову более «греческий» вид, и произошло смешение сразу всех этих слов... Раз слово «синкретический» предполагает какую-то неразделенность, то, наверное, слово «синкрисис» предполагает как раз «слияние, соединение»? Ну и так далее. И вот вам результат: образуется слово, которого нет. Современное сознание, с некоторым, хотя и недостаточным, знанием языка, начало разворачивать назад процесс заимствования, и получилось греческое слово, которого нет и которое, по мнению разных людей, пользующихся им, означает «соединение».

В том виде, в котором слово это было заимствовано из французского, оно предполагало, что у первобытных народов существует первозданная слитность искусств, что в отличие от развитых, обособившихся европейских форм искусства у них это не просто слито вместе, а еще не разделилось даже. И Александр Николаевич Веселовский посвятил много сотен страниц рассуждениям о том, каким образом из первобытной слитности искусств постепенно стали возникать отдельные искусства — музыка, поэзия и т. д. — и в каком порядке это все совершалось<sup>96</sup>. Об этом порядке можно было вести дискуссии в XIX веке, да и сейчас можно их вести — но некоторым заблуждением XIX века было представление о том, что в новом искусстве, не первобытном, будто бы все не так. И вот это и есть заблуждение, видимо, заблуждение, возникшее под слишком сильным впечатлением реальности искусства XIX века и под слишком ученым, профессорским подходом к искусствам. Слишком ученым подходом к ним. Потому что профессор сначала знает лучше, чем другие, что стихотворения относятся к поэзии, они существуют в виде печатного текста в книге, журнале и в газете, что музыку исполняют в концертном зале, больше нигде, что театр — это Александринский театр в Петербурге, скажем, где если и встречается какая-то музыка, то только в виде некоторого рода музыкальной иллюстрации, не занимающей боль-

шого места, а если и существуют какие-то синтетические жанры вроде оперы, то там слово безусловно отходит на второй план.

Некоторые абстрактно-теоретические представления XIX века вполне могли быть такими: все разделено. А на самом деле это не так. Не только Вагнер, который мечтал создать *Gesammtkunstwerk* — совокупное произведение всех искусств — думал о синтетическом искусстве. У него была традиция, из которой он себя выводил. Глюк там участвовал, в этой традиции, и так далее. Отчасти даже и Моцарт. Помилуй бог, опера! Она и без Вагнера всегда есть *Gesammtkunstwerk*, в некотором смысле. Вагнер просто хотел, чтобы в рамках этого синтеза слово приобрело больший вес, чем в обычной опере это происходит. Но это же некоторый сдвиг только, положим, что в некоторых оперных жанрах слово отступает на второй план. Вагнеру хотелось исправить этот недостаток. Он хотел бы, чтобы в его драматических музыкальных произведениях слово имело бы такой точно вес, как и в драматическом театре. Добиться этого было невозможно окончательно, потому что для музыки-то надо что-то оставить? А раз надо что-то оставить, значит, внимание все равно будет распределяться между словом и музыкой. И надо себе представлять, что либо они слились в духовной неразделимости (а это практически невозможно), либо... Вагнер настаивал на том, чтобы в его операх все слова были слышны. Но, слава богу, не добился этого, потому что слушать большое музыкальное драматическое произведение и слышать там каждое слово — это, наверно, не под силу людям: внимание их настолько разделится, что не до музыки будет...

У Вагнера слову было придано несколько большее значение, чем в некоторых драматических музыкальных произведениях XIX века; но это же небольшой сдвиг всего лишь. В русской музыке, насколько я знаю, не было таких произведений, где бы слово совершенно отставлялось на задний план. Трудно даже представить себе такую русскую оперу XIX века, где слова бы мало что значили... А итальянская опера первой половины XIX века потому не придавала слову и драматической стороне действия большого значения, что по инерции воспроизводила форму XVIII века, где отношение между словом и музыкой в опере было, конечно же, лишено того обостренного драматизма, на котором настаивал Вагнер. Именно потому, что оперные формы XVIII века остранили драматизм и пользовались словом так, что некоторый общий смысл, словесный разумеется, достигал слушателя, но ему не надо было вдаваться в подробные детали словесного текста, потому что этого текста было не так уж много: слов было слишком мало, и они были слишком понятны, чтобы придавать слову отдельно от музыки какое-то специфическое значение. Оперная форма XVIII века, в принципе, существует в некотором каноническом виде, слово настолько органически входит в эту форму, что придавать ему какое-то особое значение, выделяя его из этого единства, было нелепо. Задумаемся над другой стороной, несколько парадок-

сальной, этой же самой ситуации. Когда Вагнер настаивает на том, чтобы слово слышалось как слово, а драматическое содержание его произведений воспринималось как драматическое, то он при этом работает не на пользу синтеза, а начинает его подрывать изнутри, чего ни он, ни его сторонники не замечали. Оказывается, что Вагнер, создавая свой *Gesamtkunstwerk*, начинал подрывать сам художественный синтез, который он возводил в принцип и на котором он настаивал. Между тем как в опере XVIII века уже существовал некоторый синтез, который можно было только подрывать. Как вы знаете, на рубеже XVIII и XIX веков произошел резкий сбой в основаниях культуры, и почти все, что в XIX веке появилось, должно было расстаться с представлениями XVIII века. Поэтому те инерционные формы оперы, которые в Италии досуществовали до середины XIX века, представляли собой остатки, пережитки старых форм. И хорошо, когда что-то музейное сохраняется и живет своей жизнью. Так что в операх Беллини и Доницетти было что-то музейное, но одновременно это были живые произведения, которые просто не требовали от своего слушателя каких-то специальных, и непомерных, и нечеловеческих усилий по своему усвоению. В них жило что-то от канонического искусства.

Но обратимся теперь к общей стороне дела. Значит, искусства существуют не отдельно, они существуют всегда вместе. Когда в XVIII веке живет опера, она уж по крайней мере три-то искусства соединяет? А именно: изобразительное искусство, поэзию и музыку. Что это? Синкретизм, конечно, вот такой. Можно пользоваться словом «синкретический», можно пользоваться словом «синтетический» — у этих слов один только недостаток, вернее, у представления, которое вкладывается в эти слова: что сначала все существует по отдельности, а потом соединяется. Но на самом-то деле все сложнее. Опера сложилась неданно в Европе, и в ней действительно что-то синтезировалось, то есть со-ставилось. Опера возникла на памяти новоевропейской культуры, она, действительно, составила разное вместе. Но не на пустом месте, потому что сама составленность разных искусств существовала и до оперы, это очевидно совершенно. Опера, которая в Италии возникла на рубеже XVII века, просто была создана, как вы знаете, некоторыми учеными усилиями, с элементами предполагавшейся реставрации некоторых моментов древнегреческой культуры. Но — с условной реставрацией, потому что никакой реальной реставрации не могло быть и не было произведено. Просто делалось то, что сейчас делается в музыке, — стремление реставрировать некоторые прежние формы исполнения. Такие устремления непременно должны иметь место.

Можно подойти и с другой стороны. Задаться, например, вопросом: роман, это что — только литература? Для литературоведа, который занимался этим вопросом сто лет тому назад, вопрос утвердительный предполагался сам собой. Да, это литература, как отдельный вид искусства. На

самом деле и это не так. Или не совсем так. Разумеется, и в XVII и в XVIII веке издавались романы, которые предназначались для чтения... потому что, ну, не петь же романы? Но встает вопрос: для какого чтения? А во-вторых, далеко не всегда только для чтения. Когда Гёте, в 1796 и в 1797 годах, издал свой знаменитый роман «Годы учения Вильгельма Мейстера», то к этому первому изданию были приложены ноты. Музыка была написана очень известным тогда композитором Рейхардтом, Иоганном Фридрихом Рейхардтом, берлинским композитором, который написал музыку ко всем стихотворениям, встречающимся в тексте романа. Как говорится, положил их на музыку. И ноты — в самой простейшей форме, в какой это было принято тогда, — были приложены к роману. Простейшая форма — это вы знаете, что значит: это значит, что все излагается на двух строчках — бас и вокальная линия, которая может быть исполнена на клавире. И она в сопрановом ключе, как правило. Вот в такой форме это и было приложено. Причем, прежде, чем издать роман, обратились к композитору Рейхардту, чтобы он положил на музыку эти поэтические тексты, и предполагалось, что когда этот роман будут читать, то увидят эти ноты и будут эти песни петь. Причем, разумеется не так, что я сижу у себя в комнате и читаю текст романа, а потом, когда мне попадется стихотворение, я подойду к клавиру и начну это для себя самого петь. Нет, конечно не так! Просто подразумевалось, что само чтение романа предполагает совсем иные формы общения с этой книгой, чем те, что предполагаем мы сейчас. Сейчас мы берем какой-нибудь роман и едем в метро, и иногда его читаем, если нам позволяет свет и обстоятельства. Ясно, что в XVIII веке это было исключено. Никто не предполагал, что роман можно читать по дороге из дома в университет или в консерваторию, а предполагались другие формы общения с этим текстом. Во-первых, прежде всего, предполагалось, что его будут читать вслух, и не сидя наедине с собою, а хотя бы в обществе двух, трех, четырех человек. Будут читать его вслух, и рассуждать о нем, и обдумывать его, и не спеша это делать. А нотами воспользуются при случае. Никакого труда для исполнения эти ноты не представляют, поэтому их можно сразу же, без репетиций, играть и петь. Значит, эту книгу будут держать в руках и передавать из рук в руки, её будут держать в гостиной, где собираются, чтобы заниматься общим делом; не боялись тратить время на чтение вслух таких вещей. И были это, разумеется, совсем другие формы общения даже с такой чисто литературной прозаической вещью, как роман. Оказывается, что внутри этой формы заложена возможность — ну, исполнения его. Роман, если он читается вслух, в некотором, хотя бы маленьком обществе, то это уже есть своего рода исполнение, пусть неотрефлексированное и без всяких амбиций. Его исполняют, его декламируют, если угодно, его рассматривают, как текст для чтения. Разумеется, роман можно уже читать и про себя, но чтение про себя — это мы должны знать — до конца XVIII века исключение. Это было

совсем недавно, но все это забыто в XIX веке. Вдруг, внезапно, после начала культурной революции на рубеже двух веков все это было как бы завалено толстым слоем новой культуры и забыли о том, что даже прозу читать про себя — это не дело, это исключение из правила. И значит, даже такой чисто литературный жанр, как роман, существует совсем не так, как это представляли в XIX веке.

Я думаю, что и в XIX веке иногда что-то читали, сидя в семье, дома; может быть, и «Войну и мир» кто-нибудь читал вслух, но это уже исключение. Для этого уже нет времени. В XX веке уже вообще не осталось никакого времени. И никто уже вслух ничего не читает, а когда читает, то это редчайшее исключение. Иногда еще читают детям, но это тоже почти выходит из обихода, потому что ни у кого нет времени. До конца XVIII века все было совершенно иначе. И самая выделенная из всей массы культуры, обособленная, обособившаяся форма литературного произведения тем не менее предполагала, ну, своего рода исполнение. А раз исполнение, то это уже не одно только искусство, не одна только поэзия и не одна только литература, а это некоторая открытость вовне, и в эту открытость попадает и музыка, и, раз это исполняется, то оказывается, что окружающая обстановка тоже имеет к этому некоторое отношение. Это не театр, но тем не менее это все-таки оживление этого текста в некоторой конкретной обстановке, куда этот текст попадает как в свое родное лоно. И это несмотря на то, что поэзия XVII—XVIII века, как и всякое литературное творчество, была ученой формой искусства. То есть, искусство подчеркивало свою ученость и осознавалось как своего рода наука; одно другому не противоречит. Раз искусство осознавалось как наука, — я вам говорил об этом, и латинское слово *ars* обозначает одновременно и науку, и искусство, — то не только искусства не обособились друг от друга, но и наука и искусство не обособились друг от друга и существуют, если угодно, синкретически. Теперь, если представить себе, что некий австралийский абориген, привыкший к тому, что искусство синкретично и что, когда поётся, надо еще и танцевать, и что раз музыка, то, значит, и слова какие-то есть (пусть даже бессмысленные, но мы теперь в XX веке знаем, бессмысленные слова тоже имеют некий смысл), — так вот, если бы этот австралийский абориген имел теоретическую способность отдавать себе отчет в том, что он видит в форме, похожей на нашу науку, то он, приехав в Европу XVIII века, наверное, установил бы, что там искусство синкретическое, потому что оно, видите ли, не отделено еще и от науки. И это искусство синкретическое, потому что оно же ученое, оно претендует на то, что в нем заключено некое знание — например, моральное знание, и не только моральное, но самое настоящее энциклопедическое знание. До конца XVIII века, действительно, любой романский текст был нагружен некоторым знанием, по крайней мере моральным знанием, если не предполагалось, что роман должен пересказывать какие-то научные сведения и сообщать их читателю; а там где



есть герои, где действуют люди, там есть и мораль, и все это естественно и понятно. И австралийский абориген вполне мог бы сказать, что у них ничто не расчленено, и не разведено, и не дифференцировано... Ему можно было бы ответить на это: ну, и у вас тоже ничего не дифференцировано и не разъединено... Потому что в XIX веке не замечалось, что вот эти формы искусства, где и музыка, и текст словесный, — это ведь еще и форма знания, характерная для определенной культуры. Это форма собирания и изложения, если угодно, некоторых знаний о мире, которые ни в какой теоретически-отвлеченной форме не передаются и не сообщаются, а только в форме исполнения, и того, что в XX веке попытались назвать *performance* (англ.) — в XIX веке этого слова не знали — подачи чего угодно через исполнение этого. А в XIX веке совершенно не замечали и не понимали того, что в ранних формах искусства и так называемых «примитивных» формах искусства содержится еще и некоторое знание. Потому что в XIX веке в Европе давно привыкли к тому, что знание требует особых, дифференцированных форм своего изложения. Скажем, это учебник, где все изложено под параграфами. Или это какой-то журнал, или научная книга, или научная статья, философская работа и проч. А ранняя культура этого не знает... Но слово «ранняя» здесь условно: никто ведь от человеческой культуры не требует и не ждет, что она знания свои будет излагать так, как это сделано в новой Европе и еще и в древней Греции отчасти — в виде каких-то отдельных научных текстов, передающих только знание. Действительно, мы можем с вами сказать: что-то дифференцировалось в новой Европе, появились такие научные тексты, которые рассчитаны только на передачу знания, и больше в них никакой функции нету; они уж совершенно не синкретические и не синтетические, их не надо петь, не надо исполнять, они рассчитаны только на извлечение из них некоторых научных знаний. И совершенно очевидно, что это — дифференцировавшиеся формы культуры. Но при этом в XIX веке не замечалось, что искусство — изнутри, а не снаружи — тоже есть форма некоторого знания о мире; и уж по крайней мере до культурной революции, случившейся на рубеже веков, оно есть знание о мире, которое передается в форме вовсе не научного трактата...

Мы с вами постепенно, преодолевая внутреннюю инерцию и сопротивление, начинаем понимать, что никакого прогресса, особенно в формах, в которых он мыслился в XIX веке, в мире нет, а скорее есть какие-то частные моменты эволюции и развития, которые потом приводят к созданию иных языков культуры... И что различные языки культуры, которые нам известны, примерно одинаковы... Не хуже и не лучше один другого. И они разные, и степень их различия бывает тоже очень разной. Между культурой австралийских аборигенов и, скажем, русской культурой XX века существуют очень глубокие различия. Но думать, что одна культура примитивная и первобытная, а другая развитая и замечательная, — это рассуждение, видимо, не самое первое, которое дол-

жно приходить нам в голову. Во-первых, эти культуры никак генетически между собой не связаны, они принадлежат совсем разным местам и разным линиям развития, и первое, что нам должно приходить в голову в подобных случаях, — это то, что это разные культуры. И, следовательно, сразу коренным образом отличные в отношении к миру. Суть дела не в том, что одна очень уж простая и примитивная, а другая развитая и способная проследживать историю на протяжении тысячи с небольшим лет, — не в этом дело. А в том дело, что каждая культура есть запечатление некоторого человеческого отношения к миру, или, точнее даже сказать, взаимоотношения мира и человека. Она складывается из конкретных мироотношений — отношений человека к миру и мира к человеку, — и каждый раз это своеобразная, своеобразная, ценная уже своим существованием культура. Причем, мы можем не отдавать себе отчета в том, что эта чужая и очень отличающаяся от нас культура имеет в своем составе стороны, которые мы даже назвать не умеем, и о которых мы поэтому не задумываемся, и о существовании которых мы не подозреваем.

Вот теперь только, скажем, с середины XX века, стали понимать, что культура народов Сибири — тех народов, которые жили там с давних времен, — это высоко развитая культура совершенно другой устроенности, чем европейские или даже азиатские культуры. Только теперь это стали понимать, после того, как в течение как минимум целого века относились к ним как к варварским и первобытным, совершенно не замечая того, что это развитые культуры, которые свое знание — а знание принадлежит культуре — собирают и передают совершенно иными способами, чем европейская культура. И вполне возможны культуры, которым не надо писать французскую энциклопедию Дидро и издавать Британскую энциклопедию для того, чтобы существовать как культура и передавать сумму своих знаний. Такое отношение к иным культурам как к первобытным было в XIX веке совершенно естественным. В XX веке оно стало подвергаться разного рода сомнениям, и, наконец, пришли к тому, что перестали пользоваться словами «первобытная культура», потому что никаких первобытных культур нам неизвестно. Но я думаю, что такие слова, которыми привычно пользоваться еще сейчас — «ранние формы культуры, ранние формы искусства», — тоже скоро выйдут из употребления. Ведь эти формы искусства лишь потому называют ранними, что представляется, что все формы культуры и искусства, которые мы знаем по истории своей культуры, более или менее сходны с теми формами культуры, которые мы замечаем в разных частях света у народов, не прошедших нашей истории. Нашей истории, которая насчитывает всего несколько тысячелетий, причем эти тысячелетия теряются во мраке полужнания и гипотетических догадок. Но здесь ведь нет основы для сравнения, и, скорее, можно убеждаться в том, что те культуры, от которых наша культура произошла, были совершенно другими. Во-вторых, совершенно не учитывается то, что культуры действительно могут

идти, в принципе, разными путями. И что те формы, в которых они будут собирать и передавать свое знание, могут быть совершенно противоположны друг другу. Но самое главное принес с собою опыт XX века — оказалось, что синкретические формы искусства — это не те «первоначальные» формы искусства, которым потом ничего не остается делать, кроме как разделиться между собой и обособиться, а это, если угодно, самые поздние формы искусства. Потому что XX век принес с собою идею полного и совершенно непредвиденного слияния разных искусств, которое мы с вами и наблюдаем, и слава богу, что мы дожили до такого времени, когда можем видеть, что все на наших глазах начинает превращаться во что-то неожиданное. И вдруг мы видим, что то, что для XIX века казалось первобытным, в частности этот «первобытный синкретизм», для нас-то наше настоящее и наше будущее, что мы собираемся стать в этом смысле первобытными людьми. Ну и слава богу. Ничего в этом страшного нет, этим просто доказывается, что история вовсе не есть эволюция в том смысле, в каком понимали её в XIX веке. Оказывается, что мы осваиваем сейчас свои начала и свои концы одновременно и вдруг видим, что все располагается совсем не в том хронологическом порядке, который еще в начале XX века представлялся очевидным. Что сейчас происходит в музыке? Она постепенно начинает осваиваться даже с тем, что еще лет семьдесят тому назад представлялось формой какого-то раннего музицирования. Такого, которое невозможно никак ни реконструировать, ни воссоздать. Теперь оказывается, что можно это воссоздавать даже изнутри европейской культуры. Воссоздавать, естественно, с некоторым знаком вопроса, полная аналогия невозможна, но все-таки оказывается, что можно изнутри искусства самого воссоздавать то, что лет семьдесят или сто тому назад могло существовать только где-то на периферии учебника истории музыкальной культуры или в музыкальной этнографии в качестве редчайшего феномена, где-то когда-то кем-то увиденного или услышанного. Все это в массовом порядке начинает реконструироваться изнутри самой европейской культуры. И это совершенно замечательно. Это необыкновенный феномен, который говорит нам о том, что вся культура и все культуры, которые вообще на земле существуют — при всех глубочайших различиях между собою, — в конце концов могут образовать некоторое целое, прозрачное для самого себя. Как для современной музыки вдруг оказываются прозрачными те формы музицирования, которые еще лет семьдесят тому назад были даже для теоретической мысли полностью закрыты. То есть было не вполне понятно, что это такое: как к этому отнестись, как это интерпретировать? А сейчас мы приходим к той ситуации, о которой мне раньше пришлось говорить, — к ситуации, когда интерпретация «ранней» культуры оказывается интерпретацией нашей собственной культуры, самоинтерпретацией нашей культуры. Я тогда, в прошлый раз, говорил об удивительном совпадении, которое случилось само собою между философско-историческими сочи-

нениями Бенъамина и тем, что Клочков пишет о культуре раннего Вавилона: совпадение настолько красочное, что хотелось бы, чтобы подобные примеры совпадения составляли какой-то ряд. Такой ряд был бы очень длинным и очень интересным. В области музыки было бы интересно проследить теоретические интерпретации ранних и относительно далеких форм музицирования и тех, что рождаются изнутри самой музыки сейчас, те формы музицирования, которые должны потом обязательно проецироваться друг на друга. То есть, какие-то этнографические или экзотические вещи — и вдруг то, что возникает прямо посреди города Москвы, Нью-Йорка или еще какого-нибудь города. Это блестящее достижение нашей культуры.

В следующий раз — давайте читать Гёте. Как я предполагаю, мы этим должны заняться, а пока можно и закончить...

26 ноября 1994 г.

Я обещал вам говорить о «Западно-восточном диване» Гёте, прочитать некоторые тексты отсюда, и, кажется, наконец подошла пора заняться этим. «Западно-восточный диван» Гёте — это необыкновенная книга, составленная из поэтических произведений, из прозаических текстов великого немецкого поэта<sup>95</sup>. Он работал над этим текстом во втором десятилетии XIX века примерно с 1813 года, а в 1819 году текст вышел из печати. Сначала следуют 12 поэтических книг, а затем прозаические тексты, которые служат истолкованием... Среди поэтических произведений есть некоторое количество текстов, которые относятся к самым замечательным его шедеврам. Вот, первое самое стихотворение, оно известно даже русским читателям в разных переводах. Здесь оно напечатано в переводе покойного Левика Владимира Вениаминовича. В этом переводе есть в некоторых местах удивительная внутренняя близость немецкой интонации. Это очень редко достигается в поэтических переводах, значительно реже, чем это можно себе представить. Я потом скажу, может быть даже, где.

Север, Запад, Юг в развале,  
Пали троны, царства пали.  
На Восток отправься дальный  
Воздух пить патриархальный,  
В край вина, любви и песни,  
К новой жизни там воскресни.

Там, наставленный пророком,  
Возвратись душой к истокам,  
В мир, где ясным, мудрым слогом  
Смертный вел беседу с богом,

Обретал без мук, без боли  
Свет небес в земном глаголе.

В мир, где предкам уваженье,  
Где чужое — в небреженье  
Где просторно вере правой,  
Тесно мудрости лукавой,  
И где слово вечно ново,  
Ибо устным было слово.

Пастухом броди с отарой,  
Освежайся под чинарой,  
Караван води песками  
С кофе, мускусом, шелками,  
По безводью да по зною  
Непроезжей стороною <...><sup>96</sup>

Общий тон, интонация схвачена совершенно замечательно, это гётевская интонация. А сама природа этой интонации, как вы сами понимаете, внутри себя содержит многократное преломление. Смотрите, из каких составных частей это все складывается. Во-первых, обратим внимание на то, что это стихотворение строфическое и строфы эти не имеют ни малейшего отношения ни к какому Востоку. Это итальянские секстины — шесть стихов, из которых два последних рифмуются, подводя итог тому, что произошло в очередной строфе. При этом — вам на слух это, наверное, особенно заметно — синтаксис всего стихотворения не очень ясен. Сама интонация некоторого довольно ускоренного движения вперед держит на себе целое, и я почти уверен, что на слух вы не совсем представили себе, что, когда и с чем связано. Это — замысел автора, и следовательно, у Левика это получилось хорошо. То есть не рационально и ясно изложенные фразы, а некоторый подъем, внутрь которого попадают как бы не вполне завершённые или открытые фразы, которые создают общее движение к концу. Как внутренне синтаксически все это связано, не очень понятно, по крайней мере на слух, а иногда Гёте и сознательно допускает некоторую синтаксическую незавершённость. Это довольно смелый прием для поэзии, по крайней мере для поэзии его эпохи. В русской поэзии я ничего подобного — в то время — не встречал. Это сознание того, что поэзия может пренебречь некими внешними правилами построения речи, фразы и так далее. Все стремится к концу: душа поднимается к вратам Рая, «Там тихонько постучится / И к бессмертью приобщится». Душа и Песнь, «песнь живая»<sup>97</sup>. Есть итальянская тема в этом стихотворении — это строфическое построение стихотворения. Генезис этой строфики — это Италия средних веков. Теперь поэт, который создал это стихотворение, воображает себя в нем не западным человеком, а восточным, причем, находящимся в мусульманском

мире. Он посылает себя на Восток и там, «наставленный пророком», пророком Магометом, он и вернется душой к истокам некоторым, «В мир, где ясным, мудрым слогом / Смертный вел беседу с богом...»

Значит, тема стихотворения — путешествие с Запада на Восток с внутренним желанием и с внутренней готовностью принять все, что душа встретит на Востоке. В том числе и веру, которую она там встретит, и некоторую первозданность, которую обретет. Я говорил вам, что любая другая культура, кроме русской и европейской вообще, нам доступна только в отражениях. То есть как бы через некоторые окна, которые изнутри нашей культуры дают нам возможность выглянуть наружу, в другую культуру, в то, что в самом общем плане можно назвать и нужно назвать словом «иное». Эти окна не специально создаются внутри культуры, они вырастают из самопостижения любой культуры. Они либо существуют, либо не существуют. Культура либо замкнута в себе и не сознает своего внутреннего желания и своей внутренней потребности всматриваться в такие окна и глядеть на иное, либо же эти окна сами по себе внутри этой культуры создаются, и тогда иное заглядывает к нам, а мы можем заглянуть в это иное.

Гётевская, немецкая, да и вся европейская культура в начале XIX века находилась во второй ситуации, когда непременно требовалось выйти изнутри своей культуры и посмотреть на это «иное». Исторические события, вам прекрасно известные, которые происходили в начале XIX века, — это пора наполеоновских войн — с внешней стороны подталкивали культуру к такому всматриванию в «иное». Гётевское стихотворение начинается с этой реакции на историческую реальность, с некоторого отталкивания от неё: «Север, запад, юг в развале...» — это европейский развал 1814 или 1815 года, когда Гёте писал стихотворение. При этом еще одно преломление: разумеется, с самой первой строки стихотворения начинается и стилизация, «иное» предстает как стилизованное «иное». Европейский человек этого времени прекрасно понимает, что Восток в его реальном бытии отнюдь не спасение от западных бед. Это, пожалуй, только в XX веке, в начале XX века, вдруг на какое-то время забыли, что Запад — это не империя зла и не центр всех бед мировой истории, а Восток — это не патриархальная первозданность, а такой же мир истории, как и западный мир. Поэтому никакого спасения от «своего» нет нигде. Если то, на что мы смотрим в окно изнутри своей культуры, мы называем иным, то естественно то, что находится внутри, называть своим. Есть «свое» и «иное». И если «свое» переживает состояние беды, то мы знаем прекрасно, что никакого спасения от наших бед в «ином» нет. И только в первые десятилетия XX века об этом на какое-то время стали забывать под впечатлением тех исторических катастроф, которые свалились на Европу. В те времена, когда Освальд Шпенглер — философ, или мыслитель, в более широком смысле слова, — писал свою

огромную книгу под названием «Закат Европы», в это время, наверное, на какой-то исторический миг все позабыли, что, если уж в мире закатная ситуация и дело клонится к вечеру, то касается это не одного только Запада. «Закат Европы» предполагает, что другой-то мир вовсе не в состоянии такого вот вечера, что вечер еще для него не наступил... А на самом деле оказывается, что, если в мире творится какая-то беда и если эту беду можно назвать закатом, то она касается всего мира, а не только Западной Европы и всего Запада, как это представлялось после первой мировой войны. Шпенглер, если вы помните, опубликовал два своих огромных тома под названием «Закат Европы» сразу после первой мировой войны. Так что это книга, о которой можно думать, что она очень интересна и в то же время — как вам сказать? — близорука.

Это огромная книга, но это не освобождает её от упреков. Она выпала прямо к столетию выхода в свет этого гётевского замечательного текста, который близорукостью совсем не отличается. В начале XIX века Гёте прекрасно отдавал себе отчет в том, что от бед, свалившихся на Германию, Францию, Россию, Англию, нет никакого спасения. А «иное» — то «иное», в которое появляется возможность в это время заглянуть, скорее есть событие в области поэтической, художественной и в самом широком смысле культурной мысли, которая должна искать «иного», но найдет это «иное» не в исторической реальности, а в мысли — больше нигде. Отсюда и возможность стилизации, и удивительная внутренняя свобода поэтическая. Та свобода, с которой написано это стихотворение. Стихотворение западного человека, который получил возможность основательнейшим образом заглянуть в окно «иного», взглянуть в окно на «иное», в то окно, которое построено изнутри западной, и в частности, немецкой культуры, созревшей и умудренной своим историческим опытом до такой степени, что образ «иного» возник для неё изнутри самой себя как очень яркий, насыщенный разными пестрыми красками и дающий необычайную внутреннюю свободу. Это Восток, который открылся изнутри Запада как «иное». И дальше Гёте смотрит в это окно, и то, что он видит, насыщается всеми возможными поэтическими красками и становится настоящим образом Востока. То есть не вообще «иного», чего-то абстрактного, а реального, восточного, в то же время выросшего изнутри западной культуры. И никак не иначе. Не сама восточная культура здесь, а та восточная культура, которая, как внутренняя потребность, произросла изнутри западной культуры. Поэтому Гёте может спокойно, отправляясь на Восток, воспользоваться итальянским строфическим строением, достижением европейской культуры средних веков. И эти прекрасные художественные решения европейского средневековья оказались здесь очень уместны. Поэтому это стихотворение так просто рассмотреть под знаком «своего» и «иного».

Поэт отправляется «В мир, где предкам уваженье, / Где чужое — в небреженье, / Где просторно вере правой, / Тесно мудрости лукавой, / И

где слово вечно ново, / Ибо устным было слово...» Предполагая, что перевод Левика здесь точен — а он действительно здесь точен, — можно только удивляться, какое мыслительное богатство заключено в этой строфе. Поэт отправляется «в мир, где предкам уваженье», в мир, построенный на непрерывной традиции, которая органична. Этого бы очень хотелось европейцу начала XIX века, который замечает, что исторический развал Европы эпохи наполеоновских войн связан с некоторым внутренним разладом роста самой культуры. Традиция означает передачу знания из рук в руки. Это процесс, который должен происходить незатрудненно и постоянно. Там, где этот переход знания и культурного языка из рук в руки нарушается, традиция обрывается. Поэт говорит об этом очень кратко: «в мир, где предкам уваженье». Значит, предполагается, что в этом мире «иного» всё не так, как в Европе, — там эта традиция не прервалась. Нам действительно иногда кажется изнутри наших европейских представлений о Востоке, что должно же где-то быть место на земле, где жива эта традиция — как её ни понимай, — где она не прервана и где все обстоит совсем иначе, чем у нас, как бы происходит без внутренних помех, без затруднений, так, как это положено.

Мы знаем прекрасно, что это иллюзия. Везде дело обстоит примерно так же, как в Европе, а если смотреть с некоторой более высокой точки зрения, то мы с вами прекрасно отдаем себе отчет в том, что в Европе, несмотря на все наши беды, эта передача культурного наследия из рук в руки совершается с не меньшим успехом, чем где бы то ни было. Так что беда соседствует с чем-то нормальным и чем-то гораздо более цельным, органичным, даже в ситуации, в которой находимся все мы сейчас, когда нам иногда приходит в голову, что все мы сидим у разбитого корыта и в то же время должны отдавать себе отчет в том, что на самом деле не так все плохо: в истории бывают такие эпохи, когда кажущимся образом решительно все нарушается, и тем не менее общий итог исторического движения не такой уж плачевный, как нам могло представляться.

Вы можете сказать мне: вот опять отклонился от своей темы и вместо того, чтобы толковать стихотворение Гёте, вспомнил о нашей действительности, но без этого нам нельзя обойтись. Если мы говорим о «своем» и «ином» и заметили эту логику в произведении Гёте, то мы же не вышли никуда из общей логики истории, которая вся строится на сопоставлении и противопоставлении «своего» и «иного», на разных степенях интенсификации такого сопоставления и противопоставления. В то же время мы никуда не уходим от своей действительности, от действительности нашего сегодняшнего дня, и поэтому некоторое отступление вполне уместно.

Давайте думать: мы сидим у разбитого корыта, и отрицать это невозможно, но с другой стороны, самое грустное и непоправимое, что про-



изошло в XX веке, и в России, — это нескольких десятков миллионов погибших людей в одной этой стране. И, как говорят люди знающие, и считающие основательно, со знанием дела, в России одной, в пределах бывшего Советского Союза, за весь XX век, т. е. начиная с 1914 года, мы не досчитываемся ста миллионов человек, которые могли бы здесь жить, но либо погибли, либо не родились на свет.

Вот это непоправимо. И это такой ущерб культуре, который невозможно никак восполнить, потому что вся история — не только XX века, но вся история — это история того, как совершаются *н е п о п р а в и м ы е* поступки, которые никак невозможно ни исправить, ни восполнить, ни оправдать, ни забыть.... И в этом глубокий трагизм всей истории — и XIX, и XX, и XVIII, и всех других веков. Вся история есть непоправимость в самом буквальном смысле слова. То есть все, что ни происходит, не может быть никак исправлено. И с некоторой богословской, общей точки зрения, можно было бы на движение истории смотреть как на повторение и разворачивание первородного греха: то есть, если мы будем считать, что первородный грех заключается не в том единичном событии, которое когда-то произошло и которое заключалось в том, что Адам и Ева не остановились перед искушением отведать плода с древа познания добра и зла, а будем считать это событие только первым в цепочке бесконечного множества других событий, которые вытекают из этого и, следовательно, входят в его состав. В этом смысле история непоправима, потому что этот грех повторяется снова и снова. И то, что произошло после того, как Адам с Евой попробовали это яблоко, отведали этот плод, — все это продолжается и до сих пор длится. Это непоправимость. Непоправимость в страшном, буквальном значении этого слова. Можно сделать что-то, что невозможно поправить. И это происходит каждый век, и каждый год, и каждый день и каждый час творится вокруг нас. Это страшная сторона исторической действительности. Она все время воспроизводит свою непоправимость, и отсюда нам никуда не уйти.

Одновременно с этим есть другая сторона, обратная сторона. Коль скоро непоправимость — это вообще свойство человеческой истории, коль скоро люди сами собою осуждены совершать поступки, которые невозможно взять назад, то приходится считаться с этим как с данностью, а все положительное, что случается в истории, совершается в этих условиях, и ни в каких иных. И вот, если мы будем смотреть на нашу же историю с этой невольно положительной точки зрения, то все начинает выглядеть немножко иначе. Вся история есть страшная цепочка потерь. А на фоне этих потерь выступают и вещи безусловно положительные. То, что называют традицией, не может прерваться. Всякий негативный опыт, иногда даже страшный негативный опыт приводит к тому, что на другой стороне или, если угодно, на другой чаше весов скапливаются позитивные моменты, связанные с осмыслением этой чудовищно

совершающейся истории. Россия в XX веке — если уж говорить о ней — узнала некий духовный подъем, порыв вверх — это не пройдет зря. Пусть это не дало каких-то осязательных результатов в области философской мысли, к которой духовный подъем в первую очередь имеет отношение, — всё равно, это не прошло даром и даст свои плоды. То, что называют «русским духовным возрождением» первых десятилетий этого века, — это внутренний ответ на реальность истории. Есть светлые моменты, не замутненные никакими бедами. И тот из вас, кто музыкант, должен знать это лучше, чем философ, или какой-то абстрактный мыслитель, или социолог, или политик, который подводит итоги русского XX века. Музыкант должен это знать гораздо лучше любого философа, потому что музыкант знает, например, что к XX веку относится творчество Стравинского... И, может быть, политик скажет: смотрите, здесь сто миллионов человек погибло, как же можно чем-то уравнивать такие вещи? Но мы и не уравниваем их. Просто оказывается, что к XX веку относится творчество Стравинского, а все это творчество от начала до конца есть не что иное, как удивительное, поразительное и изумительное воплощение настоящей, живой, ненарушенной, светлой и глубоко духовной традиции искусства. Потому что оказывается, что все русское искусство XIX века, со всем тем, что было накоплено в нем за этот век и со всеми откровениями в нем русского искусства прошлых веков, — все это в творчестве Стравинского сохранилось и дало живой расцвет искусства. Для музыканта, наверное, понятно — и должно быть понятно, — что какое-нибудь произведение Стравинского (все равно какое) есть воплощение традиции. Ненарушенной традиции. Вот что поразительно. Оказывается, что в условиях исторической непоправимости и абсолютной, бесконечно совершающейся и повторяющейся беды могут быть чистые результаты позитивных сторон действительности. Во всем. В музыке нет лишних слов — это её достоинство. Она гораздо мудрее, чем любая поэзия, даже поэзия Гёте. Потому что в поэзии приходится тратить некоторые лишние слова, невольно. Там же, где музыка сама внутри себя знает, что ей лишних слов тратить не нужно, она дает чистый результат, почти не неся на себе следов грязи, творящейся вокруг. И мы можем смотреть на эти светлые облака, зная, что они не растают. Пока мы не растаем с вами, пока наше сознание способно снова и снова воспроизводить смысл этих произведений, мы знаем, что это реальность традиции. Она не нарушена. Нам не надо бежать ни на Восток, ни в какую-то иную действительность. [...] Эти произведения есть светлое воплощение традиции.

На это можно сказать: ну вот ты и вывел красноречивый итог истории, потому что оказывается, что она есть бесконечная и непоправимая беда, а с другой стороны, ты, вот, показываешь рукой на эти облачка, которые невесомы и ни для кого ничего не значат. Давай-ка выйдем на улицу Никитскую и будем спрашивать у прохожих, кто такой Стравин-

ский или какие произведения Стравинского они в своей жизни слышали? Окажется, безусловно, — и в этом я не сомневаюсь, — что никто, действительно, не будет знать, кто такой Стравинский и уж конечно никогда ничего не слышал о нем и его произведениях. Однако вот это и есть человеческая культура. Она создает такие прекрасные запечатления самой себя, а потом эта же самая культура, разлитая вширь, знать ничего не знает и знать ничего не хочет. Вот вам диалектика, хоть по Марксу, хоть по Гегелю: она заключается в том, что культура создает такие безусловно-прекрасные воплощения самой себя, которые её же никоим образом не затрагивают, не касаются, не имеют никакого к ней отношения, а в то же время они есть настоящее воплощение этой культуры. Причем те воплощения, которые живут только в сознании людей. Больше нигде. И только сознание людей все снова и снова воссоздает эти смыслы, эти воплощения самой культуры. Пока мы с вами живы и пока живет некоторое количество людей, которые снова и снова удостоверяются в том, что эти облачка, воплощающие в себе культуру, действительно существуют, культура жива. В ней есть преемственность, а преемственность — это прекрасное русское соответствие слову «традиция». Одно поколение берет что-то в руки и передает другому поколению. И совершается это настолько незаметно, невесомо, и не на глазах у всех, и нечувствительно, и несильно, и нешумно, и негромко — что дальше уж идти некуда. Все это совершается в молчании. Но именно поэтому и совершается, а иначе совершаться не может. Везде культура держится тем, что знание и традиции передаются от поколения к поколению. А как это совершается? Вот только так. Это совершается на облаках — и с той же степенью весомости, показательности, торжественности. То есть: подавляющее большинство людей, принадлежащих к такой-то культуре, не имеет ни малейшего представления о том, что такое есть эта культура, зачем она нужна, зачем нужны эти высокие образцы, эти пучки смыслов, которые изготавливает сама же культура, не знает, как они называются, не подозревает об этом никоим образом, не предчувствует, не предощущает это, и тем не менее культура жива только этим одним. Больше ничем.

Если начинать перебирать — одно за другим — созданное в русской культуре в XX веке, то окажется, во-первых, что такого созданного огромное множество (и все новые и новые вещи выплывают наружу, о которых мы не имели никакого представления). Все эти наличествующие в огромных количествах ценнейшие вещи никого не касаются, а касаются только существа самой культуры («никого» — это, конечно, преувеличение, потому что они кого-то касаются, задевают несколько человек — и этого достаточно, чтобы культура существовала). Есть соответствие этому в немецкой культуре: Гёте издал свой «Западно-восточный диван» в 1819 году. Он был издан обычным для того времени тиражом, совсем небольшим — 1200 экземпляров, это был как бы стандартный тираж книги, достаточно хорошей, чтобы рассчитывать на некоторый

сбыт. И вот, смотрите сами: с 1819 по 1914 год — в течение 95 лет этот первый тираж книги Гёте так и не был распродан до конца. То есть не нашлось достаточного количества людей, которые хотели бы иметь это первое издание... но, правда, надо сказать, что за это время издавали собрание сочинений Гёте, с конца 20-х годов, где это все переиздавалось, естественно, а во второй половине XIX века довольно часто выходили собрания сочинений Гёте на немецком языке, так что количество читателей «Западно-восточного дивана» было все-таки достаточно велико. А вот как велико? Нам сейчас легко сказать: оно было примерно равно тому количеству русских людей, живших в XX веке, которые имеют представление о том, что жил Игорь Федорович Стравинский, написавший такие-то произведения, и которые знают о том, что это замечательные произведения. Я думаю, что это аналогия совершенно твердая и дает нам живое представление о том, что было в немецкой культуре и что происходит в нашей. Мы ни от кого не можем потребовать, чтобы он знал Стравинского. Когда по радио начинают вдруг объяснять, как замечательны его произведения, это легко понять: это такой патетический импульс, который в нас во всех живет. Но надо знать, что это пропадает втуне в основном. Тем более что на эмоциональном уровне ничего доказать невозможно, нельзя доказать, что такая-то гармония прекрасна и поэтому давайте возлюбим это произведение. Музыка — это сфера смысла, и пока этот смысл не воссоздан изнутри на языке нашего сознания, никакие восторги по поводу какого-то произведения ни к какому результату не приведут. Восторгаться музыкой очень хотелось бы, а не получается. Потому что по-настоящему восторгаться произведением можно только тогда, когда в моей голове (в его голове, в чьей-то голове) это произведение вдруг опять обретает свой настоящий смысл.

Это некоторое отступление, и в этом диалектика истории. Когда Гёте в начале XIX века в европейской культуре создает образы «иного», он делает это с полным знанием дела, делает это без всяких иллюзий, что и рождает поэтическую свободу. Можно отправиться на Восток и даже лежать на восточном диване [...]

Богом создан был Восток,  
Запад также создал бог,  
Север, Юг и все широты  
Славят рук его щедроты.

Справедливый и всезрящий,  
Правый суд над всем творящий,  
В сотнях ликов явлен нам он.  
Пой ему во славу: «Амен»!

Сбил с пути меня лукавый,  
Ты ж на путь наставил правый.

Дай мне правое упорство  
На дела, на стихотворство.

Пусть я предан весь земному,  
Это путь к великому, святому.  
Дух — не пыль, он в прах не распадется.  
Став собой самим, он к небу рвется <...><sup>88</sup>.

Пожалуй, надо заметить по поводу последнего четверостишия, что оно исключительно гётевское и настаивает на некотором таком повороте, который Гёте очень близок. А именно: оказывается, что путь к святому проходит только через земное. Это гётевское убеждение. И наверное, правильное в общем смысле: то есть дух, наш с вами дух, если верить Гёте, не должен представлять себе вещи так, будто мы с вами или кто-нибудь из нас в силах просто идти духовным путем, отправляясь прямоком в сторону небес, глядя на небеса и, соответственно, направляя в эту сторону свой дух. Гёте в это не верил. Он верил в то, что путь к великому и святому лежит исключительно через земные вещи. В этом, может быть, он впадал в некоторую крайность, полагая, что человек рожден не для того, чтобы быть святым, а для того, чтобы совершать всякого рода ошибки и впадать в заблуждения. В этом смысле у Гёте была очень широкая душа. Он охотно допускал, что каждый из нас с вами обязан идти путем заблуждений. Можно не соглашаться с Гёте, но он был глубоко убежден в этом. И последний талисман, шесть стихов:

<...> В дыханье кроется благо двойное:  
Одно — это вдох и выдох — другое.  
И выдох стеснит, а вдох обновит.  
Вся жизнь — это смесь, чудная на вид.  
Спасибо Творцу, когда он тебя гнёт,  
Спасибо, когда он снимает свой гнёт<sup>89</sup>.

Дальше Гёте не стал писать эти «талисманы» по очень простой причине: вы видите, что с каждым новым талисманом Гёте все больше и больше погружается в самого себя. Этот последний — целое философское вероисповедание самого Гёте, с включением сюда тех представлений, которые были для его мысли центральными. Например, о вдохе и выдохе (этому соответствует целая цепочка философских категорий, которая сюда относится). И когда Гёте пишет, что вся жизнь — «это смесь, чудная на вид», то это тоже одно из преломлений его внутреннего убеждения. В конце Левику удалось то, что очень соответствует поэтике Гёте в этом произведении, а именно вот такая юмористическая рифма, когда глагол «гнёт», рифмуется с существительным «гнёт». Вся эта книга Гёте отличается той замечательной чертой, что она глубоко серьезна, а в то же время иронична и юмористична даже. Это такое соединение, соответ-

ствующее его убеждению в том, что жизнь — это смесь, чудная на вид, — такая поэтика, которая соответствует в России пушкинской. Удивительная аналогия. Пушкин ведь тоже никогда не писал ничего такого, что было бы просто серьезно и что было бы только самотождественно. Наоборот, все самое серьезное, что Пушкин когда-либо утверждал, предполагает такое вот ироническое преломление, по крайней мере как возможность. За этим ироническим преломлением — как у Гёте — стоит юмористическое отношение к своей собственной серьезности... Вот еще одно стихотворение из «Дивана», из первой же книги его: «Песнь и изваяние».

Пусть из глины грек творит,  
Движим озареньем,  
И восторгами горит  
Пред своим твореньем, —

Нам глядеть милей в Евфрат,  
В водобег могучий,  
И рукою поводить  
В глубине текучей.

Если грудь огнем полна,  
Будет песня спета;  
Примет форму и воля  
Под рукой поэта<sup>100</sup>.

Это прекрасное стихотворение, как поэзия, замечательное — но что делать? За ним стоит целая художественная философия Гёте и целая огромная традиция западной мысли. К этому времени эта традиция прекрасно знает о том, что все европейское, что идет из Греции, связано с п л а с т и ч е с к и м; грек из глины творит форму — значит Гёте отсылает нас к Древней Греции и к её скульптурному творческому идеалу. И представляется, по противоположности, что то «иное», которое Гёте видит здесь в окне, — «иное», идущее с востока — этого ничего не знает, и оказывается, что на Востоке принцип творчества совершенно другой. В Греции, на Западе — это замкнутая в себе пластическая скульптурная форма, а на Востоке это нечто растекающееся и нечто повторяющееся, как движение волны, которая никогда не становится замкнутой в себе и зримой формой. Это тот способ, которым Восток обретает свою форму. В этом есть что-то реальное, за этим стоит определенная реальность, но реальность, которая видима изнутри западной культуры, которая себя-то хорошо знает, а восточную культуру представляет по противоположности. Вот на таких вещах строится то, что называется «типологией культуры».

Приходит профессор — эстетики или философии — и излагает своим студентам такую типологию культуры: примерно такого плана, возмож-

но с вариациями, с большей или меньшей подробностью. Говорит о том, что западная культура тяготеет к пластическому идеалу красоты, а восточная культура поступает совсем иначе. Он и не выходит, этот профессор, которого я сейчас себе вообразил, никуда из круга тех представлений, которые выражены в этом стихотворении и в которых заключена своя доля истины. Эта доля истины заключается в том, что то восточное «иное», которое мы узнаем, когда смотрим через окно на Восток, дает нам возможность вот так представить вещи. Никакой тут истины в самой себе, какой-то непреложной истины, нет, а есть просто логика культурной истории, которая просто схвачена, и очень глубоко. Все, что мы скажем сверх того, что содержится в этом стихотворении, будет если не от лукавого, то во всяком случае лишним по отношению к этому стихотворению.

Так же, как всякий музыкант знает, что музыка новоевропейская, которую мы так любим, может существовать только в Европе, а на Востоке музыка какая-то другая. Но теперь, в конце XX века, оказывается, что эта другая музыка, как бы восточная, для нас доступнее, чем когда-либо, она рождается изнутри западной в самых разных формах. Это потому, что язык западной музыки XX века вобрал в себя все то восточное, что нам доступно, что видно нам через это окно на Восток и что становится фактом нашей собственной культуры. И так же точно в этом стихотворении Гёте: все восточное оказывается «иным», «чужим», противоположным и в то же время доступным, в некотором выражении, внутри самой европейской культуры. Западный поэт говорит от лица сочинителя всей этой книги, который отправился на Восток, поэтому и говорится: «нам глядеть милей в Евфрат...» Кому это «нам»? Да нам, если мы вместе с Гёте отправились в это путешествие. Это значит, что во времена Гёте внутри западной культуры появилась возможность видеть восточное и его воссоздавать — пока вот в лёгком таком прикосновении, — потому что я говорил вам, что Гёте совсем не пользуется восточными формами поэзии. Он все делает в рамках европейской строфики и метрики, не подражает восточным формам даже в том случае, если в немецком языке их можно воспроизвести... Теперь, когда мы знаем, что изнутри музыки XX века можно воссоздавать — условно — восточные формы музыкального мышления, то мы можем сказать: вот поэтический текст, который открыл, даже и для музыкантов, в конечном итоге, такую возможность: Гёте в течение нескольких лет всматривался в Восток, и это всматривание открыло такую возможность. Оно реализовало эту возможность, которая в самой культуре уже была заложена.

Хотел прочитать вам одно стихотворение, которое, в некотором смысле, берет на себя смелость воссоздать нечто специфически восточное на языке западной поэзии. Следовательно, Гёте здесь поступает примерно так, как музыкант, воссоздающий некоторые черты восточного музыкального мышления при помощи средств своего музыкального языка.

То стихотворение, которое я вам попробую прочитать сейчас, берет на себя то, что в только что прочитанном стихотворении «Песнь и изваяние» было заявлено как возможность. А что здесь восточное — об этом вместе со мной и с Гёте вы можете сразу же судить, потому что это сразу бросится вам в глаза: это один из тех редких случаев, когда Гёте чуть-чуть воспроизводит некоторые особенности восточной поэзии — постольку, поскольку они ему не мешают писать европейские стихи, не больше. Стихотворение это в высшей степени обязывающее, то есть, оно настолько серьезно, насколько Гёте вообще мог позволить себе быть серьезным в рамках своей иронической конструкции, всеобщей иронической конструкции, которая здесь создается. Вот это стихотворение, состоящее из шести четверостиший и в то же время построенное чуть-чуть иначе, в чем вы сейчас убедитесь.

В тысяче форм ты можешь пританяться, —  
Я Вселюбимая, прозрю тебя;  
Иль под волшебным покрывалом скрыться, —  
О вездесущая, прозрю тебя.

В чистейшем юном росте кипариса,  
Вседивновзросшая, прозрю тебя;  
Живой волной канала заструишься, —  
Вселасковая, в ней прозрю тебя.

Фонтан ли ввысь возносится, красуясь, —  
Всерезвая, и в нем я зрю тебя;  
Меняет образ облак, образуясь, —  
Всеразноликая, я зрю тебя.

Ковер лугов, и он тебе порукой,  
Всепестрозвездная, в нем зрю тебя;  
И если вьется плющ тысячурукий, —  
О Всесвязующая, зрю тебя<sup>101</sup>.

Ну, в некотором смысле, это любовное стихотворение, потому что поэт обращается к женщине, которую именует разными, в высшей степени редкостными, именами и создает новые, несуществующие слова по-немецки и, следовательно, по-русски: «Всерезвая», «Всеразноликая», «Всепестрозвездная», и так далее. Тут мы, конечно, должны понять, что это — высшая степень восторга. Восторга любви, но любви к целому творению. А способ, которым такие сложные слова создаются, — греческий, а не какой-нибудь; они созданы по модели греческих сложных слов, а вовсе не по восточному образцу.

Здесь шесть четверостиший, и вы заметили, что все время повторяется во второй, в каждой четной строке все одно и то же слово, «тебя». И, следовательно, эти шесть четверостиший обращаются в сплошную по-



ток. Границы между строфами обязательно должны стираться, потому что есть повторяющееся слово и повторяющаяся рифма, которая как бы сама с собою рифмуется, и в этом то, что Гёте на минуту взял на себя обязательство быть восточным поэтом, который, как он говорил (в стихотворении «Песнь и изваяние»), погружает руку в воду, и ощущая движение волны, создает из неё свою форму.

Теперь давайте — просто для сравнения — обратимся к какому-нибудь восточному стихотворению. Чтобы убедиться, что это восточный прием. Мы с вами восточных языков не знаем, поэтому стихотворение — в переводе на русский язык. Это ранний арабский поэт VI века. Он пишет в той форме, которая для восточной поэзии определенной традиции является канонической и существует на протяжении многих сотен лет.

Пой нас вином, красавица молодая,  
Неси андаринское, впрок не оставляя,  
Смешай с водой шафранное густое,  
Пусть в чашах у нас бурлит оно, вскипая.

Приходит муж, заботами нагруженный,  
А выпьет вина — забота уйдет любая  
И ради вина становится щедрым скряга,  
Губя своё богатство и унижая...

Но что же ты нарочно меня обносишь,  
Кувшин по кругу мимо меня пуская?  
Ведь я из друзей твоих не самый худший,  
А ты с утра не пойшь меня, скупая <...>

Здесь, к сожалению, приходится сказать, что тот переводчик, который переводил эти стихи, уступает Левику как поэт. Но не в этом дело. Вы видите, что все это стихотворение арабского поэта состоит из двустипий и в конце каждого двустипия повторяется одна и та же рифма. Так стихотворение и движется: таких двустипий здесь несколько десятков и безусловно больше сотни. Их, должно быть, двести, таких двустипий, а может быть, несколько больше. Вот вам восточный принцип волны — тот, о котором говорил Гёте. Эти двустипия суть маленькие ячейки, из которых строится стихотворение. Можно каждую из них сравнить с волной, но, что интересно, арабская поэзия, а затем и персидская эти ячейки тем не менее не с волной сравнивают, а с домом. Это маленькие домики, из которых и строится стихотворение, вовсе не из волн. Стихотворение — это целая огромная улица, построенная из одинаковых домиков. Для западной поэзии, которую мы с вами знаем и к которой мы привыкли, это действительно не очень характерно. Новая европейская поэзия, несомненно, испытала на себе влияние — и испытала

многokrатно — европейской логической мысли, членящей целое. Если существует некоторое целое, то способы его членения должны быть логически продуманы. Например, если это очень большое целое, то европейский поэт не будет членить его на огромное количество мелких единиц. Он поступит так, как поступит профессор университета (какой-нибудь, которого мы опять вообразим себе), который это целое разделит сначала на большие части, потом на части поменьше, потом еще меньше — пока не дойдет до самых мельчайших частей. Так все и поступают. Пушкин написал «Евгения Онегина», но он разделил его не просто на стихи, не просто на строфы, а сначала на песни, а потом каждую такую песню на строфы по 14 строк, а внутри себя каждая онегинская строфа, вы знаете, как чудесно устроена.

Восточный поэт поступает не так. Он, во-первых, не делит никакое целое. Он склеивает это целое из маленьких ячеек, и этих ячеек может быть достаточно много в зависимости от жанра. Их может быть несколько десятков, а может быть и несколько тысяч. Если речь идет об эпической поэзии, их может быть очень много, а сколько — ну, об этом в условиях культуры, которая понятие «целое» вовсе не осваивала так, как европейская, по всей видимости, спрашивают не так, как мы с вами спрашиваем. И отсюда не значит, что целое не мыслится. Оно на протяжении всей человеческой культуры как-то осмысливается. Но способов осмысления целого — безмерное множество. Бесконечное, неограниченное множество. Это мы должны с вами знать. А вы должны знать еще и потому, что сейчас существует такая опасность — все время говорить о целом, о целом и о целом. Такова наша современная культура и наш язык, на котором мы говорим об искусстве, он подталкивает нас все время говорить о целом, говорим ли мы о поэзии или о музыке. Однако искусство само по себе всегда имеет дело с некоторой целостностью, но вовсе не в каком-нибудь абстрактном плане. Вы знаете, что сейчас существуют самые разные направления музыки, которые мыслят целое, но мыслят его так, чтобы обязательно его нарушить, то есть разрушить некоторую целостность. Построить произведение так, чтобы оно выглядело не целым, а, скорее, открытым. А раз открытое, значит не завершенное в себе. Как процесс некоторый, который может продолжаться очень долго. Но когда европейский композитор пытается строить форму, которая как-то обошла бы эту проблему целого, он обязательно начинает осмыслять целое.

Когда мне приходилось слышать — это не так часто, к сожалению, было — музыку Вольфганга Рима, то всякий раз оказывается, что композитор пытается построить произведение, которое невозможно представить себе как замкнутое, скульптурное целое, как Гёте писал его<sup>102</sup>. Это такой простой способ нарушить целостность. Тем не менее композитор, который эти произведения создавал, прекрасно осознавал, что он делает что-то иначе, чем другие. Вот в чем его плюс и минус одновременно. Он

знает, что европейская культура построила столько завершенных в себе произведений, что появляются разные возможности нарушать такую целостность. Но, нарушая эту целостность, при всем желании невозможно никуда уйти от мысли о целом. А восточный поэт, как можем мы предположить, в данную эпоху об этом целом не думает, он в голове своей не держит это понятие. И поэтому, когда он создает свои произведения, он может более наивным и непосредственным способом склеивать их из отдельных ячеек. Каждая ячейка есть своего рода целое, это целое много раз повторяется и каждый раз это целое новое, потому что оно только на некотором формальном уровне одинаковое, как типовый домик, — внутри он может быть разного цвета, и в нем могут стоять разные вещи. Вот так примерно можно представить себе эту восточную поэзию. Гёте ее представил себе как бесконечное повторение волны, которая течет, и она все время одна и та же и всякий раз разная — тут вспоминается Гераклит, который сказал, что в одну реку нельзя вступить два раза. Это европейское представление — восточный поэт вступает столько раз, сколько ему хочется. И так строится то, что называется формой или целым, — всё это понятия, которые как бы перетекают друг в друга. Об этом тоже надо знать.

Ну вот, дамы и господа, я как чтец-декламатор думаю, что нам на сегодняшний день можно и кончить. Вы скажете, что чтец-декламатор репетирует, прежде чем читать, а ты, мол, не репетировал, поэтому нечего изображать из себя чтеца... Ну и тем не менее: сколько же можно читать чужие стихи? Хоть с репетицией, хоть без... Я горячо советую вам прочитать еще книгу Иосифа Самуиловича Брагинского, к сожалению покойного, которая называется «Двенадцать миниатюр». Книга эта издана в 1976 году, в ней рассказывается о персидских поэтах<sup>103</sup>.

3 декабря 1994 г.

Еще раз вам скажу, что «иное» — это великая сила. Кажется, что слово «иное» — это абстракция, оно же значит все на свете. Между тем, это реальная сила культурной истории, которая действует просто удивительно. Благодаря тому, что европейская культура в эпоху Гёте — а Гёте жил, как вы помните, всю вторую половину XVIII века и еще далеко зашел в XIX (он умер в 1832 году) — внутренне созрела для того, чтобы открывать окна в неведомое «иное». Это внутреннее свойство европейской культуры. Она, в некотором смысле, начала перезревать, и эти симптомы перезревания удивительно интересны. Их не так уж много. Я бы назвал всего три, если не придет в голову сейчас еще. Два относятся к области искусства, причем немецкого. А третье к области мысли, и тоже немецкой. Сейчас мы подумаем с вами о том, почему именно немецкой.

Два явления в искусстве связаны с именами Бетховена и Гёте, разумеется. Потому что оказалось, что творчество позднего Бетховена заходит в какой-то странный тупик, из которого нет выхода. Заходит в какую-то сферу неведомого — в поздних сонатах фортепьянных и в поздних квартетах, начиная с двенадцатого. Это странный тупик искусства, как бы мы к нему ни относились. Искусство говорит о том, что оно должно сделаться другим. А соотношение жанров в творчестве Бетховена было таким, что вот это перезревание и озадачивание внутреннее искусства совершалось в камерных жанрах, в таких, которые, по внутреннему восприятию Бетховена, оставляют его наедине с музыкой и с самим собой. Это произведения, которые можно сопоставить с какими-то монологами, которые человек произносит перед самим собою. Эта музыка прекрасна, но вы знаете, что потребовалось несколько десятилетий, чтобы она как-то стала входить в обиход, и до сих пор нельзя сказать, что люди с ней справились. Как это часто бывает в культуре, она справляется с какими-то неведомыми, не совсем понятными ей явлениями хитроумно, упрощенно. Вроде бы, эта музыка часто исполняется и все стоит на своем месте: она вошла в обиход. А о внутреннем смысле её постепенно перестали спрашивать, в острой форме. Вот и все. Язык нашей современной культуры просто приспособился к этой музыке, а вовсе её по-настоящему не осмыслил, музыка Бетховена заходит в тот самый тупик (не надо думать, что тупик — это что-то страшное), где смысл художественного произведения становится загадкой. Тем самым, о чем я читал вам из письма Шёнберга Кандинскому 1912 года, где оказывается, что мы все окружены загадками и имеем возможность сами создавать такие же загадки<sup>104</sup>. Эти загадки являются в некотором роде копиями самого мира, но при этом мы предполагаем, что мир непонятен и то, что мы делаем, тоже непонятно. И вот эта непонятность впервые возникает в творчестве Бетховена на рубеже 20-х годов XIX века. То же самое происходит в творчестве Гёте. Он как бы в д р у г переходит в поздний свой стиль, как и Бетховен. У Бетховена поздний стиль — стиль непонятности — начинается очень рано, если иметь в виду возраст Бетховена. А у Гёте он начинается с 1805 года, когда ему было лет 55—56. Происходит все то же самое, только в области, которая кажется еще более понятной — в области поэзии, где все состоит из слов и ничего абсолютно зашифрованного быть не может. Но то произведение, с которым я вас начал немного знакомить, «Западно-восточный диван» 1819 года, есть некоторое соответствие — условно, конечно, — позднему творчеству Бетховена. Как композиция, как целое произведение, оно столь же странно, как какой-нибудь из поздних квартетов Бетховена: в этой композиции обязательно присутствует момент какой-то отрывочности, бессвязности, и целое кажется конгломератом, состоящим из случайно подобранных частей. На самом деле, это вовсе не так просто. Скорее, такое произведение можно представить себе как сделанное из обломков

зеркал. И эти обломки зеркал в некотором пространстве расположены странным, но искусным способом — так, что они все смотрят друг на друга, и там есть какой-то источник света, и вдруг одни осколки начинают отражаться в других. Так бы я мог вам в самых общих чертах представить строение этой книги Гёте, где есть стихотворения самых разных жанров, самых разных размеров, величины, тематики — и прозаические части, столь же резко отличающиеся друг от друга и выстроенные в некотором порядке, но примерно так же, как некоторые эпизоды поздних квартетов Бетховена, где может быть резкий переход от одного настроения к другому, от одного темпа к другому, от одной фактуры к другой и так далее.

Культура в д р у г стала поздняя и зашла в некоторый тупик. Гегель в своих лекциях по эстетике — он их не один раз читал и никакого канонического текста этих лекций не оставил, их только записывали — безусловно говорил о к о н ц е и с к у с с т в а, полагая, что в эту эпоху, в 20-е годы XIX века, с искусством происходит нечто внутренне настолько капитальное, что никогда в истории культуры ничего подобного не происходило: искусство кончается. Он объяснял это так: искусство перестает удовлетворять нашим глубочайшим потребностям. Это представление о «конце искусства» гегелевское страшно парадоксально и непонятно само по себе, потому что мы же знаем, что XIX век — это пора расцвета искусства и богатого его наполнения и умножения, роста его, даже количественного. Это как будто противоречит словам Гегеля, а если мы с вами вспомним о Бетховене и о Гёте, то окажется, что они имеют к этому какое-то отношение. Искусство двух великих мастеров немецких попало в какое-то перенапряженное состояние, и остальным художникам, их окружавшим, не осталось ничего иного, как обойти это место, что оказалось вполне возможно. Те внутренние проблемы самого искусства, которые присутствовали в их творчестве, можно было оставить в стороне и заниматься своим делом на каких-то других основаниях... Так что от позднего творчества Бетховена ничего в свое время не произошло; никто продолжить этого не мог бы. Кажется, что художник зашел в такие глубины своего субъективного существования, что ... ну, какое же тут может быть продолжение силами других? Никакого, конечно. И у Гёте то же самое.

Но на самом деле никакой субъективности здесь нет. Это язык искусства, который сам несет себя, сам знает свои проблемы, и он заходит в ситуацию, которая немножко прояснилась через сто лет после этого, то есть в начале XX века, когда уже всё искусство, за небольшими исключениями, попало в ту же самую ситуацию. Уже не в лице двух или трех больших и исключительно высоких мастеров, а все в целом. Весь язык искусства оказался в той самой критической ситуации, что Гёте и Бетховен в 20-е годы XIX века... Значит, какой-то конец искуст-

ва был. Искусство должно было стать другим. Оно в том, прежнем своем состоянии кончилось, а продолжалось уже в ином. [...]

Впоследствии выяснилось также, что искусство осталось. И можно писать даже что-то очень хорошее, но без этой тяжести веков, без состояния, когда искусство загнано в угол какой-то. Я решительно ничего плохого не хочу сказать о музыкантах этого поколения. Наоборот, они замечательны и прекрасны, но на них не давит это состояние искусства, они вышли из этого тупика, то есть, они и не заходили туда. Ни Мендельсон, ни Шуман, ни потом Брамс и Брукнер — у них там были другие сложности, но тот тупик они миновали. И не знаю никаких возможностей предположить, что было бы с искусством, если бы оно в этом тупике еще немножко постояло, и в творчестве Бетховена еще было бы что-то создано, и у Гёте тоже... Об этом мы не можем судить. Но, конечно, наступает ситуация, когда произведения зашифровываются до крайности. У Гёте вторая его часть романа о Вильгельме Мейстере, то есть «Годы странствий Вильгельма Мейстера» в двух редакциях (1821 и 1829) — это ведь предел зашифрованности. Создается такой символический текст, где все указывает на все другое, текст, который невозможно исчерпать до конца и который при этом подвергается как бы некоторой эрозии: кажется, что писатель пишет не своим стилем, а этот стиль становится как бы не от мира сего, то есть одновременно этот текст и полон внутренней символики, и прозаичен, и оголён. Такие загадки подобные вещи нам рисуют и показывают.

Очень рекомендую, когда у вас будет время, взять в руки маленький роман Гёте, который по-русски мало читают: это тот роман, который переводят то как «Родственные натуры», то как «Избирательное сродство» — последнее точнее, но по-русски не очень красиво звучит<sup>105</sup>. «Избирательное сродство» — это химический термин, собственно, термин химии того времени. Это маленький роман, 200—250 страниц, в котором удивительным образом обнаруживается та предельная степень символического прорастания всего текста настолько густой сетью символики, что, прошло 190 лет со времени публикации этого текста, а в нем все еще можно делать некоторого рода археологические исследования. При этом роман был написан довольно рано — это 1809 год, до смерти Гёте оставалось еще 23 года. Там нет еще такой оголенности, такой оголенной сухости, как во второй части «Вильгельма Мейстера». Приходят все новые и новые поколения ученых, и оказывается, что в этом маленьком романе можно копать точно так же, как в каком-то археологическом слое, относящемся к древним временам, настолько сложно построена эта вещь. Она тоже начинает раскалываться на осколки. И эти осколки, перебивая друг друга и пересекая, начинают взаимодействовать, как в зеркальной комнате. Внутри этой комнаты из зеркал получается так много всякого рода соотношений разного рода, что исчерпать это невозможно. Поэтому мне очень приятно было бы, если бы вы когда-нибудь взяли в

руки именно это небольшое произведение. Оно действительно совсем небольшое: в этом-то что-то чудесное и есть. Я думаю, что там тоже можно открыть параллели бетховенскому позднему творчеству, где главное — то, что бросается в глаза, или в уши, соответственно, — это, оказывается, возможность музыки перебивать саму себя, то есть склеивать и соединять части, которые не говорят о том, что они должны непременно следовать друг за другом. Наоборот, закон, который ставит их рядом, несколько загадочен и странен. Мы можем восхищаться этими произведениями, но никогда до конца не понимаем, п о ч е м у это так сделано. И все наши объяснения достаточно условны, а ссылка на то, что это великое произведение и что оно о р г а н и ч н о, как это принято говорить, — это отговорка. Это действительно великие произведения, но когда к ним применяют слово «органично», то это злоупотребление словом. Эти произведения как раз хотят доказывать, что они не организмы, где все занимает свое место и все органы тела находятся в естественном взаимодействии, а это какие-то окаменелости, одновременно живые — в этом противоречие — и окаменелые, и они как такие вот ископаемые окаменелости с самого начала и создаются. Это прекрасные, великие произведения искусства — это мы по каким-то причинам знаем, и едва ли можно в этом усомниться — только они сделаны не так, как все остальное искусство. Вот ситуация этого времени.

Есть три симптома, которые говорят, что в это время — 20-е годы и несколько раньше — с искусством происходит что-то необыкновенное. Но масса, подавляющее большинство художников ухитряется обойти этот вопрос. Точно так же, как ни у одного из философов, современников Гегеля, при всей их тонкости — не нашлось смелости, чтобы сказать что-то подобное его словам о конце искусства. А слова эти значили очень многое. Они значили, в частности, то, что с м ы с л произведений искусства и его б ы т и е как целого уже не находятся друг в друге в само собой разумеющемся отношении. Как, например, в сонате Моцарта: никто не спрашивает ведь, какой смысл у такой-то сонаты Моцарта, а если спрашивают, то это праздный вопрос. Смысл находится внутри её. А когда Бетховен пишет свои произведения, то начинается некоторая борьба за смысл. Мы слышим её, видим её. Мы чувствуем, что что-то не сходится, что отсюда в литературе вопроса, как говорится, начинаются всякого рода завихрения. В самых разных отношениях. Мы слышим эту борьбу: это несхождение целого с самим собою. Смысл хочет утвердиться в этой музыке, но он не может просто — «просто», конечно, слово относительное — войти внутрь этого целого, так, как это происходило у Моцарта. Отсюда — странные попытки найти в каждой сонате Бетховена то какой-нибудь литературный сюжет, то какое-нибудь литературное влияние или даже попытки убедить себя в том, что Бетховен прочитал «Бурю» Шекспира и под впечатлением её написал вот такое-то произведение... Все это праздные вещи. Но они возникают оттого, что мы слышим это

несхождение. То начинаются выпренные восторги, как у Ромена Роллана, который сотни страниц написал — и никак кончить не мог — о Бетховене. И все с большой буквы писалось. Потому что он находился под впечатлением этих произведений, под впечатлением того, что в них смысл рвется — внутрь музыки и одновременно из музыки наружу, и он не может просто совпасть с самой музыкой. Вот вам конец искусства — это имел в виду Гегель, когда читал свои лекции по эстетике. Искусство кончилось, потому что смысл вырывается изнутри его. Поэтому Гегель и сказал, что искусство как таковое нас уже не удовлетворяет, коль скоро художники начинают работать со смыслом и с целым вот таким образом.

Но это же все и привело к тому, что европейская культура, как культура несколько перезревшая, стала перед вопросом о самой себе. Она стала смотреть по сторонам, в мир, в историю культуры. В 70-е годы XVIII в. Гёте мог написать какое-нибудь маленькое лирическое стихотворение и этим вполне удовлетвориться. Такие стихотворения ему очень удавались, они были замечательны. Но когда он пишет «Западно-восточный диван», то оказывается, что недостаточно писать одно стихотворение — так же, как какую-нибудь фортепьянную пьесу маленькую, на трех страницах. Этого мало. Потому что это произведение требует поставить себя в определенный контекст, а контекст — странный. Надо этот контекст специально выстраивать так, как я вам говорил, — так, чтобы эти осколки стекол глядели друг на друга, отражались друг в друге и какие-то смыслы летали бы меж зеркалами и кусочками зеркал — смыслы неуловимые, в конце концов.

Я вам читал в прошлый раз несколько стихотворений из «Западно-восточного дивана», несколько стихотворений в совсем неплохом переводе, но ведь ни одно из этих стихотворений не существует, по замыслу Гёте, отдельно. Это все элементы страшно сложного конгломерата текстов, причем такого конгломерата, который не может быть окончательно завершен. В этом произведении даже есть какие-то пустые места, оставленные для того, чтобы потом их заполнять. Не в буквальном смысле слова, не пустые страницы, а такие места, где сам Гёте говорит о том, что еще надо было бы туда что-нибудь вставить... Он это и делал: после того, как диван был издан в первый раз, он его дополнял. И еще мог бы дополнять, если бы прожил дольше. И он так и предполагал... Дополнять можно было бы очень большим числом текстов — в этом отличие от музыки, потому что музыкальное произведение, будучи завершенным — у Бетховена, — уже не терпит никаких дополнений, переделок и так далее. Литературный текст в этом отношении устроен более внешним образом: текст как бы виднее нам, он обозримее, состав целого тоже достаточно нагляден. Гораздо больше, чем в музыке. Поэтому такой литературный текст, вернее, конгломерат текстов может еще и продолжиться...

Изнутри гётевского «Дивана» восточная культура выстраивается в определенном порядке. Сначала сюда попадает то, что находится ближе



к европейскому искусству (библейская культура ведь тоже отчасти европейская). Во второй главке прозаических текстов Гёте в «Диване» речь идет о еврейской культуре: она и своя и чужая одновременно, поэтому Гёте сначала говорит о ней. Потом он переходит к арабской культуре, которая Европе и географически близка, и по духу своему отчасти тоже — не так далека, по крайней мере, как культура дальневосточная. После этого Гёте говорит о персидской культуре, связанной с арабской единством веры мусульманской и единством письма. А потом уже переходит к более далеким культурам, и в основном переход этот совершается не в самом «Западно-восточном Диване», а после его публикации. Гёте начинает постепенно интересоваться китайской культурой и лет через десять после «Дивана» публикует совсем маленький цикл стихотворений, который называется «Китайско-немецкие времена дня и года», из 13 стихотворений самого высокого достоинства и тоже такой же зашифрованный, как весь поздний Гёте<sup>106</sup>. А после этого его взгляд идет еще дальше и он начинает интересоваться даже японской культурой — и, к сожалению, почти никаких следов этих интересов не осталось, потому что он умер в 1832-м году. Но смотрите, как взгляд этот от культуры собственно европейской и рядом расположенной арабской постепенно, не торопясь, распространяется на все то, что хотя бы в какой-то степени можно было тогда узнать. В очень скромной степени. Дело в том, что когда Гёте писал свой «Диван», то настоящая научная ориенталистика, то есть наука о Востоке, только-только становилась в Европе. А каких-то пособий, с помощью которых можно было бы не-востоковеду со всем этим знакомиться, почти не было. И поэтому вся эта книга Гёте есть реализация того, что я назвал силой «инога», то есть желание знать то, что было бы другим, нежели европейская культура, было в нем настолько мощным, что оказалось, что образ Востока в этом произведении Гёте настолько ярок и внутренне осмыслен, что какие-нибудь востоковеды в этом отношении никак не могли бы решиться на обобщения такого рода. Он обогнал науку своего времени, ибо его обобщения были не чем-то субъективным, а чем-то, что называют глубоким проникновением в язык чужой культуры, но — в язык культуры, который, собственно, Гёте был недоступен, вот что удивительно. Я уже говорил об этой силе «инога» и что иногда она действительно творит чудеса, когда оказывается, что она проявляется в свой момент исторический. Вот такой момент исторический был и здесь: западная культура, мечта об ином, по-настоящему могла раскрыться в сторону «инога» (именно в это время), и это «иное» — восточная культура — предстало перед ней в очень ясном виде...

Теперь прочитаю вам небольшие отрывки. В главке, которая называется «Евреи», Гёте пишет так:

Наивная поэзия — у всякой народности первая, она лежит в основании всего последующего; чем свежее, чем естественнее та

первая поэзия, тем счастливее протекает развитие в позднейшие эпохи.

Говоря о восточной поэзии, нельзя не вспомнить о древнейшем собрании, о Библии. Значительная часть Ветхого Завета написана в возвышенном умственном строе, с энтузиазмом и принадлежит полю поэзии <...>

Помянем, ради примера, лишь Книгу Руфь — при высокой ее цели, именно доставить царю Израилеву пристойных и занятых предков, ее можно рассматривать и как прелестнейшее целое — в малом, излагаемое как эпически, так и идиллически.

Остановимся на мгновение и на Песни Песней, самом неподражаемо нежном, что дошло до нас от запечатлений любви страстной и прелестной. Мы жалеем, правда, что состояние фрагментарных и перепутанных, перемешанных стихов не доставляет нам вполне чистого наслаждения, и, однако, нас приводит в восторг мысль, что мы можем проникать чувством в те жизненные условия, когда творили писавшие их. Повсюду веют кроткие ветерки приятнейшей из частей Ханаана; интимность сельских отношений, сады, виноградники, пряности, какая-то тень городских ограничений, а затем, на заднем плане всего, роскошный, великолепный царский двор. А главное — пылкая склонность молодых сердец, — они ищут друг друга и находят, и отталкивают, и манят друг друга, в обстоятельствах жизни, отмеченных величайшей простотой.

Не раз думали мы над тем, чтобы извлечь что-то из этого столь прелестного беспорядка, выстроить в ряд, но как раз загадочная неразрешимость и придает этим немногим листкам их своеобразную привлекательность. Сколько раз уж бывало, что степенные и благонамеренные люди соблазнялись найти в них или вложить в них разумную взаимосвязь — нет! преемником остается все та же работа.

И Книга Руфь, случалось, увлекала своей неодолимой прелестью не одного деловитого человека, так что он начинал предаваться иллюзии, будто событие, излагаемое великолепно-лаконически, только выиграет в пространной парафразе.

И так вполне возможно, что, рассматриваемая книга за книгой, Книга Книг явит нам, зачем дана она нам — затем, чтобы приступали мы к ней, словно ко второму миру, чтобы мы на примере ее и заблуждались, и просвещались, и обретали внутренний лад<sup>107</sup>.

Я надеюсь, что здесь немножко чувствуется ритм поздней гётевской прозы... Он такой неторопливый и ёмкий очень. И немножко неправильный как бы. Первый мир — это мир Природы, в представлении Гёте. В XVIII веке очень любили такое представление. И в России тоже об этом знали, у Ломоносова есть об этом. Есть две книги Бога, причем они достаточно одинаковые по своей весомости: Книга Природы и Кни-

га Книг, как у Гёте здесь сказано. Библия. Священное Писание. И в последнем абзаце этой маленькой статьи это и имеется в виду: зачем дана нам Библия? — «Затем, чтобы приступали мы к ней, словно ко второму миру...» Если мир Природы — это первый мир, то Книга Книг — это второй мир, или наоборот... Ну, а дальше сказано: «...чтобы мы на примере её и заблуждались, и просвещались, и обретали внутренний лад...». Это замечательно сказано. То есть, Библия не просто какая-то правоучительная, или поучительная, или содержащая в себе какую-то догматику книга — а это такая книга, с которой мы общаемся, как и с миром, окружающим нас. Поэтому, общаясь с ней, можно не только учиться чему-то, но можно и заблуждаться, и просвещаться, и находиться с ней во всех тех многообразных отношениях, в которых находимся мы с окружающим миром. Это удивительная способность вот этого позднего гётевского стиля — сообщать немногими словами очень многое. В этом последнем абзаце тоже своего рода зашифровка и сгущение представлений до последней крайности, но сделано это очень мило, без внешних усилий перенапряжения.

А теперь вот Книга Руфь. Но это уж вы сами почитайте. Это в Библии такая маленькая книжечка среди прочих книг, что даже мне надо было принести её с собой. Но я думаю, у всех у нас должна же быть Библия-то дома. Просто потому, что мы должны с вами помнить, что в истории культуры было так, что эта книга стояла рядом со всем миром. Как вторая книга Бога. Или наоборот, как первая. И нам надо общаться с этой книгой. Даже не потому, что кто-то из нас верует, а кто-то нет, а потому, что это настолько важная для истории культуры книга, что с ней действительно надо общаться. Читать её. Почитывать или перечитывать: она ведь не рассчитана на то, что мы будем её непременно читать от самого начала до конца, хотя это тоже возможно. И даже была такая практика у многих верующих людей: они читали Библию, Ветхий и Новый Завет подряд, от начала до конца, и прочитав Откровение, как последнюю книгу Нового Завета, начинали перечитывать Библию с самого начала. Нам не обязательно следовать непременно этому образцу. Кстати говоря, Библия настолько плотно устроена, сложена из книг настолько разного смысла и назначения и направления, что можно себе представить, что в эпоху, когда в Европе появляется такое переусложненное творчество, как у Бетховена или у Гёте, — и Библия сама начинает представляться таким же зашифрованным текстом. И для этого в европейской культуре тоже были какие-то основания. Потому-то, что я вам сейчас прочитал из этой маленькой статьи, все основано на представлении, которое сформировалось в XVIII веке, а именно о том, что книги Библии — это не просто слово Божие, которое учит нас чему-то, а что это поэзия одновременно. Гёте ссылается здесь на Гердера, своего друга и отчасти учителя, который в XVIII веке много писал о поэтическом смысле Библии, а до него, конечно, нашлись англичане, которые

раньше подумали об этом. В XVIII веке, как правило, все новое шло из Англии, все по-настоящему эстетически новое. Странно, но это так. И в XVIII веке поняли, что Библия — это не просто религиозный текст, но, одновременно, поэтический памятник: одно другому не противоречит.

Первую фразу из этой маленькой статьи надо правильно понять: «Наивная поэзия, — пишет Гёте, — у всякой народности первая...» Слово надо правильно понимать. «Наивная» не в смысле «простоватая, слишком непосредственная», а «наивная» в смысле «первозданная» скорее, первая по рождению, в смысле своей первичности, первородности, первоизданности. Наивная поэзия действительно лежит в основании всего последующего. «Чем свежее, чем естественнее та первая поэзия, тем счастливее протекает развитие в позднейшие эпохи» Эта фраза, наверно, тоже требует какого-то пояснения. Можно сделать вывод, что Гёте наивную поэзию евреев считал счастливой — воспринимал её не как тяжелую и полную размышлений и каких-то тяжких обязанностей, которые человек берет на себя, и каких-то страшных наставлений и страшных рассказов о первых временах существования мира — он воспринимал её совсем иначе. Как и а мы смотреть на это — это уже другой вопрос. Я думаю, мы его сейчас не могли бы решить. Вы ведь знаете, что в тех книгах, с которых начинается Библия, Пятикнижие Моисеево — есть все. Начиная с рассказа о сотворении мира и ужасах, которые творились в первые века человеческой истории... Там действительно есть все — и блаженство, и страхи, и страсти и чудовищные мучения, и непроглядные и неразрешимые отношения между Богом и людьми, и непосильные, невозможные требования к людям со стороны Бога, и страшные преследования, не соответствующие людским преступлениям, и, одновременно, страшные человеческие преступления, Всемирный Потоп, когда гибнет все живое за исключением нескольких избранных, — и все это содержится в этих нескольких книгах. И законы, доходящие до последних мелочей, изложенные в очень строгом дидактическом стиле: в этих книгах и гражданский кодекс, и уголовный кодекс, и законы, касающиеся таких деталей, о которых сейчас даже не пришлось бы никому в голову писать... И картина спасения, которое ждет человечество: ведь все Пятикнижие кончается, если угодно, символическим эпизодом кануна спасения, когда Земля Обетованная — вот тут, рядом совсем. Остается только перевернуть страницу — и мы окажемся в этой Земле Обетованной.

Но это же не простое чтение. Потому что если читать все подряд, то исторические главы будут перемежаться вот этими как бы статьями из кодекса. Все это такой слоёный пирог, который можно воспринимать как тяжелый, — Гёте, как видите, воспринимает его как легкую пищу и как светлую. Но потом он сразу переходит к двум книгам Ветхого Завета, которые в нем занимают, конечно, совершенно особое место. Это Книга Руфь — микроскопическая совсем и Песнь Песней, которую, наверно, все читали. Кстати, помимо канонического синодального перевода Пес-

ни Песней есть еще и переводы, сделанные специально с поэтической целью, и при этом научно и точно. Есть такая книга: «Поэзия и проза Древнего Востока» в «Библиотеке Всемирной Литературы», там есть «Песнь Песней» в переводе И. М. Дьяконова и некоторые другие книги Библии. Так что одновременно с синодальным переводом можно заглянуть и туда и посмотреть, как это сделано там. Теперь вот что интересно: «Песнь песней» Гёте воспринимает как зашифрованный текст, который перепутан как бы. Легко представить себе, что если текст возник несколько тысяч лет тому назад, то он по дороге перепутался и при переписке его что-то нарушено, какой-то настоящий порядок. Поэтому я думаю, что Гёте не прав в этом смысле. Он увидел, что эта книга Библии зашифрована — он и пишет об этом почти такими словами: «Мы жалеем <...> что состояние фрагментарных и перепутанных, перемешанных стихов не доставляет нам вполне чистого наслаждения...» Здесь некоторое противоречие. Какие-то впечатления, идущие еще с XVIII века, у Гёте смешались с его собственными представлениями более зрелого и позднего периода. Он мог бы заметить, что эта кажущаяся фрагментарность находится в определенной аналогии с тем, что сам он делает в этой своей книге. Он ведь перепутывает части, он не располагает их в таком порядке, в котором все последующее вытекало бы прямо из предшествующего. То, что он называет здесь фрагментарностью этой книги — это, видимо, и есть поэтическое качество, особое поэтическое качество этого прекрасного текста, в котором и должна быть перепутанность своего рода. Дальше Гёте приводит пример одного стихотворения арабского, где нарочно перепутан порядок разворачивания сюжета. И это Гёте понимает прекрасно — что в поэзии это иногда надо делать, излагать все не в логическом порядке, а смешивая, перепутывая порядок частей. Лирическое состояние, которое в этом тексте присутствует, требует этого. И прекрасно.

Гёте обратил внимание на некоторую зашифрованность этого текста и ссылается на то, что он фрагментарный и перепутанный. Могу привести вам еще такой пример: в бесконечных спорах о «Слове о полку Игореве» — всякого рода вопросов к этому тексту очень много, тем более что нет собственно древнего текста, где можно было бы справиться, что и как было, — и вот, один из самых больших ценителей этого текста, академик Рыбаков, пришел к мысли, которая до какой-то степени абсурдна. Он восхищается этим памятником, но вдруг говорит о том, что на самом-то деле надо было бы навести в нем порядок, а для того, чтобы сделать это, надо изменить весь порядок. Порядок всех фраз надо изменить. Какой бы замечательный этот памятник ни был, а вот сначала все изменить, а потом уж им восхищаться. То есть, он предложил примерно то же самое, что приходило на ум Гёте, когда он читал «Песнь Песней». Для Гёте это было немножко странно, потому что весь этот текст был настолько близок ему... Ну, уж не дальше же, чем арабская поэзия? И он

мог бы представить себе, что эта фрагментарность и неупорядоченность входят в замысел книги, о котором он составил такое ясное представление, о котором он пишет словами простыми, но оглушительными: «нас приводит в восторг мысль, что мы можем проникать чувством в те жизненные условия, когда творили писавшие их [стихи]. Повсюду веют кроткие ветерки <...> интимность сельских отношений, сады, виноградники, пряности, какая-то тень городских ограничений, а затем, на заднем плане всего, роскошный, великолепный царский двор». То, что все это держится на некоем лирическом веянии — это же Гёте почувствовал. Но раз лирическое веяние — то какая же там гладкая и простая логика?! Её может не быть. И мы, читая этот текст и полагаясь на достаточную точность переводов, чувствуем, что так оно, по-видимому, и есть и это прекрасный текст. Теперь, в виде некоторой полущутки, но вполне с серьезной подкладкой скажу вам: вы ведь знаете, что по «Песни Песней» написано довольно много разных музыкальных произведений. Надо вспоминать сейчас, кто и что писал, но самое удивительное и приятное — это то, что в том произведении, которое мне очень нравится и которое проникновенно по-настоящему, нет ни слова из «Песни Песней», вообще нет ни одного слова — и тем не менее, это произведение воспринимается как вполне тонкое музыкальное соответствие «Песни Песней»... Я имею в виду то произведение Воана-Уильямса, которое называется «Flos campi», «Цветок полевой» — а «цветок полевой», это, насколько я помню, из латинского перевода «Песни Песней»<sup>108</sup>. Больше никакого намека на «Песнь Песней» не присутствует в этом произведении, хотя там хор поет и оркестр есть... Но хор-то поет без слов... И солирует альт. Это удивительная музыка, которая композитором поставлена в связь с «Песнью Песней», и она действительно заменяет её, вот — насколько музыка может заменять прозаический текст...

Воан-Уильямс написал это в начале 20-х годов нашего века. И в этом произведении чувствуется, сколько веков протестантской культуры и чтения Библии стоит за этим. Когда мы слушаем, мы это обязательно услышим. Это не тот случай, когда вдруг кто-то, решив, что пора обратиться к Библии, взял что-то из неё как повод написать музыку, со словами или без слов — не имеет значения. А это тот случай, когда слышно, что за этим стоят сотни лет чтения Библии и она вошла, как говорится, в плоть и в кровь, в сознание человека, который эту музыку писал. Отсюда — такое внутреннее спокойствие, отсутствие чего-то показного и очень естественное слияние с настроением самой этой книги. Ну, насколько мы можем почувствовать его: тут ведь получается всегда треугольник или даже более сложная фигура: Библия — автор музыки — и мы с вами. Насколько мы в этом треугольнике можем разобраться? Есть схождения, и это хорошо.

Теперь: Гёте сам рос в протестантской культуре, хотя и несколько иного склада, чем англичанин Воан-Уильямс, но тем не менее это была

протестантская культура, в которой Библия тоже читалась из поколения в поколение, и Гёте Библию знал если не наизусть, то очень твердо и во всех деталях и мелочах. И когда он пишет свою автобиографическую книгу «Поэзия и правда», он вспоминает и об этом чтении Библии с детства, и о том, как, в каком порядке это все им усваивалось. И, конечно, ему была свойственна твердость в знании этой книги, та твердость, которой нам никогда не достичь просто потому, что для этого надо было с детства находиться в обстановке бесконечного чтения и толкования Библии. Я хотел найти вам место, где он вспоминает об этом своем раннем детском чтении Библии. Гёте попытался в детстве изучать древнееврейский язык, но потом это не получилось, потому что слишком много языков надо изучать. И тем не менее, он описывает эти уроки, которые он брал, будучи подростком, но, поскольку он выбрал не богословскую карьеру, он мог обойтись без еврейского языка.

Я слышал разговоры, что для понимания Ветхого Завета, как и Нового, необходимо знание языков оригинала. Новый Завет я читал без всякого труда, потому что по воскресеньям после службы, — чтобы и в этот день упражнялась голова, — декламировались, переводились и до какой-то степени толковались так называемые Евангелия и Послания. Так предполагал я приступить к делу и с Ветхим Заветом, который по своим особенностям с давних пор очень нравился мне. <...>

Ну, отец отдал его такому-то доктору на обучение...

Начав брать у него уроки, я увидел, что этот чудак — человек добрый и кроткий. Каждый вечер в шесть часов я отправлялся к нему и чувствовал тайное блаженство в душе всякий раз, когда дверь закрывалась за мной со звоном и мне предстояло пройти к нему сумрачным монастырским коридором. Мы усаживались в его библиотеке за столом, обитым провожденной тканью, весьма зачитанный Лукиан никогда не покидал своего места на нем.

Лукиан упомянут здесь не случайно: это один из греческих авторов, страшный насмешник и почти циник, автор блестящих произведений, которые очень плохо согласуются с чтением Библии, — но именно поэтому он здесь и был в качестве дополнения очень уместен.

Все же, несмотря на такую благожелательность, я достиг своей цели не без сопротивления: мой учитель не в силах был подавить в себе насмешливые замечания вроде того, что зачем это дался мне еврейский язык и какой мне в нем прок. <...> Он усмеялся, говоря, что мне надо быть довольным, если я научусь хотя бы читать по слогам. Это меня раззадорило, и, когда дело дошло до изучения букв, я сосредоточил на них все свое внима-

ние. Передо мною был алфавит, во многом сопоставимый с греческим, — начертания букв были ясны, их наименования по большей части мне знакомы. Все это я очень скоро постиг и запомнил, полагая, что теперь-то мы перейдем к чтению. Что читают справа налево, я хорошо знал. Но тут совершенно неожиданно выступило новое войнство, состоявшее из буквочек и значков, точек и всевозможных черточек, представлявших собою, собственно говоря, гласные <...><sup>109</sup>



## КОММЕНТАРИИ

### СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АрМ	— Архив А. В. Михайлова (собственность Н. А. Михайловой)
ЗВД	— <i>Гете И. В.</i> Западно-восточный диван / Изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов. М.: Наука, 1988.
ИМЛИ	— Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
МГК	— Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
МИК	— <i>Михайлов А. В.</i> Музыка в истории культуры: Избр. статьи / Ред.-сост. Е. И. Чигарева. М.: Моск. гос. консерватория, 1998.
Парнас	— Парнас: Антология античной лирики / Сост., авт. предисл. и коммент. С. А. Ошеров. М.: Моск. рабочий, 1980.
Св	— Античная поэзия в русских переводах: Библиогр. указ. / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). Б-ка; Сост. Е. В. Свиясов. СПб.: «Дмитрий Буланин», 1998.
ЯК	— <i>Михайлов А. В.</i> Языки культуры / Сост. Н. С. Павлова, С. Ю. Хурмов. М.: Языки русской культуры, 1997.

Настоящее издание продолжает публикацию избранных работ А. В. Михайлова, начатую издательством «Языки русской культуры» в 1997 году (см.: *ЯК*). Первая книга была составлена из работ, опубликованных при жизни автора; тексты прижизненных публикаций перепечатаны в ней без учета и даже без упоминания других источников. Перед публикаторами текстов А. В. Михайлова наряду с повторной публикацией разбросанных по разным изданиям работ стоят теперь две новые задачи:

1) публикация неизданных работ;

2) публикация напечатанных при жизни автора текстов в первоначальных авторских редакциях.

Значительную часть наследия А. В. Михайлова составляют никогда не издававшиеся работы. Первая крупная публикация таких работ была подготовлена в 1998 г. в МГК (см.: *МИК*). Попытка описания и оценки источников, предпринятая в *МИК*, указала на сложную, а иногда и запутанную картину редакций и вариантов, отражающих развитие замыслов и текстов. Если не все решения, принятые редколлекцией при выборе источников публикации, кажутся одинаково убедительными, то несомненно убедителен общий результат: читатель может получить представление о реальном состоянии наличных документов в архиве А. В. Михайлова, такое представление, которое, в свою очередь, способно дополнить существенными чертами мысленный портрет выдающегося ученого.

Настоящее издание отражает дальнейшее освоение наследия А. В. Михайлова, в том числе неопубликованной его части, которое стало возможным только при заинтересованном участии вдовы ученого Н. А. Михайловой. Более трети текстов публикуется впервые. Статья «Гоголь в своей литературной эпохе», опубликованная в 1985 году, печатается в первой авторской редакции. Имея в виду ближайшие перспективы издания других работ А. В. Михайлова, сейчас уже можно утверждать, что возвращение к первоначальным редакциям совершенно оправдано. Как заметил А. В. Михайлов, предлагая план сборника своих работ: «Некоторые тексты уже опубликованы, но, как правило, в неполном виде, с сокращениями» (дата: 23 марта 1991 г.; АрМ).

Работы сгруппированы в книге таким образом, чтобы, с одной стороны, выявить большие темы, проходящие через работы А. В. Михайлова разных лет, а с другой стороны, представить работы разных жанров. Провести при составлении сборника тематический принцип в чистом виде трудно, т. к. есть тексты, которые обобщают не одну сквозную тему научного творчества А. В. Михайлова.

В 1-й раздел входят работы, посвященные проблеме поворота в европейской культуре на рубеже 18—19 веков. По существу этот раздел продолжает раздел второй *ЯК* «Эпоха “готового” слова и ее кризис».

2-й раздел состоит из статей, тематика которых так или иначе связана с историей русской культуры и историей русско-немецких культурных связей. Располагая материал этого раздела мы старались следовать хронологии истории русской литературы.

3-й раздел образует всего одна, но большая и значительная работа. Она, с одной стороны, соприкасается с тематикой предыдущего раздела, но с другой, представляет едва ли не важнейшую для А. В. Михайлова сферу исследований, предмет которой он сам определял как «Ключевые слова культуры».

4-й и 5-й разделы в отличие от первых двух построены не по тематическому, а по жанровому принципу: в четвертом представлены предисловия и рецензии, а в пятом — расшифровки магнитофонных записей лекций А. В. Михайлова.

Читатель может отметить различия между текстами, напечатанными здесь по прижизненным публикациям, и теми, что публикуются по автографам и машинописным экземплярам из архива А. В. Михайлова. Чем обусловлены эти различия?

Во-первых тем, что авторская пунктуация подвергалась в издательствах сильным изменениям, нормализации. Пунктуация как очень индивидуальный момент в авторском тексте, требующий бережной передачи, — эту мысль сам А. В. Михайлов неоднократно высказывал устно и письменно. Если даже представить себе дело таким образом, что он пользовался в своих текстах тем, что называют частной, приватной пунктуацией, и не имел поэтому серьезных возражений против ее нор-

мализации при опубликовании, она тем более заслуживает теперь аккуратного воспроизведения как предельно характеристический слой исторических документов. Среди свойств авторской пунктуации можем отметить превышающее обычную норму использование вводных оборотов (при этом запятая превращается в интонационный знак), а также следующее свойство употребления тире: когда оно употребляется как средство интонационного выделения, то не уничтожает запятые, а как бы добавляется к ним в качестве более высокого отделительного знака. Сказанное не означает, что некоторые случаи ненормативной пунктуации не могут быть расценены как ошибки, которые подлежат исправлению. К таковым безусловно относятся отсутствие запятой перед придаточными предложениями, или в конце вводных оборотов. В настоящем издании такие ошибки исправлены без оговорок, также, как и орфографические ошибки (опечатки).

Во-вторых, отличия обусловлены тем, что неопубликованные тексты открывают перед нами любопытную картину непоследовательности А. В. Михайлова в выборе той или иной формы написания некоторых слов: “реторика” — “риторика”, “гекзаметр” — “гексаметр” и производные от них. Легче всего было бы прибегнуть в таких случаях к унификации, но вряд ли это был бы правильный путь. И вряд ли сейчас можно предполагать все то, о чем может сказать такая непоследовательность. Например, о том, что в середине и в конце 1970-х годов автор делал попытку через написание “реторика” (см. статью «Культура комического и столкновение эпох»), приближенное к латинскому корню, как-то противопоставить свое расширительное толкование этого понятия тому более узкому и даже несколько негативному значению слова “риторика”. Унификация лишила бы нас возможности читать авторский текст таким, каким он собственно был написан, и открывать в нем выраженные через формы написания слов авторские интенции. Унификация неприемлема даже тогда, когда автор проявляет непоследовательность в пределах одного текста (так в работе о Карамзине встречаем “гекзаметр” и “гексаметр”); интересно все же следить за тем, как автор колеблется между более привычной формой написания и такой, которая более соответствует звучанию греческого слова.

Необходимо принять во внимание, что А. В. Михайлов не раз высказывал свои взгляды на проблемы текстологии; в общем они сводились к признанию принципиальной ценности всякого рода индивидуальных или исторических особенностей орфографии и пунктуации. Практически это выразилось и в тех работах, которые публикуются в этой книге: см., например, цитаты в статьях о Карамзине и нигилизме — текст изданий прошлого века цитируется А. В. Михайловым с возможной при переводе в современную орфографию точностью. Заметим, что это есть свойство относительно поздних работ, а определенную роль в складывании такого отношения А. В. Михайлова к передаче текста сыграла публика-

ция «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина под ред. Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского (см. отзыв о ней в работе о Карамзине).

В работах, публикующихся впервые, текст, выделенный автором, напечатан курсивом; редакционные дополнения текста помещены в квадратные скобки, редакционные пояснения к тексту — в угловые скобки; использование тех же квадратных и угловых скобок внутри цитат обозначают дополнения и пояснения А. В. Михайлова к цитируемому тексту. Авторские комментарии помещены в конце соответствующих работ, оформление библиографических ссылок унифицировано\*.

Переводы иноязычных текстов, отсутствующие в рукописи, помещены в комментариях. В тех случаях, когда имя переводчика не указано, они принадлежат редакторам-составителям.

Д. Р. Петровым подготовлены к печати работы «Николай Михайлович Карамзин в общении с Клопштоком и Гомером», «Гоголь в своей литературной эпохе», «Из истории нигилизма», тексты лекций и написаны комментарии к ним. Подготовка к печати и комментирование остальных текстов принадлежит С. Ю. Хурумову.

Редакторы-составители считают приятным долгом выразить свою искреннюю признательность за помощь в подготовке издания академику М. Л. Гаспарову, кандидату искусствоведения Е. И. Гординой, Д. Н. Жигачеву, доктору искусствоведения К. В. Зенкину, И. М. Кашириной, доктору искусствоведения Л. В. Кириллиной, И. В. Охаловой, доктору филологических наук Н. С. Павловой, Е. И. Стафьевой, доктору искусствоведения Е. М. Царевой, доктору искусствоведения Е. И. Чигаревой.

*Д. Р. Петров, С. Ю. Хурумов*

---

\* Предпринятые в отдельных случаях отступления от этих правил оговариваются в комментариях к соответствующим работам.

## НАДО УЧИТЬСЯ ОБРАТНОМУ ПЕРЕВОДУ

Печатается по изданию: Одиссей. Человек в истории. 1990: Личность и общество. Отв. ред. А. Я. Гуревич. М.: Наука, 1990. С. 56—58.

## Раздел I.

ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВЕКОВ  
И В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА*Судьба классического наследия  
на рубеже XVIII—XIX веков*

Печатается по изданию: Классическое наследие и современность: Сб. статей. Отв. ред. Д. С. Лихачев. М.: 1991. С. 149—164.

*Вводная часть доклада  
«Генрих фон Клейст и проблемы романтизма»*

Печатается по изданию: Искусство романтической эпохи: Сб. статей. Отв. ред. И. Е. Данилова. М.: 1969. С. 106—126.

*Судьба вещей и натюрморт*

Печатается по изданию: Вещь в искусстве: Сб. статей. М.: 1986. С. 125—139.

*Стиль и интонация в немецкой романтической лирике*

*Источник:* Машинописная копия (АрМ): 47 л. Авторская полистная пагинация. Обороты свободны. Авторские рукописные пометки: исправления опечаток, редкие исправления текста, иноязычные слова и выражения. Содержащееся на л. 21 замечание о статье Ф. Блюме, увидевшей свет «более десяти лет тому назад», позволяет предположить, что статья А. В. Михайлова написана в конце 1980-х годов. Стоит отметить, что концепция статьи уже была заявлена несколькими годами раньше во вступительной статье к антологии «Поэзия немецкого романтизма» (М.: Худож. лит., 1985.)

\* 1

(...так называемый ранний романтизм — последний подъем завершающегося в идеализме просветительского движения... То, что случилось в Гейдельберге есть нечто совершенно иное, нежели только реализация уже имевшегося в теории... Ни больше, ни меньше — возникала новая атмосфера жизни и новый мир являл свой лик.).

## \* 2

(Вопреки тому, что часто утверждали, музыкальные тексты неопровержимо доказывают: музыкальный романтизм начался не между 1810 и 1820 годами, но одновременно с литературным романтизмом, за одно или два десятилетия до рубежа столетий.).

## \* 3

Вокруг простерлась пустота,  
Пустынен мир — душа сыта.

(Гимны к Ночи 6, 47—48.  
Пер. В. Б. Микушевича.)

## \* 4

«Таков современный формализм искусства — поэзия всех вещей, томление по всем ним — не внешняя сила. Вещи таковы *в себе*, в божественном созерцании, но это их бытие в себе есть нечто абстрактное, не соответствующее их наличному бытию. Эта чисто нтеллектуальная красота, эта музыка вещей противоположна гомеровски-пластическому искусству...»

(Йенская реальная философия.  
Пер. П. П. Гайденко).

## \* 5

Рокочет, хохочет  
В ночи тамбурины;  
Птенцы-бубенцы —  
Не молчит ни один;  
Тут же цимбалы,  
Как зазывалы;  
Незванный звон —  
Как странный сон.  
Трели свирели  
Сердце задели:  
Радость и боль...  
Слушать изволь!

(Годви. Веселые музыканты.  
Пер. В. Б. Микушевича).

## \* 6

О звезда и цветок, дух и одеяние,  
Любовь, страсть и время и вечность...

## \* 7

Однажды Любовь, Небесно-чистая Любовь, в праведном гневe, сказала слепому Желанию. Прости! Ныне тебя заслуженно искололи шипами. Смущенное Желание оробело, но едва его заденет колючий удар любви,

как раскрываются все бутоны: против ожидания шипы теряются в распустившихся розах...

\* 8

Однажды Желание спело Любви, небесно-чистой любви, такую любовную песню: Огонь, который Любовь вселяет слепому Желанию в сердце, цветет в ее очах...

\* 9

«Войди в сад, великие чудеса смотрят благосклонно и серьезно на тебя, о путник, мощные лилии в теплом воздухе, и звуки живут в чашечке цветка, все вокруг поет, стоит лишь тебе довериться чувствам, так дерево, как цветок, пленяют твой ум, краска звенит, форма звучит, каждая имеет язык и речь согласно форме и цвету.

То, что некогда завистливо раскололо престол богов объединяет богиня Фантазия, Так, что звук здесь знает свою краску, сквозь каждый лист прорезывается сладостный голос, зовутся родными краска, аромат, пение. Все объаты всеми, и каждый в другом обретает себя, прочно связанные в поэзии».

Фрагмент этого стихотворения в прозаическом переводе А. В. Михайлова см.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. М., 1981. С. 392.

\* 10

Мчись, горный ручей,  
Вниз по круче,  
Где ползучий  
Плющ прильнул к струе твоей.  
Мчится, мчится время стремглав;  
Жизнь бежит среди дубрав,  
Слово тает, отзвучав

(Пер. В. Б. Микушевича).

\* 11

«Так шатаемся все мы в головокружении, ввергнутые в пространство жизни. Никакой любви, никакой жизни, никакого бытия нам не даю, только грезы и могила: цветы и клевер там устилают мрачные страхи и дикие муки; вокруг грохот бубнов, тимпанов, кричащий, раздражающий вой рогов! Ободрает, вибрирует, нудит, прыгает неустанно, раз ни жизнь, ни любовь, ни сердце нам не даны, с ликованием в мрачную пропасть!»

\* 12

Вздымайся, вздымайся на просторе, единое во многом, единое для всех, вздымайся, прекрасный волшебный флер! Плыви и пари, вздымайся и кружись, чтобы земля дрожала в сладострастии, дух жизни, ввысь!

В побеге является, к небу зеленея, поднимается, что карлик науку познал, и вниз стремится вновь, опускает ненасытные члены в древнюю скалистую ночь.

Никогда не побеждая, никогда не изнемогая, принимая любую форму, борется вещество с веществом в жестоком споре. Если устанет, просит покоя, тогда их согласие разорвет цельность жизни.

Яростно силы сплетаются и обращают жгучую ненависть в кроткое блаженство. Пусть сила бушует, а благодать расцветает из диких борений, вечное благо - из вечной вины.

\* 13

Благоуханье аромата испаряется из розы: так поднимается к твоим высям, милый образ, моя песня. День отступает и благодатно роза наполняется росой: так сладким покоем волнует меня твой привет, о милый образ.

\* 14

Таинственно поэзия целит  
Нас всех преображеньем бесконечным:  
Там награждает землю миром вечным,  
Здесь юностью блаженной веселит.  
В зеницы свет поэзией пролит;  
Нас просветив искусством безупречным,  
Отрадная, усталым и беспечным  
Для сердца хмель божественный сулит.

*(«Генрих фон Офтердинген»,  
Посвящение, II Сонет.  
Пер. В. Б. Микушевича).*

\* 15

В смерти открывается вечная жизнь,  
О смерть, лишь ты нас исцеляешь.

\* 16

Буду плакать, плакать вечно;  
Хоть бы в жизни быстротечной  
Он вдали явился мне!  
Слезы лью в тоске священной;  
Пренебречь бы всей вселенной  
Изасть в могильном сне.  
Как свою терпел Он муку,  
Все еще терплю разлуку,  
Вечный, тягостный укор;  
Смерть Его перед глазами,  
Изойти в тоске слезами  
Не дано мне до сих пор.

*(«Священные песни» 7. 1—12.  
Пер. В. Б. Микушевича).*

\* 17

И на иконах ты прекрасна;  
Мария, вечен образ твой,  
Однако живопись напрасна,



Когда владеешь ты душой.  
Мир, волновавший беспрестанно,  
Рассеялся быстрее сна,  
И небом, сладким несказанно,  
С тех пор душа упоена.

(«Духовные песни», XII.  
Пер. В. Б. Микушевича).

\* 18

Если тяжесть роковая  
Сокрушает сердце нам  
И томимся, изнывая,  
В страхе мы по временам,  
Если в нашем общем горе  
Ближних нам порою жаль  
И сгущается во взоре  
Мрачным облаком печаль,  
Видит Бог невзгоду нашу  
Со своих святых высот;  
Нам целительную чашу  
Ангел божий подает;  
Утешение дороже  
Нам, подавленным тоской,  
И для ближних наших тоже  
Можно вымолить покой.

(«Священные песни», XVI.  
Пер. В. Б. Микушевича).

\* 19

Я не стремлюсь к другому кладу,  
Назвав сокровище своим,  
Когда, найдя свою отраду,  
Друг другу мы принадлежим.  
Иной с лицом разгоряченным  
Везде копает наугад;  
Себя считает он ученым,  
Не зная, что такое клад.

(«Священные песни» VIII 1—8.  
Пер. В. Б. Микушевича).

\* 20

Ах, Орплид, мой край! Светится вдали; С моря твой залитый солнцем берег туманится, как увлажняются ланиты богов.

Древние воды поднимаются, помолодев, вокруг твоих бедер, дитя! Перед твоим божественным ликом склоняются короли — твои сторожа.

\* 21

Смолк беспечный шум людской:  
Как во сне, все чаще, чаще

Шелестят деревья в чаще,  
И старинною тоской  
Веет в сердце бесприютном;  
Отблеском блуждая смутным,  
Прочь уносится покой.

(«Вечер». Пер. Р. Дубровкина).

\* 22

Над горами, потоками и долинами, Над тихой усладой и глубокими муками Тайно струится, грохочет сияние! Грезя, покоится суeta дня В синем зное, И вековечные чувства,

Те, что сами себе неведомы, Ступают тайно, торжественно и нежно Из путаницы постылого хода вещей, Из беззащитной груди В тихие широкие просторы.

\* 23

Сумрак опустился долу...

### *Культура комического в столкновении эпох*

*Источник:* Машинописная копия (АрМ): 84 л. Авторская полистная пагинация: 1—34 + α, α1 — α6, β1, β2; следующие 41 лист без пагинации. Авторские рукописные пометки: исправления опечаток, редкие исправления текста, иноязычные слова и выражения.

В папке с обширными подготовительными материалами к статье содержится конверт с датой: "1976". В 1981 году вышел полный перевод А. В. Михайлова «Приготовительной школы эстетики» со вступ. статьей и коммент. А. В. Михайлова (М.: Искусство. 1981.) — одного из главных героев статьи «Культура комического...». Цитаты из «Приготовительной школы...» в статье не совпадают с текстом изданного перевода; это позволяет предполагать, что статья написана во 2-й половине 1970-х годов.

На л. 16 оставлено свободное место для стихотворения Йозефа Людвиг Штолля «Стансы. К Поэзии». В библиотеке А. В. Михайлова имеется альманах "Grotesken, Satiren, Naivitaeten" («Гротески, сатиры и наивности на 1886 год»). Текст восстановлен по этому изданию.

\* 1 Ср.: Жан-Поль. Приготовительная школа... С. 182—183.

\* 2 В тексте содержится указание: «...один пример (из романа Иоганна Беера "Больница дураков")». Редакторам-составителям не удалось разыскать эту цитату.

\* 3 Ср.: Жан-Поль. Указ. соч. С. 278.

\* 4 Ср.: Жан-Поль. Указ. соч. С. 278.

\* 5 Ср.: Жан-Поль. Указ. соч. С. 278—279.

\* 6

Стансы. К Поэзии.

О, светлая игра в солнечной вышине, О, стезя, пролегающая вдали от действительности, О, хоровод милостивых юных фей, О, вечноцветущая, благоуханная ветвь мирта, О, цепь божественных идей, Ты, которую я чувствую, но не знаю как назвать; О Поэзия! теплейшее солнце жизни! Освещает душу ночи твой блаженный луч.

Сын скорбей, уловивший твой свет, Поцеловавший порог твоей святыни, Привязан узами любви там, Где ему твоя чаша земного подслащена; Стрела смерти не может его ранить, Бессмертие приветствует его как Бога; Его стремление за пределы тварного мира.

В смелом полете парит он высоко, Чистая игра струн в его груди; Его голод не может утолить плод времени, Его пьянит наслаждением источник вечности; Прах — все дары земных идолов Для того, кто гордо сознает в себе небо: Довлея себе, он не знает человеческих стремлений: Других он может лишь жалеть и презирать!

\* 7 Ср.: Жан-Поль. Указ. соч. С. 138.

\* 8 В рукописи отсутствует немецкое слово.

\* 9 В рукописи неразборчивая рукописная правка.

\* 10

И все ж нам многое от божества  
Дано. Мы получаем в руки  
Огонь, и берег получили,  
И волны моря. Многое,-  
Дружны мы с ними, с силами природы.  
Созвездия учат тебя однако,  
Тебе не уподобиться звезде.

(«Праздник мира».

Пер. Е. Г. Эткинда.)

\* 11 В тексте неразборчивая немецкая цитата.

### *О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда»*

Печатается по изданию: Тик. Л. Странствия Франца Штернбальда. Изд. подгот. С. С. Белокриницкая, Ц. Б. Микушевич, А. В. Михайлов. М.: Наука. 1987. С. 279—340.

### *Об одной позднепросветительской утопии*

Печатается по изданию: Культура эпохи просвещения: Сб. статей. Отв. ред. К. М. Андерсон. М.: Наука. 1993. С. 67—78.

### *Йозеф Геррес: эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя*

Печатается по изданию: Контекст 1985: Литературно-теоретические исследования. Отв. ред. Н. К. Гей. М.: Наука. 1986. С. 147—175.

## Раздел II.

## РУССКАЯ КУЛЬТУРА И РУССКО—НЕМЕЦКИЕ СВЯЗИ

*Николай Михайлович Карамзин  
в общении с Гомером и Клопштоком*

*Источник:* Рукопись (АрМ): 83 л. Авторская пагинация: 1—70 (текст разделов 1—5) + 10 л., содержащих вставки к лл. 9, 22, 30, 52, 56 (по одному дополнительному листу) и 31 (пять дополнительных листов) + А, А1, А2, содержащие текст 6-го раздела. Текст написан на одной стороне листов, на оборотах машинописных копий. К основному тексту приложены 14 пронумерованных листов с частью машинописным, частью рукописным текстом (далее мы их будем называть “материалами”). Это извлечения из писем Карамзина к Дмитриеву, «Писем русского путешественника», книги А. Н. Егунова «Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков», романа Гете «Страдания юного Вертера» (на нем. яз. и с рус. переводом), а также прозаический перевод отысков из «Мессии» Клопштока — тексты, приготовленные для прямого цитирования либо для ссылок на них. В основном тексте цитаты выписаны лишь изредка, в большинстве же случаев даны краткие указания на источник цитаты. В настоящем издании цитаты включены в основной текст согласно этим кратким указаниям, а ссылки на источники цитат оформлены как авторские примечания. При этом объем цитат оказывается меньшим в сравнении с тем, что содержится в “материалах”. Они были приготовлены, без сомнения, раньше написания основного текста и отражают предшествующий работы, которому в свою очередь предшествовал еще один этап, отраженный в АрМ многочисленными выписками и заметками на отдельных листах и в тетради, ксерокопиями, научной корреспонденцией и т. д. Эти документы, представляющие ранний этап работы, относятся, вероятно не только к публикуемому тексту, но к целой группе работ, посвященных кругу “Карамзин — Гомер — Клопшток”. Назовем нам известные:

1. Статья «Карамзин и немецкая литература», опубликованная в сборнике «Николай Михайлович Карамзин. 1766—1826» (М., 1992. С. 38—45). В ней основное внимание уделено тому фрагменту из «Писем русского путешественника», посвященному прибытию в Цюрих, который проанализирован А. В. Михайловым и в публикуемом здесь тексте. Наряду с этим речь идет о К. Ф. Морице и это сближает статью с другой работой того же года «Вольфганг Амадей Моцарт, или О видении слухом», опубликованной дважды: Проблемы творчества Моцарта. М. 1993. (Науч. труды МГК. Сб. 5). С. 60—72; Гетевские чтения. 1993. М., 1994. С. 209—218;

2. Доклад «Nikolaj Michajlovič Karamsin und die deutschen Dichter der Aufklärungszeit oder: Karamsins sechs Nebensätze als eine sentimental—rhetorische Skizze zur Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts» (Николай Михайлович Карамзин и немецкие поэты эпохи Просвещения, или Шесть придаточных предложений Карамзина как сентиментально-риторический набросок к истории немецкой литературы XVIII века), прочитанный 31 марта 1993 г. в рамках конференции конференции «Германо-русские отношения 18 века. Культура, наука, дипломатия», проходившей 29 марта — 1 апреля в Вольфенбюттеле (о публикации см. ниже);

3. Доклад «Карамзин и немецкие писатели его времени», прочитанный 30 марта 1994 г. на конференции «Немцы в России. Русские в Германии», проходившей во Всероссийской библиотеке иностранной литературы 29—30 марта. Речь шла, в частности, об изданном в 1799 г. немецком переводе «Писем русского путешественника», выполненном Иоганном Рихтером и специально разбирался перевод фрагмента о прибытии в Цюрих.

4. Доклад «Karamsins folgenlose Bemühungen um Homer und die Antike» (Занятия Карамзина Гомером и античностью, оставшиеся без продолжения), прочитанный: 14 или 15 марта 1995 г. в Потсдаме на симпозиуме, посвященном европейскому Просвещению (дата не совсем точно устанавливается по письмам А. В. Михайлова, от 15 и 16 марта). Сведениями о публикации мы не располагаем. В АрМ содержится машинописный текст доклада (24 с., авторская пагинация: 1—16, 16а, 17—21, + 1—2 (примеч.), авторская правка);

5. Опубликованный вариант доклада, названного под номером «2»; см.: Deutsch-russische Beziehungen im 18. Jahrhundert. Kultur, Wissenschaft und Diplomatie. Германо-русские отношения 18 века. Культура, наука, дипломатия (Vorträge, gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches vom 29. März bis 1. April in der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel) / Hrsg. von Conrad Grau, Sergei Karp, Jürgen Voss. — Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. — (Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 74) S. 329—349. Публикация содержит позднее написанное добавление (Nachtrag), в котором сообщается о немецком переводе Иоганна Рихтера и предлагается его анализ. В резюме на русском языке (S. 347—349) также содержится упоминание о нем.

Сравнение публикуемого текста с названными работами позволяет оценить его как самый масштабный и полный с точки зрения охвата различных, но взаимосвязанных проблем. С другой стороны, в нем ничего не говорится об упомянутом выше немецком переводе «Писем русского путешественника», который во время создания текста просто не был известен А. В. Михайлову, точно также как он был неизвестен ему при работе над докладом (№ 2). Следовательно, текст не мог возникнуть ранее марта 1994 г., т. к. доклад на конференции в Библиотеке иностранной литературы (см. № 3) уже содержит анализ перевода Иоганна Рихтера. Начало работы можно датировать более точно. 16 февраля

1993 г. А. В. Михайлов начал лекцию в МГК с предупреждения о том, что далее последует доклад «Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком», который «оказался таким большим, что противоречит самой идее доклада» (цит. по конспекту). Этот доклад читался по рукописи, которая вероятно и есть то, что служит нам теперь источником публикации. Однако, если начало доклада было ясно обозначено лектором, то момент его окончания был совершенно потерян: чтение доклада переросло в продолжение лекционного курса. Сравнивая конспекты лекций с рукописью А. В. Михайлова, можно предположить, что в феврале 1993 г. его текст существовал не более чем в половине своего последующего объема. В марте работа над текстом продолжалась. 19 марта А. В. Михайлов прочел доклад под тем же названием в Европейском гуманитарном университете в составе лекционного курса «Наука о литературе в рамках наук о культуре».

При публикации текста нами были сверены по источникам тексты цитат. Только в одном случае нам не удалось идентифицировать краткое указание А. В. Михайлова на источник цитаты и, соответственно, сверить ее текст. Поэтому в прим. 32 мы поместили это краткое указание, которое, возможно, окажется ясным для тех, кто занимается творчеством Клопштока. Публикуемый текст был записан в расчете на его устное произнесение, мог служить основой для создания немецких текстов упомянутых докладов и, одним словом, не предназначался автором к публикации в том виде, в котором он до нас дошел. Мы воспроизводим по возможности все его особенности, включая различия в написании некоторых слов, излишние для печатного текста выделения, призванные организовать внимание при чтении и т. д. Разделяются два вида подчеркивания: прямое передается разрядкой, волнообразное — курсивом, двойное — курсивом вразрядку.

В качестве приложения публикуется резюме к докладу «Николай Михайлович Карамзин и немецкие поэты эпох Просвещения...» (см. № 5) с целью ознакомить читателя с последующим этапом работы А. В. Михайлова над творчеством Карамзина и, шире, над темой, которую он формулировал как «Европейская культура и античность на великом повороте к XIX веку». Так назывался проект, к осуществлению которого он в последние годы жизни старался привлечь отечественных и зарубежных коллег и мыслил свои занятия Карамзиным как часть этой большой работы.

### *«Герой нашего времени» и историческое мышление формы*

*Источник:* Машинописная копия (АрМ): 31 л. Авторская полистная пагинация: 1—31. Обороты несвободны. Авторские рукописные пометки: исправления опечаток, редкие исправления текста, иноязычные слова и выражения.

На научной конференции «М. Ю. Лермонтов и мировая литература», посвященной 175-летию со дня рождения поэта и проходившей в ИМЛИ 24 и 25 октября 1989 года, А. В. Михайлов сделал доклад «Сюжетно-композиционное своеобразие романа М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" и западноевропейский роман начала XIX века».

### *Гоголь в своей литературной эпохе*

#### Источники:

А. Машинописная копия (АрМ): 73 л. Авторская полистная пагинация: 1—65 + дополнительные к лл. 10, 33, 34, 35, 39, 42, 44, 57, содержащие сноски к соответствующим страницам текста. Обороты свободны. Авторские рукописные пометки: исправления опечаток, редкие исправления текста, иноязычные слова и выражения; от руки добавлен также номер первого раздела.

В. Машинописная копия (АрМ): 3 л. Авторская пагинация: 59а, 60, 61. Обороты свободны.

С. Текст, опубликованный в кн.: Гоголь: история и современность. М.: Сов. Россия. 1985. С. 93—131.

Текст печатается по источнику "А". Выбор обусловлен тем обстоятельством, что источник "С" дает сильно сокращенную редакцию статьи. Очевидно, что мы имеем дело с сокращениями, часть которых была совершена по какому-то требованию извне. В первую очередь это относится к окончанию статьи. 5-й раздел, имеющийся в "А", в источнике "С" был сокращен и сведен до небольшого заключения 4-го раздела с беглым напоминанием о правомерности сопоставления Гоголя с Гомером. От анализа полемики Белинского с К. С. Аксаковым не осталось ничего. В рецензии М. Б. Храпченко «Метаморфозы критического субъективизма» (Новый мир. 1985. № 11. С. 225-242) статья А. В. Михайлова удостоилась едва ли не разгромной критики, причем особенное негодование вызвало сравнение Гоголя с Гомером с беглой ссылкой на К. С. Аксакова, оставшейся в источнике "С" (см. С. 234—235 упомянутой рецензии). Этот отзыв выражает противоположную А. В. Михайлову точку зрения, конечно, в предельно крайнем виде, однако соответствует, по-видимому, мнению не одного только М. Б. Храпченко, и с таким мнением А. В. Михайлов мог столкнуться в процессе подготовки статьи к печати. Во всяком случае он принялся за переделку окончания статьи. Источник "В" отражает промежуточный этап переработки. Это новое, сокращенное окончание статьи, которое при подготовке к публикации еще раз было переделано.

#### Ср.:

"В", л. 59а «В. Г. Белинский, который, к сожалению, недооценивал мировое значение Гоголя ("Гоголь великий русский поэт, но не более"), в

то же время очень верно почувствовал все своеобразие положения Гоголя в мировой литературе <...>;

“С”, с. 130. “В. Белинский верно почувствовал все своеобразие положения Гоголя в мировой литературе <...>”.

Сказанное, однако не означает, что, переделывая статью, А. В. Михайлов не ставил перед собой никаких иных задач, кроме подчинения внешним требованиям. Последние строчки в источниках “В” и “С”, в которых упоминается роман А. Штифтера “Витико” и содержится обобщение относительно “органической цельности гоголевской поэмы”, дает ту степень завершенности целого, какой по возможному мнению автора, не доставало первоначальной редакции.

Отметим некоторые другие, наиболее значительные отличия источника “С” от источника “А”: в 1 разделе фрагмент о “бесхарактерности” и позднем немецком классицизме расширен (едва ли не единственный случай заметного расширения текста в “С”), сокращен фрагмент о Чичикове и его “полных щеках”; во 2 разделе отсутствует первый абзац, значительно сокращен фрагмент о “гомеровском” у Гоголя; в 4 разделе отсутствуют фрагмент о критике Гейне в адрес Гете, сноски о русской музыке, рассуждение о музыке как “самом живом искусстве” эпохи бидермайера, о романе Гете «Годы странствия Вильгельма Мейстера» и др. Сокращению подвергались, таким образом, прежде всего “отступления”. Кроме этого сравнение источников “А” и “С” обнаруживает множество других, более мелких изменений текста, следы значительной редакторской правки.

### *Белинский и Гейне*

Печатается по изданию: В. Г. Белинский и литературы Запада. Отв. ред. С. В. Тураев. М., Наука, 1990. С. 224—248.

### *Иоганн Беер и И. А. Гончаров.*

#### *О некоторых поздних отражениях литературы барокко*

Печатается по изданию: Контекст 1993. Литературно-теоретические исследования. Под ред. А. В. Михайлова. М., Наследие. 1996. С. 263—295.

### *Проблема философской лирики*

*Источник:* Машинописная копия (АрМ): 25 л. Авторская полистная пагинация 1—25. Обороты свободны. Авторские рукописные пометки: исправления опечаток, редкие исправления текста, иноязычные слова и выражения.



### *А. А. Фет и Боги Греции*

**Источник:** Машинописная копия (АрМ): 32 л. Авторская полнотная пагинация 1—32. Обороты несвободны. Авторские рукописные пометки: исправления опечаток, редкие исправления текста, иноязычные слова и выражения.

На научной конференции: “Памяти Афанасия Фета к 100-летию со дня смерти”, проходившей в ИМЛИ 3 и 4 декабря 1992 года, А. В. Михайлов сделал доклад, под тем же названием, что и статья.

### *О. Павел Флоренский как философ границы*

Печатается по изданию: Вопросы искусствознания. 1994. №4. С. 33—71.

Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания

Печатается по изданию: А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М., 1991. С. 51—62.

### *О Боге в речи философа: несколько наблюдений*

Печатается по изданию: Философия. Филология. Культура. К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева. Под ред. А. А. Тахо-Годи и И. М. Нахова. М.: Изд-во ун-та, 1996. С. 87—95.

Историческая поэтика в контексте западного литературоведения

Печатается по изданию: Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Под ред. М. В. Храпченко и др. М., Наука. 1986. С. 53—71.

### *Современная историческая поэтика и научно-философское наследие Густава Густавовича Шпета*

**Источник:** Машинописная копия (АрМ): 16 л. Авторская полнотная пагинация: 1—11 + дополнительные 1, 1а, 2, 3, 4, содержащие сноски к соответствующим страницам текста. Обороты свободны.

Авторские рукописные пометки: исправления опечаток, редкие исправления текста, иноязычные слова и выражения, а также многочисленные рукописные пометки неизвестного лица.

## Раздел III.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА КУЛЬТУРЫ

*Из истории «нигилизма»*

*Источник:* Машинописная копия (АрМ): 90 л. Авторская полнотная пагинация содержит несколько слоев: 1) отдельная пагинация основного текста и примечаний, 2) самостоятельная пагинация в основном тексте 6-го раздела и в примечаниях к нему; 3) сквозная пагинация.

6-й раздел («Нигилизм как русско-немецкая тема») был опубликован сб.: Кентавр перед Сфинксом (германо-русские диалоги). Вып. 1. Сост. К. Кантор. М., 1995. С. 269—281. Работа написана летом 1994 г.

Текст, видимо печатался автором очень быстро и, как следствие, изобилует опечатками. Этот недостаток частично восполняется авторской рукописной правкой, так что верное прочтение текста почти везде не вызывает сомнений. В авторском тексте проведена отдельная нумерация примечаний для эпиграфа и для каждого раздела. В постоянном издании единственное примечание к эпиграфу объединено с примечаниями к первому разделу.

## Раздел IV.

## ИЗ ПРЕДИСЛОВИЙ И РЕЦЕНЗИЙ

*Послушный течению обстоятельств*

Печатается по публикации в журнале «Театр». 1981. № 8. С. 127—133.

*Вечер Генриха Клейста*

Печатается по публикации в журнале «Театр». 1976 №6. С. 111—118.

*Гете, Поэзия, «Фауст»*

Печатается по изданию: Гете И. В. Фауст; Лирика. Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Михайлова. М.: Худож. лит., 1986. С. 5—12.

*О Томасе Манне*

Печатается по изданию: Манн Т. Доктор Фаустус. М.: Республика, 1993. С. 5—12.

## Раздел V.

## ИЗ ЛЕКЦИЙ

Текст публикуется по расшифровке магнитофонных записей лекций, сделанной журналистом В. Я. Головановым. Лекции были прочитаны в МГК; первые шесть относятся к факультативному курсу «Начало и конец европейской литературы» (1993/94 уч. год), следующие четыре — к общему курсу «История и теория культуры» (1-й семестр 1994/95 уч. года).

На основе фрагментов расшифрованных лекций В. Я. Голованов подготовил две публикации в журнале «Новая юность»: *Поворачивая взгляд нашего слуха* (1994. № 5—6. С. 81—91. — ср. лекции от 2 ноября и 23 ноября 1993 г.) и *«Ангел истории изумлен...»* (1995. № 4—5. С. 194—198. — ср. лекцию от 12 ноября 1994 г.). Первая была подготовлена при участии А. В. Михайлова и вышла с его предисловием. Оба текста напечатаны по «Новой юности» в *ЯК*, с. 853—875. Вариант предисловия к первому из них см.: *МИК*, с. 221—222.

Настоящая публикация продолжает начатые еще при участии автора опыты превращения его лекций в письменно зафиксированные тексты и, в отличие от публикаций, названных выше, ставит своей целью воспроизвести то, что в свое время было (или могло быть) зафиксировано, с возможной точностью. К сожалению, магнитофонные записи этих лекций не сохранились, за исключением записей лекций от 26 ноября и 3 декабря 1994 года, которые были использованы редакторами-составителями при подготовке текста расшифровки к печати. Точность воспроизведения текста — понятие в данном случае все же очень условное. Никакая расшифровка не есть написанный автором текст. Пунктуация, разделение на абзацы, выделения, призванные отразить кульминации и сильные смысловые акценты в речи, — все это целиком отходит к интерпретации мысли А. В. Михайлова. Так что и сам записанный текст должен восприниматься как возможная и полезная интерпретация, вынужденная считаться с целым рядом случайных моментов, привносимых сюда обстоятельствами и условиями магнитофонной записи. Только к такого рода случайностям следует отнести уже состав расшифрованных лекций, относящихся к разным курсам и к разным годам (но в основном представляющие, к счастью, связанные фрагменты лекционных курсов). Следует иметь в виду также, что лекции, длившиеся около двух часов, невозможно было записать целиком, так что в тексте есть купюры, вызванные причинами технического свойства. В тексте настоящего издания обозначаются только те из этих купюр, которые находятся внутри текста той или иной лекции. В начале и в конце каждой лекции купюры специально не обозначены, так как эти обозначения были бы излишними: их следовало бы ставить каждый раз. Даже при

расшифровке лекции, записанной «с самого начала», мы имеем дело с фактом интерпретации, различием того, что можно отнести к собственно лекции, от того разговора со слушателями, которым лекция обычно окружалась и от которого не всегда четко отграничивалась.

Из сказанного ясно, что публикация лекций, при которой стенографическая точность недостижима в принципе, не должна буквально во всем следовать имеющейся расшифровке, но и не может превратиться в свободную ее обработку. Редакция текста, предлагаемая в настоящем издании, отличается от расшифровки уточненными датами лекций, сверенными по источникам текстами цитат, исправлением явных оговорок, в отдельных случаях уточненными фактическими сведениями (при подготовке текста иногда приходилось исключать отдельные служебные слова и менять порядок слов в предложении). Представляя *письменную* редакцию текста, редакторы-составители стремились сохранить своеобразие лекторской интонации, удержать речевой облик лекций.

Отточием в квадратных скобках обозначаются пропуски в записи лекций и купюры, допущенные при расшифровке; текст внутри прозаических цитат, помещенный в квадратные скобки, — вставки А. В. Михайлова. В своей расшифровке В. Я. Голованов часто употребляет разрядку для обозначения интонационно-смысловых выделений в речи. В настоящем издании разрядка оставлена лишь тогда, когда она помогает выявить внутреннее тематическое деление в содержании лекции.

Состав комментариев продиктован следующими соображениями редакторов-составителей:

1) комментарии берут на себя в данном случае дополнительную функцию указывать источники цитируемых текстов. В ссылках на русские переводы древнегреческой поэзии в квадратных скобках, как правило, указывается год первой публикации текста. Для нахождения источников цитируемых переводов был использован библиографический указатель «Античная поэзия в русских переводах XVIII—XX вв.» (см. Список сокращений). Ссылки на переводы намеренно не унифицированы (ссылки на греческих авторов чередуются со ссылками на авторов переводов), так как эта разнородная картина каким-то образом указывает на различные направления в возможных соотношениях текстов оригинала и перевода. Содержание лекций, кажется, дает основание именно так подходить к оформлению библиографии. За более подробной и систематической информацией советуем обратиться к упомянутому пособию; после ссылки на источник цитаты в скобках дается номер по указателю. Если тот или иной перевод опубликован в антологии «Парнас» (см. Список сокращений), ссылки даются на это издание, так как на лекциях, посвященных греческой поэзии, А. В. Михайлов широко пользовался этим изданием (в его личной библиотеке хранится экземпляр, в котором отмечены тексты, отобранные для лекций).

2) Текст лекций, адресованных по преимуществу музыкантам, в настоящем издании, адресованном всем интересующимся историей и теорией культуры, нуждается в фактическом комментарии. Нет никакой возможности дать хотя бы краткую информацию обо всех упоминаемых лицах и фактах, за ней следует обратиться в общие и специально музыковедческие справочные пособия. В нижеследующих комментариях поясняются отдельные важные проблемы музыкальной науки, мало известные даже специалистам имена и произведения, по необходимости уточняются изложенные в тексте лекций сведения. По отношению к отдельным исполнителям или ученым даются биографические сведения, знание которых представляется необходимым для более полного понимания текста.

3) Часто встречаются отсылки к содержанию ранее прочитанных лекций из того же лекционного курса или даже предшествующих лекционных курсов, прочитанных А. В. Михайловым в МГК: «Герменевтические основания истории культуры» (1991/92 уч. год), «История всеобщей литературы» (1992/93 уч. год). По отношению к последнему, в центре которого — гомеровские поэмы и их жизнь в европейской культуре, курс «Начало и конец европейской литературы» представляет собой естественное продолжение. (Заметное различие в степени индивидуализированности названий этих двух курсов говорит только о том, что название «История всеобщей литературы» исходило не от автора и потому не столь детально, как другие, отражает тематику курса.) Следует иметь в виду, что публика, посещавшая все названные факультативные курсы, состояла в основном из постоянных слушателей, для которых тематические связи между разными курсами были само собой разумеющимися. В комментариях такие связи раскрываются. При этом были использованы рукописные конспекты лекций 1991/92 и 1992/93, 1993/94 учебных годов; обращение к ним специально не оговаривается, оно ясно из контекста. Задача такого комментария сводится не только к пояснению содержания публикуемых текстов; здесь осуществляется попытка показать соотношение этих немногих лекций с теми проблемами, которые А. В. Михайлов освещал на своих лекциях в разные годы. За дополнительными сведениями о деятельности А. В. Михайлова в МГК можно обратиться к статье: *Чigareва Е. И.* Музыка в научной мысли А. В. Михайлова // *МИК*. С. 243—257.

4) На основании конспектов устанавливаются также отдельные купюры, допущенные при расшифровке. Содержание пропущенных мест кратко освещается в комментариях.

5) Лекции А. В. Михайлова выступают на фоне написанных им текстов как разговор «на свои темы, на все свои темы» (из предисловия к публикации «Поворачивая взгляд нашего слуха...» в журнале «Новая юность»). Более того, лекции иногда могут нам указать более, чем напи-

санные тексты, на конфигурацию этих основных тем в научной мысли их А. В. Михайлова. В комментариях прослеживаются связи между содержанием лекций и опубликованных работ. Конечно, осуществить это в полной мере значило бы превратить комментарии в длинный список работ А. В. Михайлова; предпочтение отдавалось тем случаям, когда имелась возможность указать на тексты, опубликованные в период чтения лекционных курсов. Как правило, указывается прижизненная публикация, а следом — посмертная публикация в книге «Языки культуры», если таковая имеется.

6) Иногда фактические сведения, сообщаемые в лекциях, ошибочны. Если это не простые оговорки, такие случаи отражаются в комментариях.

Редакторы-составители выражают глубокую признательность Василию Ярославовичу Голованову за любезное согласие предоставить в их распоряжение имеющиеся материалы.

### Примечания

<sup>1</sup> В лекции А. В. Михайлов ошибочно указывал Третью симфонию Сен-Санса как *op. 76*; в список редакторами добавлены недостающие в некоторых случаях номера и обозначения опусов. Из названных симфоний в действительности Сен-Санс закончил лишь четыре: симфония 1850 года была им записана только в клавире. Вообще, если расширять круг симфоний Сен-Санса за счет незаконченных сочинений, следует назвать также фрагменты симфоний *си-бемоль мажор* (ок. 1848), *ре мажор* (ок. 1850), *до минор* (1854). Все они, как и большинство законченных симфоний, входят в круг раннего симфонического творчества композитора. Симфония «Город Рим» до сих пор не издана; существует аудиозапись, которая, вероятно, была известна А. В. Михайлову: BIS CD 790, оркестр «Симфонietta Тапиола», дирижер Жан Жак Кантеру. «Несообразный хронологии» номер опуса Второй симфонии связан с тем, что она была издана почти два десятилетия спустя после создания, в 1878 г.

<sup>2</sup> Речь идет о статьях А. Ф. Лосева «О музыкальном мироощущении любви и природы: (К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова)» и «Два мироощущения (из впечатлений после «Травиаты»)». Републикацию этих статей см.: Контекст—1994, 1995 / Отв. ред. А. В. Михайлов. М.: Наследие, 1996. С. 69—97. Там же см. статью А. В. Михайлова «Ранние работы А. Ф. Лосева о музыке». С. 56—68.

<sup>3</sup> См.: Лосев А. Ф. *Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера* // Лосев А. Ф. *Форма — Стиль — Выражение* / Сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 667—731; *Он же*. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем: (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») // *Вопр. эстетики*. Вып. 8. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. М.: Искусство, 1968. С. 67—196; *Он же*. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Вагнер Р. Избр. работы* / Сост. И. А. Варсова, С. А. Ошеров. М.: Искусство, 1978. С. 7—48.

<sup>4</sup> Голованов Н. С. (1891—1953) — русский дирижер, пианист, композитор и педагог.

<sup>5</sup> О новом представлении о культуре, складывающемся в XX веке, А. В. Михайлов писал в статье: *Литературоведение и проблемы истории науки*. (Статья первая) // *Филол. науки*. 1991. № 3. С. 3—12.

<sup>6</sup> Концертная симфония В. А. Моцарта для гобоя, кларнета, валторны и фагота с оркестром К. Анх. 9. К истории вопроса о подлинности см. комментарии в кн.: *Аберт Г. В. А. Моцарт*. Ч. 1. Кн. 2 / Пер. с нем. и комм. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1988. С. 536—538.

<sup>7</sup> Речь идет о серии сборников под названием «Кризис буржуазной культуры и музыка» (1970—1980-е гг.). О Глазунове: «Можно утверждать, что немало крупных художников, создавших известные художественные ценности, лишены ярко выраженной индивидуальности. Таковы, на наш взгляд, творческие фигуры Глазунова, Метнера, Чюрлениса (композитора)» (*Кляев А. К вопросу о буржуазных интерпретациях оригинальности и новаторства в искусстве* // *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Вып. 5 / Сост. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1983. С. 122).

<sup>8</sup> См.: *Вагнер Р. Опера и драма [1850—1851]* / Пер. с нем. А. Шепелевского и А. Винтера. М., 1906; тот же перевод с сокращениями: *Вагнер Р. Избр. работы* / Ред.-сост. И. А. Варсова и С. А. Ошеров. М.: Искусство, 1978. С. 262—493. Обзору исторического развития оперы, якобы закономерно приводящего к «драме будущего», посвящена первая часть книги. О Моцарте, в частности, сказано: «Для Моцарта в его деятельности оперного композитора нет ничего более характерного, чем та беспечная неразборчивость, с которой он приступал к своим работам <...> В его деятельности и творчестве было так мало принципиального, что могучие взмахи его гения, в сущности, оставили совсем непоколебимыми формальные подмостки оперы; он излил в ее формы огненный поток своей музыки, но они оказались бессильными удержать в себе поток, который направился туда, где соответственно своей природной потребности мог разливаться на все более свободном и неограниченном просторе, пока в симфониях Бетховена мы снова не находим его обратившимся уже в могучее море» (*Вагнер Р. Избр. работы*. С. 282, 284).

<sup>9</sup> Первая симфония Танеева (1856—1915) ор. 12 до минор сочинена в 1896—1898 гг., издана в 1901 г. Ранее, в 1870—1880-е гг., Танеев написал три симфонии (одна осталась незаконченной), которые были изданы лишь спустя десятилетия после смерти композитора. Таким образом, единственная симфония, которую Танеев решился выпустить в свет, стала называться Четвертой.

<sup>10</sup> На предшествующих лекциях А. В. Михайлов интерпретировал пушкинские эпиграммы «Царскосельская статуя» (1830) и «Вино» (1833).

<sup>11</sup> Цит. по: *Брагинский И. С.* 12 миниатюр: От Рудаки до Джами. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1976. С. 212 / Пер. К. А. Липскеровой.

<sup>12</sup> Там же. С. 213. Рассуждение автора книги относится, однако, не к прочитанным стихам, а к газелям из «Каравана» Саади.

<sup>13</sup> Далее А. В. Михайлов объяснял устройство трех названных вариантов сонета.

<sup>14</sup> *Сумароков А. П. Сонет // Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / Сост. В. Е. Холшевников. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. С. 56.*

<sup>15</sup> *Ариосто Л. Роланд Неистовый (начальные октавы) // Поэты Возрождения в переводах Ю. Верховского. 2-е изд. М.: Гослитиздат, 1955. С. 197.*

<sup>16</sup> В начале лекции А. В. Михайлов упоминал написанное децимами стихотворение Е. А. Баратынского «Осень» (1837).

<sup>17</sup> Имеется в виду поэма В. И. Иванова «Младенчество» (1913—1914).

<sup>18</sup> Речь идет о трилогии Г. Гауптмана на сюжет греческой легенды об Атридах (1941—1944).

<sup>19</sup> *Ходасевич В. Ф. Похороны: Сонет // Ходасевич В. Ф. Собр. соч. В 4 т. Т. 1 / Ред.-сост. И. П. Андреева, С. Г. Бочаров. М.: Согласие, 1996. С. 316 (сонет написан в 1928 г., по свидетельству Н. Н. Берберовой, как *tour de force*, «сонет в четырнадцать слогов» — там же, с. 525).*

<sup>20</sup> Разбиралось стихотворение И. Никитина «Россия» со ссылкой на издание: *Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.*

<sup>21</sup> См.: *Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. М.: Музыка, 1986.*

<sup>22</sup> Существует заметный разрыв между высокой степенью изученности древнегреческой теории музыки и крайне незначительным количеством сохранившихся музыкальных образцов. Древнегреческая нотация хотя является одной из самых развитых в музыкальных культурах древности и поддается расшифровке, не дает точного представления о целостном облике звучавшей музыки. По той же причине, по какой не дают этого представления все ранние формы нотации: призванная напоминать уже известное, а не предписывать исполнителю, как новоевропейская нотация, определенные действия, необходимые для исполнения ранее не знакомого ему сочинения, она фиксирует лишь отдельные параметры музыкальной композиции, главным образом, звуковысотный. Поэтому современная практика исполнения древнегреческой музыки, предполагающая не просто расшифровку записанного, но также реконструкцию того, что стоит за этой записью, не может обходиться без помощи литературных и иконографических источников. Впрочем, такие трудности современной реконструкции греческая музыка разделяет со всей той музыкой, по отношению к которой факт записи вторичен и случаен, служит напоминанием, а не подробным указанием к исполнению. Стоит вспомнить хотя бы об устной культуре средневековых менестрелей (XII—XIII вв.), чтобы понять, что записи древнегреческой музыки дошли до нас в далеко не самом безнадёжном виде. Но существуют специфические трудности, связанные с ее восприятием, о которых говорится далее в тексте лекций.

<sup>23</sup> Переворот в европейской культуре V в. до н. э. — одна из основных тем лекционного курса «История всеобщей литературы» (1992/93 уч. год). В настоящих лекциях о V в. до н. э. см. с. 754.

<sup>24</sup> «Мелос» — это греческое слово первым стал употреблять по отношению к новой музыке Р. Вагнер. В XX веке оно тем более укрепляется терминологически, что понятие мелодии как структурно ограниченного элемента музыкальной ткани неприменимо ко многим явлениям старой и новой музыки. Мелодия может пониматься как «частный случай проявления мелоса», тогда как «мелос объединяет все, что касается становления музыки, — ее текучести и протяженности» (*Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация [1947]. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. С. 207.*

<sup>25</sup> *Радищев А. Н. Сафические строфы [1801] // Радищев А. Н. Избр. соч. М.; Л.: Гослитиздат, 1949. С. 289—290.*



<sup>26</sup> Сумароков А. П. Вторая ода Сафы, сочиненная по русскому переводу г. Козипского [1758] // Парнас. С. 377—378. (Св 1849).

<sup>27</sup> Мерзляков А. Ф. Гимн Венере от Сафы [1826] // Парнас. С. 403—404. (Св 1861).

<sup>28</sup> Сафо. К Афродите / Пер. Ф. Корша [1880] // Алексеев В. А. Древнегреческие поэты в биографиях и образцах. СПб.: А. С. Суворин, 1895. С. 200—201. (Св 1866).

<sup>29</sup> Если принять краткий слог за одну долю, а долгий — за две, тогда стопу гексаметра можно представить себе как четырехдольную, аналогично четырехдольному метру в музыке; дактилическая стопа соответствует последовательности половинной и двух четвертиных нот, спондеическая — последовательности из двух половинных нот. Об этом не раз заходила речь в курсе «Всеобщая история литературы». В курсе «Начало и конец европейской литературы» гексаметру была посвящена лекция 12 октября.

<sup>30</sup> Создатели теории, согласно которой античная метрика является основой метрики музыкальной, в том числе метрики новоевропейской музыки, был немецкий филолог и музыковед Рудольф Вестфаль (1826—1892). См.: *Rosbach A., Westphal R. Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker...* 3 Bde. Leipzig, 1854—1865 (3. Aufl. — 1889).

<sup>31</sup> Это утверждение кажется чрезмерно категоричным. Хоровое исполнение несомненно вызывало элементы многоголосия.

<sup>32</sup> О Гомере с такой точки зрения А. В. Михайлов неоднократно говорил в лекционном курсе «Герменевтические основания истории культуры» (Московская консерватория, 1991/92 уч. год).

<sup>33</sup> Катенин П. А. Гимн Сафы Афродите // Парнас. С. 418—419. (Св 1863). «Гимн Афродите» входит в кантату «Сафо», написанную в 1835—1838 гг.

<sup>34</sup> Иванов В. И. Сафо. Гимн Афродите. [1914] // Мастера русского стихотворного перевода. Т. 2 / Ред.-сост. Е. Г. Эткинд. Л.: Сов. писатель, 1968. С. 134—135. (Св 1873).

<sup>35</sup> Муравьев М. Н. Три первые строфы сохраненной Лонгином Сафовой оды, следуя г. Буало [1778] // Парнас. С. 394. (Св 1882). Как явствует из названия, М. Н. Муравьев пользовался французским переводом трактата «О возвышенном», сделанным Буало.

<sup>36</sup> Державин Г. Р. Сафо // Парнас. С. 338. (Св 1888). Перевод, изданный в 1794 г., был сделан по подстрочнику. Кроме того Державину принадлежит перевод этого текста, сделанный по французскому переводу Буало (Св 1891); см: Державин Г. Р. Стихотворения / Ред. Г. Гуковский. Л.: Изд-во писателей, 1933. С. 354.

<sup>37</sup> Иванов В. И. Сафо. Любовь [1914] // Иванов В. И. Стихотворения и поэмы / Ред.-сост. Р. Е. Помирный. Л.: Сов. писатель, 1976. С. 398—399. (Св 1919) Перевод впервые опубликован в 1914 г.

<sup>38</sup> О возвышенном / Пер. Н. А. Чистяковой. М.: Наука, 1966. С. 23.

<sup>39</sup> Там же. С. 24.

<sup>40</sup> А. В. Михайлов напоминает здесь о лекциях из курса «История всеобщей литературы». 15 сентября 1992 г. речь шла о современной культурной ситуации, основной признак которой в ощущении того, что в культуре прошлого все нам известно и понятно. «Закончился круг европейской литературы», — так было сказано и продемонстрировано на схеме:

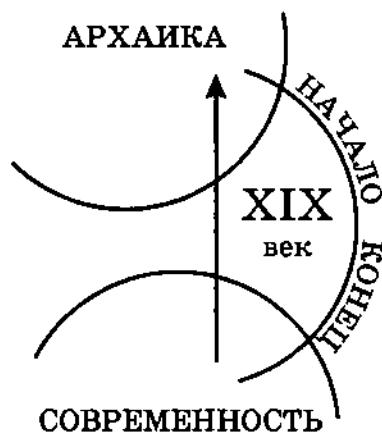


Рисунок 1

До XIX века литература не оставляет своих начал, а с конца XIX века возвращается к этим началам, так что архаика и современность начинают узнавать себя друг в друге.

14 сентября 1993 г. был предложен другой вариант схемы:

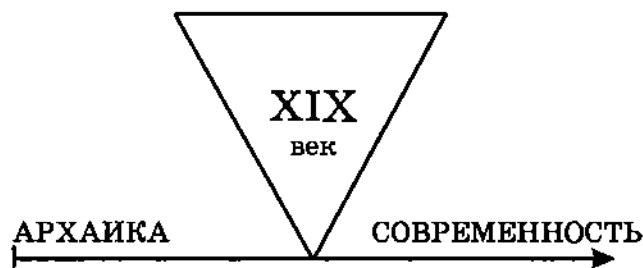


Рисунок 2

В европейской культуре, по мысли А. В. Михайлова, было два этапа, когда происходило интенсивное развитие на глазах одного-двух поколений, — V в. до н. э. и XIX век.

<sup>41</sup> Речь идет о свидетельстве Дэймса Варрингтона, правоведа и естествоиспытателя, который летом 1764 г. в Лондоне познакомился с Моцартом. В то время Д. Баррингтон проводил проверку способностей вундеркинда и оставил подробный, заслуживающий доверия отчет. См.: *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М., 1987. С. 95—96.*

<sup>42</sup> Эллинские поэты в переводах В. Вересаева. М.: Гослитиздат, 1963. С. 234. (Св 1921). Переводы В. В. Вересаева впервые опубликованы в 1915 г.

<sup>43</sup> ἀλλ' ἡ γλῶττις ἐσχέθη... Ср.: «Meine Zunge brach mir entzwei» (Frühgriechische Lyriker. III. Teil. Sappho, Alkaios, Anakreon. Deutsch von Zoltan Franyó. Berlin: Akademie-Verlag, 1976. S. 19).

<sup>44</sup> *Алкей*, 7 / Пер. М. Л. Гаспарова // *Парнас*. С. 79. (Св 161). В качестве переводчика А. В. Михайлов ошибочно назвал Г. Ф. Церетели, которому действительно принадлежит перевод этого фрагмента, опубликованный лишь однажды в труднодоступном ныне издании (Св 159):

&lt;...&gt;

Да будет чужд нам страх расслабляющий:  
Уже ясна награда высокая,  
Тягот минувших не забудьте  
Доблестным ныне пусть каждый станет.

Не посраим мы трусостью низко  
Отцов, средь недр земли почивающих:  
Они, о городе радея,  
Славою громкой его покрыли.

(Церетели Г. Ф. *История греческой литературы*.  
Т. 1а. *Образцы эпической и лирической поэзии*.  
Тифлис: Изд. ун-та, 1927. С. 49).

<sup>46</sup> Вторая пьеса Франца Грильпарцера, трагедия «Сафо», была написана в 1817 г., а в следующем году поставлена. В пер. Т. Гнедич см.: *Грильпарцер Ф. Пьесы* / Ред.-сост. Е. Эткинд. М.: Искусство, 1961. С. 33—138. Кроме того Грильпарцер обратился к античным сюжетам в драматической трилогии «Золотое руно» (1820) и в трагедии о Гере и Леандре «Волны моря и любви» (1831).

<sup>47</sup> Август Вильгельм Амброс (1816—1876) — юрист по образованию. Служил в Пражском областном суде, а с 1872 г. — в Вене, в Министерстве юстиции. Однако в то же время преподавал в Пражской, а затем в Венской консерваториях. Воспоминания Ганслика об Амбросе см.: *Hanslick E. Aus meinem Leben*. 2 Bde. Bd. 1. 2. Aufl. Berlin, 1894. S. 41—43. У А. В. Михайлова об Амбросе см.: *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2 т. Т. 2 / Ред.-сост. А. В. Михайлов и В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1983. С. 357—358.

<sup>48</sup> Вейнгартнер Феликс фон (1863—1942) — австрийский дирижер, композитор, музыкальный писатель. См.: *Weingartner F. von Bayreuth*. 1876—1896. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904; *Он же*. *Исполнение классических симфоний: Советы дирижерам*. Т. 1. Бетховен / Пер. М. В. Юдиной. М.: Музыка, 1965.

<sup>49</sup> См.: *Берлиоз Г. Мемуары* / Пер. с фр. О. К. Слезкиной. М.: Музыка, 1967. С. 370—371.

<sup>50</sup> Речь идет о 3-ей части струнного квартета М. Рegera фа-диез минор, ор. 121 (1911). Здесь и далее А. В. Михайлов говорит о размере 2/4, в действительности же размер у Рegera определен как 4/8, что количественно соответствует размеру 2/4, но содержит четыре, а не две счетные доли. Это никак не отменяет справедливости подсчетов, приводимых далее в тексте лекций. Однако исполнение, о котором говорит А. В. Михайлов, отклоняется от предписаний М. Рegera в сторону замедления темпа. Если выполнить указание композитора с совершенной точностью, один такт будет длиться чуть более 7 сек., а вся медленная часть — чуть более 11 мин.

<sup>51</sup> См. об этом: А. В. Михайлов. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // *Современное западное искусство. XX век. Проблемы комплексного изучения* / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1988. С. 209—278; *ЯК*. С. 176—210; *Он же*. *Из истории характера* // *Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры*. М.: Наука, 1990. С. 43—72; *ЯК*. С. 211—268.

<sup>52</sup> Ганс Кнаппертсбун (1888—1965) — немецкий дирижер, в 1951—1957 гг. музыкальный руководитель Вагнеровских фестивалей в Байрейте. Франц Конвичный (1901—1962) — немецкий скрипач и дирижер, в 1949—1962 гг. руководитель оркестра Гевандхауза в Лейпциге, осуществил ряд оперных постановок. Оба дирижера гастролировали в Москве, так что А. В. Михайлов мог непосредственно познакомиться с их искусством.

<sup>52</sup> Большая трагическая опера Вагнера «Риенци, последний трибун» закончена в 1840 г., торжественное сценическое представление «Парсифаль», последнее сочинение Вагнера, — в 1882 г.

<sup>53</sup> См.: Хайдеггер М. Исток художественного творения [1936] / Пер. А. В. Михайлова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 264—312. См. также публикацию с параллельным немецким текстом в кн.: Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Пер. с нем., сост., комм. и вст. ст. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 47—116.

<sup>54</sup> «О том, что в музыке» — название последнего лекционного курса, прочитанного А. В. Михайловым в Московской консерватории (весна 1995 г.).

<sup>55</sup> «Да», обряд для трех певцов и инструментального ансамбля (1982).

<sup>56</sup> Некоторые сочинения К. Пендерецкого с греческими названиями: «Anaklasis» (1960), «Polimorphia» (1961), «Kosmogonia» (1970), «Ekecheria» (1972; на текст оды Пиндара).

<sup>57</sup> Предшествующая лекция 30 ноября не была записана. Речь шла о ней о процессе интериоризации в XIX веке, который был предугадан характером греческой культуры (напряжение между «внешним» и «внутренним» в платонизме), о стихах Тиртея и греческом слове φρήν (сердце-душа-ум: все не точно; скорее вместилище страстей).

<sup>58</sup> Ф. М. Софронов — композитор, в 1993/94 уч. году студент IV курса Московской консерватории.

<sup>59</sup> Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1980. С. 332—333.

<sup>60</sup> Там же. С. 353—354.

<sup>61</sup> Свидетельство Крития об Архилохе дошло до нас в передаче Клавдия Элиана (III в. н. э.), в его «Пестрых рассказах». К сожалению, оказалось слишком трудно найти источник, по которому А. В. Михайлов процитировал эти слова. Сошлемся на другой перевод в «Эллинических поэтах» Вересаева (см.: Вересаев В. В. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1929. С. 341.).

<sup>62</sup> Архилох, 5 / Пер. В. В. Вересаева // Парнас. С. 66. (Св 1051).

<sup>63</sup> Архилох, 1 / Пер. В. В. Вересаева // Парнас. С. 65. (Св 1031).

<sup>64</sup> Архилох, 2 / Пер. В. В. Вересаева // Парнас. (Св 1037).

<sup>65</sup> Анакреонтика, 15 / Пер. Г. Ф. Церетели // Парнас. С. 106. (Св 687). В лекции А. В. Михайлов неверно указал фамилию переводчика стихотворения — О. В. Румер.

<sup>66</sup> Анакреонтика, 16 / Пер. Г. Ф. Церетели // Парнас. (Св 743).

<sup>67</sup> Анакреонтика, 20 / Пер. Г. Ф. Церетели // Парнас. С. 108—109. (Св 526).

<sup>68</sup> Мей Л. А. Самому себе [1855] // Парнас. С. 436—437. (Св 612).

<sup>69</sup> Мей Л. А. Беззаботность [1855] // Парнас. С. 437. (Св 963).

<sup>70</sup> Это утверждение неточно: оба приведенных текста Л. Мей являются переводами анакреонтических стихотворений.

<sup>71</sup> См.: Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. С. 361—364.

<sup>72</sup> См.: Доватур А. И. Феогнид и его время / Отв. ред. И. А. Шишова. Л.: Наука, 1989.

<sup>73</sup> Там же. С. 38—40.

<sup>74</sup> Феогнид [стихи 27—34] // Эллинические поэты в переводах В. Вересаева. М.: Гослитиздат, 1963. С. 300. (Св 2936).

<sup>75</sup> Феогнид [стихи 425—428] // Там же. С. 309. (Св 3077).

<sup>76</sup> Феогнид [стихи 847—850] // Там же. С. 315. (Св 3187).

<sup>77</sup> Пиндар. Олимпийские песни, 1. <«Пелоп»>. Гнерону Сиракузскому... // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. С. 8. (Св 1757).

<sup>78</sup> Пиндар. Пифийские песни, 7. <«Афины»>. Мегаклу Афинскому... // Там же. С. 97.

<sup>79</sup> Пиндар. Олимпийские песни, 1. С. 13.

<sup>80</sup> В настоящее время перевод готовится к публикации в издательстве «Ad Marginem».

<sup>81</sup> Замысел этого курса не был осуществлен.

<sup>82</sup> См.: Тронский И. М. История античной литературы. Л.: Учпедгиз, 1946; несколько переизданий.

<sup>83</sup> См.: Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. / Ред.-сост. К. А. Свасьян. М.: Мысль, 1990; 2-е изд., 1997. В этом издании «Рождение трагедии...» в пер. Г. А. Рачинского.

<sup>84</sup> Всероссийская научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова, прошла 9—10 ноября 1994 г. в Московской консерватории. А. В. Михайлов выступил 10 ноября с докладом «Римский-Корсаков и Балакирев».

<sup>85</sup> Рассуждение о М. И. Глинке нуждается в пояснении. Впервые после 1917 г. опера «Жизнь за Царя» была поставлена в 1939 г. в Большом театре с новым либретто С. Городецкого под первоначальным авторским названием «Иван Сусанин». Это была чисто идеологическая процедура, совершаемая под множеством «благовидных» предлогов, включая чисто художественные недостатки либретто Г. Ф. Розена. Говорить о том, что кто-то (В. М. Ярустовский назван здесь для примера) оправдывал это безобразие, не совсем правильно, так как оправдывать было не перед кем, никакой другой возможности существования этого произведения в советское время даже не предвиделось. Все положительные оценки факта появления на свет либретто С. Городецкого принадлежат к условиям идеологизированного языка отечественного музыковедения определенного периода. Что же касается купюр, то это вопрос преимущественно не идеологии, а исполнительской практики, уступающей перед тесситурными трудностями некоторых номеров (сцена Собинина с хором в IV действии) или стремящейся к большей «сценичности» действия. Разумеется, издания оперы с либретто С. Городецкого не содержат музыкальных купюр в сравнении со старыми изданиями. Новая постановка «Жизни за Царя» состоялась в Большом театре в 1989 г. К дискуссии об оригинальном либретто см. материалы в журнале «Советская музыка». 1989. № 1.

<sup>86</sup> Речь идет о постановке оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в Большом театре.

<sup>87</sup> Benjamin W. Über den Begriff der Geschichte // *Idem*. Gressammelte Schriften. Bd. I/2 / Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1974. S. 697—698.

<sup>88</sup> Клочков И. С. Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время: Очерки. М.: Наука, 1983. С. 29.

<sup>89</sup> «Говорят, он [Французский театр] создан вполне по правилам Аристотеля, и в особенности нас, немцев, хотят уверить в том, что только благодаря этим правилам они достигли той высоты совершенства, с которой он может смотреть сверху вниз на театры всех других народов», — вот точка зрения, против которой выступает Лессинг (Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. С. 369).

<sup>90</sup> Клочков И. С. Указ. соч.

<sup>91</sup> Там же. С. 162 (комм. 73).

<sup>92</sup> К этой проблеме см.: Барсова И. А. «Трижды лишенный родины»: Архетип еврейства в личности и творчестве Густава Малера // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 177—181.

<sup>93</sup> Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М.: Наука, 1994. С. 42.

<sup>94</sup> См., например: Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики (1899) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред.-сост. В. М. Жирмунский. Л.: Худож. лит., 1940. С. 200—380.

<sup>95</sup> См.: ЗВД.

<sup>96</sup> ЗВД. С. 5—6. Стихотворение озаглавлено «Хеджра».

<sup>97</sup> ЗВД. С. 6.

<sup>98</sup> ЗВД. С. 8. Стихотворение озаглавлено «Талисманы».

<sup>99</sup> ЗВД. С. 8.

<sup>100</sup> ЗВД. С. 15.

<sup>101</sup> ЗВД. С. 96—97 / Пер. С. В. Шервинского.

<sup>102</sup> Вольфганг Рим (род. 1952) — один из крупнейших современных немецких композиторов; с 1973 г. преподает композицию в Карлсруэ. Автор опер, многих вокальных и инструментальных сочинений; к жанру песни обращался в разные периоды творческой деятельности (1969, 1979, 1981).

<sup>103</sup> См. прим. 11.

<sup>104</sup> На лекции 17 сентября А. В. Михайлов комментировал письмо А. Шенберга к В. Кандинскому от 12 августа 1912 г., которое содержит отклик на альманах «Синий всадник» (1912) и конкретно на «Желтый звук» В. Кандинского (см.: Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel / Hrsg. von Jelena Nahl-Koch. Stuttgart: Gerd Hatje, 1993. S. 53—55). А. В. Михайлов пользовался при этом немецким изданием, а о существовании письменно зафиксированного перевода нам ничего не известно. Поэтому предлагаем свой перевод: «Нам необходимо осознать, что мы окружены загадками. И нужно набраться смелости смотреть этим загадкам в глаза, не вопрошая малодушно об их «разгадке». Все дело в том, что мы способны создавать лишь загадки по образу тех, которыми окружены. Пусть наша душа пытается не разгадать, а расшифровать их. То, что мы при этом получаем, не назовешь разгадкой; это скорее новый способ шифровать и расшифровывать. Сам по себе ничего не стоящий, он дает возможность создавать новые загадки» (Ibidem. S. 55). А. В. Михайлов говорил по этому поводу, что расшифровывание загадки есть ее анализ, а не разгадка и что произведение, с присущим ему собственным бытием, никого ни о чем не спрашивает. Проводилась также параллель с П. А. Флоренским, которому, по словам А. В. Михайлова, удалось проникнуть в язык ломающейся культуры и выразить ту ситуацию, которую почувствовал А. Шенберг.

<sup>105</sup> См.: Гёте И. В. Избирательное сродство / Пер. А. В. Федорова // Гёте И. В. Собр. соч. В 10 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1978. С. 223—435.

<sup>106</sup> Об этом стихотворном цикле Гёте см. в статье: Михайлов А. В. Гёте и поэзия Востока // Восток—Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1985. С. 83—128; ЯК. С. 596—643.

<sup>107</sup> ЗВД. С. 141—143. Пер. А. В. Михайлова.

<sup>108</sup> Сюита «Flos campri» Ралфа Воан-Уильямса (1872—1958) для альта, малого оркестра и хора, написанная в 1925 г.

<sup>109</sup> Гёте И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / Пер. А. В. Михайлова // ЗВД. С. 369—371 (в разделе «Из восточных бумаг Гёте»).

**ДОПОЛНЕНИЕ К БИБЛИОГРАФИЧЕСКОМУ  
УКАЗАТЕЛЮ ТРУДОВ А. В. МИХАЙЛОВА,  
ОПУБЛИКОВАННОМУ В КНИГЕ «ЯЗЫКИ  
КУЛЬТУРЫ» (М., 1997 г.)**

*Авторская работа*

- Германия: Драматургия и театр // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Голландия. Франция. Англия. Германия. — М., 1995. — С. 227—240.
- Актуальные проблемы современной теории литературы // Контекст — 1993: Литературно-теоретические исследования. — М., 1996. — С. 4—19.
- Иоганн Веер и И. А. Гончаров: О некоторых поздних отражениях литературы барокко // Контекст — 1993: Литературно-теоретические исследования. — М., 1996. — С. 263—295.
- Запаздывающая хроника «Контекста» // Контекст — 1994, 1995: Литературно-теоретические исследования. — М., 1996. — С. 20—26.
- Ранние работы А. Ф. Лосева о музыке // Контекст — 1994, 1995: Литературно-теоретические исследования. — М., 1996. — С. 56—68.
- То же. Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева (1893 — 1993). — М., 1996.
- Бодеслав Леопольдович Яворский по его письмам // Наследие Б. Л. Яворского: К 120-летию со дня рождения. — М., 1997. — С. 89—138. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки.
- Из истории эстетики «эпиграфы»: Водмер и Врейтингер. Фюссли // Гётевские чтения: 1997. — М., 1997. — С. 7—46.
- Классический стиль Гёте и роман «Избирательное родство» // Гётевские чтения: 1997. — М., 1997. — С. 87—95.
- [Ред. на кн.: Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts. — Bd. 19—23. — St. Ingbert, 1994—1995] // Zeitschrift für Germanistik. — Neue Folge. — 1997. — № 1. — S. 170—172.
- Nikolai Michailovic Karamsin und die deutschen Dichter der Aufklärungszeit oder: Karamsins sechs Nebensätze als eine sentimental-rhetorische Skizze zur Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. — Резюме на русском языке // Deutsch-russische Beziehungen im 18. Jahrhundert: Kultur, Wissenschaft und Diplomatie. — Wiesbaden, 1997. — Bd. 74. — S. 329—349.
- Музыка в истории культуры: Избранные статьи. — М.: Московская гос. консерватория, 1998. — 264 с.

*Редакторская, переводческая и другая работа*

- Дневник молодости Л. Н. Толстого / Подгот. текста, коммент. Л. Опульской; Редкол.: ... А. В. Михайлов. — М.: Московский рабочий, 1988. — 48 с. — (Первоисточники).
- Монархия и народовластие в культуре Просвещения / Редкол.: ... А. В. Михайлов, Науч. совет по истории мировой культуры. РАН, Комиссия по культуре Просвещения, Ин-т всеобщей истории. — М.: Наука, 1995. — 238 с.
- Мурьянов М. Ф. Пушкинские эпитафии / Отв. ред. А. В. Михайлов; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. РАН. — М.: Наследие, 1995. — 111 с. — (Библио-ка Ин-та мировой лит. им. А. М. Горького РАН).

- Рец.: Гришунин А. Л. // Вестник РАН. — 1996. — Т. 66, № 6. — С. 558—561.  
 Кормилов С. Коротко о вечном // Вопр. лит. — 1997. — № 1. — С. 313—322.  
 Лаут Р. Из этюдов о Якоби и Достоевском / Пер., вступ. текст А. В. Михайлова и А. С. Науменко // Контекст — 1993: Литературно-теоретические исследования. — М., 1996. — С. 75—159.  
 Пер. А. В. Михайлова: Фихте и Якоби. — Слияние темы Альвиля и темы Лже-Дмитрия в «Весах» Достоевского.  
 Контекст — 1993: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф. Ф. Кузнецов, П. В. Палиевский, Л. Д. Громова-Опульская, Г. А. Белая, А. В. Михайлов (отв. ред.), С. А. Небольсин, М. Л. Рыжкова (отв. секретарь); Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. РАН. — М.: Наследие, 1996. — 397 с.  
 Контекст — 1994, 1995: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф. Ф. Кузнецов, П. В. Палиевский, Е. Н. Лебедев, Л. Д. Громова-Опульская, Г. А. Белая, А. В. Михайлов (отв. ред.), С. А. Небольсин, М. Л. Рыжкова (отв. секретарь), РАН Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наследие, 1996, — 452 с.  
 Гётевские чтения: 1997 / Под ред. С. В. Тураева; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комис. по изуч. творчества Гёте и культуры его времен; Редкол.: И. Н. Лагутина, А. В. Михайлов, С. В. Тураев, Е. И. Чигарева, Г. В. Якушева. — М.: Наука, 1997. — 286 с.

### Памяти Александра Викторовича Михайлова

- Гончаров Б. П., Гугнин А. А., Николаев П. А., Чигарева Е. И. Уроки большой жизни: Памяти А. В. Михайлова. — Филол. науки. — 1996. — № 6. — С. 123—127.  
 Памяти Александра Викторовича Михайлова (24.12.1938 — 18.09.1995) // Контекст — 1994, 1995: Литературно-теоретические исследования. — М., 1996. — С. 3—19.  
 Лебедев Е. Н. Рыцарь «легкокрылой науки». — Сазонова Л. И. Служение науке. — Касаткина Т. А.  
 Rodi F. Zum Tod von Alexander V. Michailow. — [Письмо, написанное А. В. Михайловым проф. Ф. Родю и Н. С. Плотникову от 3. 09. 1995] // Diltney-Jahrbuch. — Göttingen, 1996. — Bd. 10. — S. 145—150.  
 Garber K. Deutsch-russischer Mittler Alexander Michailow gestorben // Jahrbuch für Internationale Germanistik / Hrsg. von H.-G. Roloff. — Bern, 1996. — S. 203—208.  
 Гугнин А. А. Памяти А. В. Михайлова // Гётевские чтения: 1997. — М., 1997. — С. 281—283.  
 Чигарева Е., Царева Е. Он жил музыкой... // Русская мысль — La pensée Russe. [Еженед. газ.] Paris, 1997. — 25—31 дек. — № 4203. — С. 14.  
 Касаткина Т. «То, что анают в себе слова...» // Новый мир. — 1998. — № 3. — С. 225—228.

### Рец. на книгу «Языки культуры»

- Местергази Е. «Поворачивая взгляд нашего слуха...» // Книжное обозрение. — 1997. — 16 дек. — № 50. — С. 11.  
 Сендеров В. «На развалинах обвалившегося здания культуры» // Русская мысль. La pensée Russe. [Еженед. газ.] Paris, 1997. — 25—31 дек. — № 4203. С. 14.  
 Сазонова Л. И., Проскурин О. Космос смысла: Александр Михайлов: жизнь в слове / Книжное обозрение «Ex Libris» НГ. — 1998. — 11 марта. — № 9. — С. 3.



## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

### А

А66т Т. 151  
 Аберт Г. 826, 830  
 Аввакум 23  
 Аверинцев С. С. 32, 475  
 Аддисон Д. 151  
 Адмони В. Г. 242, 246  
 Адорно Т. В. 666, 748, 756  
 Адриан 199  
 Аксаков И. С. 352  
 Аксаков К. С. 32, 347, 348, 349, 352, 819  
 Аксаков С. Т. 245  
 Акутин Ю. М. 345  
 Алевин Р. 383, 384, 392  
 Алексей Михайлович (Романов) 766  
 Алексеев М. П. 692, 612, 619, 620, 621, 828  
 Алкей 686, 702, 704, 705, 719, 722, 723, 727, 830  
 Алкман 723  
 Алмквист К. Й. Л. 300  
 Алпатов А. А. 532  
 Альбан Ф. 192  
 Альбертиниелли М. 190  
 Амброс А. В. 705, 831  
 Анакреонт 274, 275, 719, 722, 723, 727, 731, 732, 733, 734, 735, 741  
 Андреева И. П. 827  
 Анненский И. Ф. 392, 393, 394, 396, 404, 749  
 Апухтин А. Н. 689

Аретин К. фон 241  
 Арендт Г. 542  
 Аристо Л. 161, 196, 680, 827  
 Аристотель 49, 50, 119, 142, 500, 653, 668, 702, 746, 747, 833  
 Аристофан 685, 746  
 Арним А. фон 200, 239, 241, 300, 359, 375  
 Артман Г. К. 400  
 Аркилох 719, 722, 723, 725, 726, 727, 728, 729, 731, 734, 741, 832  
 Архипова И. А. 206  
 Асафьев С. Ф. 828  
 Ауэрбах Э. 138, 475, 483, 521  
 Ахутин А. В. 491, 496

### Б

Баадер Ф. фон 41, 42, 119, 120, 227, 572  
 Баггезен Й. 289  
 Байрон Д. Г. 554, 583, 620  
 Балакирев М. А. 833  
 Бальзак О. 124, 166, 252, 300, 333  
 Варатынский Е. А. 251, 413, 414, 587, 680, 681, 827  
 Барнер В. 64  
 Баррингтон Д. 830  
 Барсова И. А. 826, 827, 833  
 Батюто А. И. 590, 591, 620, 621  
 Батюшков К. Н. 251, 300  
 Баум Г. 612

Баумгарт Г. 518  
 Бах И. С. 25, 180, 351, 390  
 Бах К. Ф. Э. 71, 284  
 Бахтин М. М. 529, 634  
 Беато Анжелико 359  
 Беер И. 26, 327, 378, 383, 384, 385, 386,  
 387, 388, 389, 392, 393, 395, 397,  
 398, 401, 402, 404, 814, 820  
 Бейлис В. А. 379, 402, 404  
 Бекер В. Г. 615  
 Беккер О. 420  
 Бекинг Г. 89  
 Белинский В. Г. 32, 334, 336, 337, 348,  
 349, 353, 354, 355, 356, 360, 361,  
 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376,  
 414, 421, 579, 586, 588, 619, 621,  
 820  
 Беллини В. 770  
 Беме Я. 227  
 Бенедиктов В. Г. 430, 431, 432, 434  
 Бенъямин В. 482, 756, 757, 758, 761, 762,  
 763, 764, 776  
 Берберова Н. Н. 827  
 Берви В. 589, 590, 598, 621  
 Берг А. 665, 748, 753, 754  
 Беркли Д. 612  
 Берлиоз Г. 706, 831  
 Берковский Н. Я. 40  
 Бернгарди А. Ф. 167  
 Берне Л. 368, 369, 373  
 Бертух Ф. Ю. 222  
 Бессер И. Г. 195  
 Ветховен Л. ван 351, 389, 411, 412, 647,  
 655, 673, 674, 706, 792, 793, 794,  
 795, 796, 799, 827, 831  
 Бинерт Г. 644  
 Бион 278  
 Блумауэр И. А. 135  
 Блюм Р. 579  
 Блюме Ф. 71, 809  
 Богомолов А. С. 533  
 Боди Л. 213  
 Бодмер И. 258, 259, 260, 261, 264, 286,  
 289  
 Болле Б. 645, 647  
 Больцано Б. 529  
 Борман А. фон 64  
 Бонавентура (Клингеман А.) 614  
 Бонне Ш. 553  
 Бородай Т. Ю. 49, 57

Боткин В. П. 353, 374, 376, 438  
 Ботникова А. Б. 331, 332, 350, 351  
 Боссюэ Ж. В. 612  
 Боттичелли С. 461  
 Бочаров С. Г. 827  
 Брагинский И. С. 677, 791, 827  
 Брайан Х. 664  
 Браманте Д. 190  
 Брамс Й. 89, 708, 794  
 Бредемейер Р. 635  
 Брентано К. 41, 49, 65, 76, 77, 78, 85, 89,  
 103, 106, 107, 108, 109, 114, 135,  
 139, 147, 185, 227, 239, 241, 270,  
 615  
 Бретон Р. дела 168, 169, 206  
 Брейтингер 289  
 Брехт Б. 90, 640, 644  
 Брозе К. 617  
 Брош Г. 645  
 Брукнер А. 712, 794  
 Буассере С. 191, 410  
 Буало Н. 829  
 Буданова Н. Ф. 623  
 Бухштаб В. Я. 425  
 Бэкон Ф. 363  
 Бюхман Г. 542, 543, 578, 592  
 Бюхнер Г. 345, 611,  
 Бюхнер Л. 610  
 Бюшинг И. Г. Г. 124

## В

Вагнер Р. 42, 185, 339, 659, 665, 669, 673,  
 706, 707, 708, 709, 712, 713, 739,  
 750, 754, 769, 770, 826, 827, 828,  
 831  
 Вазари Д. 183, 189, 196  
 Ваккенродер В. Х. 36, 68, 72, 162, 174,  
 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183,  
 184, 186, 187, 188, 190, 191, 198,  
 194, 195, 196, 199, 200, 203, 204,  
 207, 208, 209, 333, 359  
 Вакернагель В. 518  
 Вакхилид 685, 692, 703, 724, 737, 832  
 Валери П. 517  
 Вальдман Ф. 258, 286  
 Вальдмюллер Ф. Г. 478, 480, 484  
 Вальх И. Г. 296  
 Ватто А. 184

Вебер К. Ю. 344

Вебер К. М. фон 71, 72, 389

Вебер М. 16, 472, 473, 474, 475

Веберн А. 665, 743, 748, 754, 755, 756

Веймар К. 68

Вейнберг И. П. 475, 483

Вейндт Г. 26

Вейнгартнер Ф. фон 706, 831

Вейссе Х. Кр. 64

Вельтман А. Ф. 330, 345, 346, 350, 352, 397

Вельфель К. 217, 218

Вельфлин Г. 520

Веневитинов Д. В. 417, 421

Вергилий 268, 278

Верден, братья (Винцерн И. Г., Манн Ф. Т.) 72

Верди Д. 669

Вересаев В. В. 701, 727, 740, 830, 832

Верлен П. 570

Вернадский В. И. 463

Верне Ж. 192

Вернер М. 377

Вернлейн Ф. 555, 559

Верховский Ю. 680, 827

Веселовский А. Н. 523, 526, 527, 767, 768, 833

Вестфаль Р. 828

Ветцель К. Ф. Г. 45, 615

Вецель И. К. 158

Вадорнов Г. И. 482

Вигман 519

Вязгин В. П. 494, 495, 497

Виламовиц-Меллендорф У. 506, 508

Виланд А. 81, 147, 158, 222, 258, 261, 262, 263, 365, 279, 289, 343, 422, 627

Виллерс Ш. де 553, 554

Виндурф М. 377

Винкельман И. И. 296, 297, 315, 423, 424, 435

Винтер А. 827

Винчи Л. да 189

Винцер И. Г. 72

Воан-Уильямс Р. 802, 834

Вольтер 158, 273, 745

Вольф К. 113, 115, 157, 382

Вольфзон В. 579, 580, 591, 619

Вундт В. 542

Вяземский П. А. 337

## Г

Гадамер Г. Г. 516, 533

Гайденко П. П. 89, 616, 810

Гайдн Й. 673, 706, 720, 721

Гайм Р. 36, 37

Галлей Э. 115

Галлер А. фон 407

Галль Ф. Й. 308

Ганслик Э. 482, 705, 831

Гарве К. 151

Гарденберг Ф. фон 70, 81

Гарнцев М. А. 500, 508

Гаспаров М. Л. 287, 702, 722, 723, 724, 725, 727, 735, 736, 743, 744, 827, 830, 832

Гауптман Г. 681, 827

Гейбель К. Ф. фон 138, 227, 228

Гегель Г. В. 21, 42, 117, 139, 147, 185, 219, 220, 228, 233, 244, 336, 362, 378, 411, 413, 417, 418, 502, 510, 531, 533, 546, 547, 570, 571, 572, 573, 574, 586, 636, 673, 682, 719, 720, 748, 761, 783, 793, 795, 796

Гедике Ф. 161

Гей Н. К. 377

Гейне Г. 334, 335, 336, 338, 340, 343, 351, 353—377, 519, 820

Гейнзе В. 170, 172, 207

Гейро Л. С. 404

Гельдерлин И. Х. Ф. 36, 127, 147, 172, 213, 241, 261, 703, 704, 714, 737, 741, 742, 743

Геммер Г. 166, 206

Гемстергейс Ф. 612

Геизель Р. 594

Георге С. 137, 138, 742, 743

Гераклит 409, 452, 458, 477, 478, 791

Герасимова-Персидская Н. И. 766, 833

Гербарт И. Ф. 529, 534

Гербель Н. В. 431

Гервег Г. 367

Гервинус Г. 356

Гердер И. Г. 23, 71, 147, 187, 222, 265, 266, 267, 268, 272, 273, 278, 463, 553, 555, 558, 627, 799

Гёррес Г. 244

Гёррес Й. 9, 21, 30, 71, 103, 106, 108, 114, 120, 135, 144, 204, 209, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233,

- 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240,  
241, 242, 243, 244, 816
- Герхардт П. 160
- Герц Г. 95
- Герцен А. И. 352, 375, 377, 548, 610, 619,  
623
- Герцман Е. В. 684, 828
- Гесснер С. 259, 275, 278, 289
- Гёте И. В. 22, 23, 25, 26, 27, 31, 40, 46, 52,  
88, 115, 120, 145, 146, 147, 148, 150,  
158, 160, 161, 188, 197, 198, 200,  
201, 203, 209, 218, 22, 224, 241, 242,  
243, 258, 260, 261, 262, 263, 265,  
266, 268, 270, 271, 272, 279, 283,  
289, 296, 297, 298, 300, 311, 321,  
322, 323, 328, 334, 335, 340, 341,  
342, 343, 351, 372, 373, 374, 376,  
397, 407, 408, 409, 410, 411, 412,  
413, 414, 415, 416, 417, 418, 419,  
420, 421, 435, 441, 511, 513, 521,  
550, 561, 592, 594, 615, 622, 627,  
646, 649, 650, 651, 652, 653, 654,  
655, 656, 664, 765, 771, 776, 777,  
778, 779, 780, 782, 783, 784, 785,  
786, 787, 788, 789, 790, 791, 792,  
793, 794, 796, 816, 820, 822, 834
- Геттнер Г. 356
- Гиерон Сиракузский 744, 832
- Гиннес А. 708
- Гиппель Т. Г. 196
- Глазунов А. К. 669, 672, 674, 827
- Глейм И. В. Л. 285
- Глинка В. Г. 244
- Глинка М. И. 691, 753, 833
- Глинка Ф. Н. 416
- Глюк К. В. 769
- Гнедич Н. И. 265, 286, 687, 831
- Гоголь Н. В. 32, 96, 133, 143, 237, 245,  
300, 311, 312, 313, 314, 315, 316,  
317, 318, 319, 320, 321, 322, 323,  
324, 325, 326, 327, 328, 329, 330,  
331, 332, 333, 337, 338, 346, 347,  
348, 349, 350, 351, 387, 391, 392,  
404, 418, 482, 529, 580, 819, 820
- Голованов В. Я. 822—824, 826
- Голованов Н. С. 671, 826
- Гольдammer К. 483
- Гомер 32, 259—262, 264—269, 271—  
275, 277—279, 286, 289, 322, 323,  
326—328, 332, 347, 349, 519, 521,  
554, 676, 693, 718, 722, 725, 727,  
741, 745, 816—829.
- Гончаров И. А. 7, 252, 263, 310, 378, 393,  
394, 398, 399, 404, 820
- Гораций 267, 278, 687
- Гордон Я. М. 376
- Городецкий С. М. 833
- Готшед И. К. 157
- Гофман Э. Т. А. 65, 160, 196, 201, 202,  
330, 331, 332, 337, 338, 344, 346,  
350, 375, 615
- Граббе К. Д. 345
- Гракхи, Гай и Тиберий 375
- Грановский Т. Н. 417
- Граубе-Дейстер Э. 645, 647
- Гребенка В. П. 328, 350, 408
- Грибоедов А. С. 619
- Григорьев А. А. 620
- Грильпарцер Ф. 204, 704, 831
- Гриммельсхаузен Х. Я. К. 25, 26, 30, 327,  
382, 383
- Грип В. 216
- Грифиус А. 23, 641
- Громыко Н. В. 617
- Гроссман Л. П. 614
- Гроссе К. 181
- Грюндгенс Г. 638, 655
- Гуковский Г. А. 330, 332, 337, 346, 350,  
352, 829
- Гулыга А. В. 614, 615
- Гумбольдт А. фон 201, 261, 322, 344, 682
- Гумбольдт В. фон 423
- Гундольф Ф. 162, 163, 166—168, 190
- Гуревич А. Я. 32
- Гуссерль Э. 475, 500, 528, 533
- Гуттен У. фон 226
- Гуцков К. 201, 336, 370, 372, 543, 591,  
592, 593, 594, 595, 596, 598, 599,  
600, 603, 604, 605, 606, 607, 608,  
609, 621, 622
- Гюго В. 338
- Гюнтер И. Г. 579, 580
- Д
- Давид, царь 99, 278, 279
- Давид Ж. Л. 48
- Даламбер Ж. Л. 614
- Дальмазио Л. 190

Данилевский Р. Ю. 376, 377, 619, 623  
 Данте 23, 25, 26, 30, 109, 124, 200, 243,  
 332, 457, 583, 650  
 Дарвин Ч. 22  
 Даргомыжский А. С. 691  
 Декарт Р. 44  
 Демин А. С. 403  
 Денисов Э. В. 717  
 де Вега Л. 31.  
 Державин Г. Р. 250, 580, 695, 696, 701,  
 726, 733, 829  
 де Сталь Ж. 356—358, 553.  
 Джами 827  
 Джотто 190  
 Дидро Д. 91, 614, 774  
 Дик Х. Й. 64  
 Диккенс Ч. 30, 329  
 Дильс Г. А. 505  
 Дильтей В. 516, 517  
 Диоген Лаэртский 575  
 Дионисий Ареопagit 464  
 Дмитриев И. И. 256, 273, 274, 275, 278,  
 280, 285, 286, 287, 816  
 Добролюбов Н. А. 355, 589, 590, 621  
 Доватур А. И. 739, 832  
 Долматовский Е. А. 457  
 Доницетти Г. 770  
 Достоевский Ф. М. 166, 252, 351, 352,  
 418, 448, 482, 548, 555, 598, 614,  
 622, 623, 747  
 Дрезен А. 638, 642, 644, 645, 647  
 Дружинин А. В. 430, 431  
 Дубровкин Р. 813  
 Дунаев А. Г. 448, 450, 451, 457, 459, 482,  
 483  
 Дьяконов И. М. 801  
 Дю Прель К. 464  
 Дюрер А. 189, 193, 195, 196

## Е

Еврипид 278, 745, 747, 748, 759  
 Егоров В. Ф. 620  
 Егуннов А. Н. 265—268, 286, 287, 816  
 Елизаветина Г. Г. 623  
 Елистратова А. А. 349, 350, 352

## Ж

Жан-Поль 36, 44, 45, 64, 93—97, 108—  
 110, 112—116, 123, 124, 132, 133,  
 135, 136, 138—141, 143, 144, 146,  
 147, 174, 175, 179, 186, 201, 209,  
 237—239, 241, 242, 245, 299, 308,  
 327, 342, 343, 344, 352, 358, 390,  
 391, 403, 549, 550, 551, 552, 553,  
 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560,  
 561, 563, 564, 565, 566, 567, 568,  
 569, 570, 572, 573, 574, 575, 576,  
 577, 578, 583, 584, 586, 587, 589,  
 592, 598, 613, 614, 615, 617, 620,  
 621, 633, 814, 815  
 Жданов А. А. 754  
 Жерико Т. 54  
 Живов В. М. 257, 289  
 Жирмунский В. М. 58, 287, 376, 833  
 Жуковский В. А. 244, 265, 338, 430, 441,  
 580  
 Жук А. А. 619

## З

Завадская Е. 765  
 Зандарт Й. фон 183  
 Захаров В. Н. 482  
 Зейдель Г. К. Ф. 206  
 Зейдель В. 200  
 Зелинский Ф. Ф. 749  
 Зенгле Ф. 59, 61, 64, 67, 89, 90, 352, 372,  
 521, 611, 619, 622  
 Зенн В. 389  
 Зингерман В. И. 813  
 Зольгер Ф. 117, 205, 352, 405, 420  
 Зольтер Ф. 628, 629, 631, 636  
 Золя Э. 138  
 Зубков С. Д. 350, 403  
 Зумовский В. 196, 209

## И

Иванов В. И. 681, 694, 695, 696, 701, 737,  
 827, 829  
 Иоанн Кронштадтский 455  
 Иоанн Предтеча 600  
 Иов 653

Иордан Я. П. 619  
 Иосиф II 135  
 Иммервар Р. 63  
 Иммерман К. 343  
 Ингарден Р. 516  
 Ирвинг В. 338

## И

Йениш Д. 612

## К

Кальдерон П. 31  
 Каменский З. А. 421, 616, 619, 620, 621  
 Кандинский В. В. 792, 834  
 Кант И. 21, 139, 164, 171, 297, 372, 499,  
 500, 502, 529, 554, 585, 587, 621  
 Кантеру Ж. Ж. 826  
 Карамзин Н. М. 161, 205, 249, 250, 251,  
 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258,  
 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265,  
 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274,  
 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282,  
 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290,  
 482, 574, 575, 580, 695, 816, 817,  
 818  
 Карл Август 244, 651  
 Карус К. Г. 65, 95, 191, 193, 201, 202,  
 203, 344, 589  
 Катенин П. А. 694, 695, 696, 829  
 Катков М. Н. 590  
 Катулл 443  
 Каченовский М. Т. 581, 585, 586  
 Квитка-Основьяненко Г. Ф. 328, 350,  
 387, 388, 391, 392  
 Келлер Г. 133, 138  
 Кепке Р. 160, 177  
 Кернер Д. 647  
 Кернер К. 422, 424, 428, 430, 630  
 Кернер Ю. 54, 147, 359  
 Киреевский И. В. 337  
 Кирхер А. 464  
 Клавдий Элиан 832  
 Клевер Ю. Ю. 457  
 Клее П. 757, 763  
 Клейст Г. фон 34, 36, 45, 47, 127, 128—131,  
 241, 243, 630, 638—647, 809, 822

Клейст Э. фон 274, 275  
 Клеман М. К. 620  
 Климент Александрийский 505, 507,  
 508  
 Клингеман А. 141, 555, 613, 615  
 Клингер М. 241  
 Клопшток Ф. Г. 147, 204, 213, 214, 258—  
 260, 264—286, 289, 290, 556, 620,  
 703, 743, 816, 818  
 Клочков И. С. 32, 768, 759, 761, 763, 764,  
 776, 833  
 Клухон П. 37, 59, 338  
 Ключев А. 827  
 Киапертсбуш Г. 712, 831  
 Коббе Т. фон 98, 131  
 Кожевников В. А. 613  
 Кожин В. В. 89, 413, 418, 421  
 Коамин Н. К. 619  
 Козьмин Б. П. 590, 621  
 Колобов Е. 764  
 Коммерель М. 58, 143, 213, 419, 515  
 Конвичный Ф. 712, 713, 831  
 Констан В. 338  
 Корндорф Н. С. 716  
 Корнелиус П. 196  
 Корнель П. 758  
 Корреджо А. 189, 192, 193  
 Корф Г. А. 37, 58, 59, 224, 419, 513  
 Корш Ф. Е. 689, 690, 828  
 Котарбинский Т. 534  
 Котляревский И. П. 135  
 Котта И. Г. 100  
 Кох Й. 483  
 Кох Э. Ю. 180  
 Коцебу А. 627  
 Крамер И. А. 612  
 Критий 726, 728, 729, 730, 832  
 Кросби Б. 208  
 Ксенофонт 125, 746  
 Куделин А. В. 32  
 Кузнецов Ф. Ф. 612  
 Кукольник Н. В. 351  
 Кулжинский И. Г. 350  
 Курилов А. С. 348, 352, 623  
 Курциус Э. Р. 64, 521  
 Кюн Ц. А. 351  
 Кюхельбекер В. К. 244

## Л

Ламартин А. 338  
 Ланг А. 644, 645, 647  
 Ланген А. 58  
 Лафатер И. К. 141, 258, 263, 280, 286, 288, 308  
 Лаут Р. 613  
 Лебедев А. В. 452, 482  
 Левик В. В. 776, 777, 780, 785, 789  
 Левин Р. 94, 99  
 Левин В. Д. 287  
 Леви Г. 706  
 Левинсон-Лессинг В. Ф. 209  
 Леви-Строс К. 400, 404  
 Лежнев А. 377  
 Лейтес Н. С. 376  
 Ленин В. И. 621  
 Ленц Я. М. Р. 261, 289  
 Лермаи А. 450, 482  
 Лермонтов М. Ю. 253, 293, 297, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 376, 580, 819  
 Лесков Н. С. 111  
 Лессинг Г. Э. 91, 92, 93, 217, 219, 237, 260, 653, 681, 759, 833  
 Лиинерт Ф. 633  
 Липскеров К. А. 827  
 Лисков Х. Л. 134  
 Лист Ф. 90, 669, 721  
 Литтлджонс Р. 208  
 Лихтеберг Г. К. 119  
 Ломоносов М. В. 250, 374, 532, 798  
 Ломунов К. Н. 623  
 Лонгин (Псевдо Лонгин) 697, 698, 700, 829  
 Лосев А. Ф. 404, 465, 476, 482, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 494, 496, 499, 500, 504, 507, 508, 669, 709, 821, 826  
 Лотман Ю. М. 256, 257, 258, 286, 288, 449  
 Лохнер С. 198  
 Лозинштейн Д. К. 382  
 Лукач Г. 123  
 Лукиан 803  
 Людвиг Баварский 652  
 Людвиг О. 138  
 Лютер М. 170

## М

Магомет 778  
 Маймин Е. А. 416, 421  
 Макферсон Дж. 260  
 Малер Г. 23, 655, 664, 756, 765, 833  
 Малларме С. 570  
 Мани Т. 206, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 822  
 Манн Ф. Т. 72  
 Манн Ю. В. 581, 619  
 Мария-Терезия 720  
 Марк Ф. 210  
 Маркс К. 361, 377, 519, 546, 547, 613, 762, 783  
 Маркович В. М. 350, 623  
 Мартини Ф. 514, 515, 592  
 Марченко Н. А. 482  
 Мархейнеке Ф. К. 237  
 Мегакл Афинский 832  
 Мей Л. А. 436, 733, 734, 735, 832  
 Мейер И. Г. 198  
 Мейерн В. Ф. фон 172, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221  
 Мейнеке Ф. 511, 514  
 Мелет, судья из Афин 131  
 Мелетинский Е. М. 404  
 Мемлинг Х. 198  
 Менандр 685  
 Мендельсон М. 151  
 Мендельсон-Бартольди Ф. 706, 707, 721, 794  
 Менцель А. 56  
 Менцель В. 334, 335, 372, 373, 374  
 Мера М. 410  
 Мерзляков А. Ф. 688, 828  
 Мерике Э. 85, 86, 87, 435, 437, 443  
 Метнер Н. К. 827  
 Миддлтон К. 206  
 Микеланджело Буонаротти 199, 200, 209  
 Микушевич В. В. 614, 809, 810, 811, 812, 813  
 Мильтон Д. 278  
 Михайлов А. В. 350, 403, 404, 483, 613, 614, 621, 809, 811, 814, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 829, 830, 831, 832, 833, 834  
 Моисей 278, 285, 325

Мориц К. Ф. 108, 135, 160, 161, 162, 168,  
181, 263, 372, 558, 563, 574, 817  
Морозов А. А. 63, 88  
Мосх 278  
Моцарт В. А. 217, 389, 655, 672, 673,  
699, 706, 720, 721, 769, 795, 817,  
826, 827, 880  
Моцарт Л. 389,  
Моцарт Н. 389  
Мравинский Е. 707  
Мундт Т. 201  
Муравьев М. Н. 695, 696, 701, 829  
Мюллер А. 43, 129, 356  
Мюллер Г. 241, 403, 513  
Мюллер М. 551

## Н

Надеждин Н. И. 554, 581, 582, 583, 584,  
585, 586, 587, 588, 598, 605, 619,  
620, 621  
Надлер Й. 213, 215  
Надсон С. Я. 457, 689  
Наполеон Бонапарт 147, 229, 253, 359,  
627, 638, 642, 652  
Нахов И. М. 821  
Недавецкий В. А. 404  
Некрасова Е. А. 483  
Никитина И. 827  
Николаи Ф. 151  
Николаи К. А. 176  
Нимейер А. Г. 97  
Нитхаммер Ф. И. 617  
Ницше Ф. 520, 545, 546, 547, 548, 659,  
661, 749, 750, 751, 760, 833  
Новалис (Гарденберг Ф. Ф. фон) 41, 42,  
44, 65, 69, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 87,  
89, 139, 147, 148, 155, 173, 175, 195,  
200, 204, 239, 242, 333, 338, 568  
Новиков А. И. 612  
Нодье Ш. 554, 583, 584, 587  
Нойман Ф. 142

## О

Оберейт И. Г. 612  
Овербек Ф. 196  
Овидий 278

Одоевский В. Ф. 244, 337, 351  
Осмунд Э. 551  
Отто К. 617  
Оссиан 275, 278, 279  
Ошеров С. А. 826, 827

## П

Павел ап. 99, 456, 471  
Павлов Н. Ф. 580  
Пай Г. Д. 208  
Палей М. 404  
Панченко А. М. 526, 532  
Парменид 747  
Пастернак В. Л. 441, 640, 656  
Пауль Г. 542  
Пендерецкий К. 716, 832  
Перуджино П. 190  
Петр I. 374  
Петрарка Ф. 28  
Пеггелер О. 543, 570, 571  
Пикколомини М. (Пий II) 627, 630, 633.  
Пиксанов Н. К. 619  
Пиндар 685, 692, 703, 704, 705, 722, 723,  
724, 735, 736, 737, 738, 741, 742,  
743, 744, 832  
Пионтек К. 632, 645, 647  
Писарев Д. И. 355, 367, 377, 612  
Писемский А. Ф. 310, 619  
Пиклер К. 98, 99, 100, 201  
Пич Л. 621  
Платон 49, 50, 118, 119, 125, 126, 130,  
142, 143, 500, 746, 747  
Плотин 295, 340, 500, 508  
По Э. 338  
Полевой Н. 554, 583, 584, 585, 619  
Полторацкий А. М. 588  
Помирчий Р. Е. 829  
Понгс Г. 483  
Постников П. И. 436  
Постникова Н. А. 436  
Поуп А. 561  
Прейзенданц В. 375  
Прокофьев С. С. 707, 709  
Просс В. 552, 617  
Пушкин А. С. 32, 76, 156, 192, 193, 209,  
244, 250, 251, 253, 270, 278, 312,  
321, 328, 351, 360, 361, 369, 371,  
373, 374, 377, 393, 418, 436, 448,



482, 580, 586, 587, 588, 675, 679, 681,  
743, 753, 786, 790  
Пуссен Н. 193.  
Пфорт Ф. 189, 196, 197  
Пыпин А. Н. 619  
Пьеро делла Франческа 457

## Р

Раабе В. 133  
Рабинович В. Л. 246  
Рабле Ф. 135, 326, 392, 404  
Радищев А. Н. 376, 687, 688, 828  
Рамбах Ф. Э. 166, 167  
Рамлер К. В. 267, 268  
Рапен П. де 91  
Раппопорт А. Г. 52, 57  
Расин Ж. 758  
Рафаэль Санти 95, 188, 189, 190, 193,  
196, 209, 461, 462  
Рачинский Г. А. 833  
Регер М. 708, 709, 712, 831  
Рейдемейстер К. 483  
Рейзер-Мориц А. 178  
Рейтер Г. Г. 579  
Рейтер К. 388  
Рейхардт Й. Ф. 160, 204, 771  
Рем В. 555, 613  
Рембо А. 570  
Рембрандт 192  
Рид Т. 612, 616  
Ридель М. 570, 572, 591  
Рильке Р. М. 445, 682  
Рим В. 790, 834  
Римский-Корсаков Н. А. 436, 669, 670,  
738, 754, 826, 833  
Рипенхаузен Ф. 197  
Рипенхаузен И. 197  
Риттер И. В. 143, 144  
Рихтер И. П. Ф. 288, 290, 549, 554, 565,  
566, 616, 617, 620, 817, 818  
Рихтер Л. 64, 338  
Рихтер С. 707  
Робер Ю. 423  
Робеспьер М. 374  
Робинсон А. Н. 33  
Роболи Т. 345  
Розен Г. Ф. 833  
Роллан Р. 796

Романо Дж. 189  
Рос 261  
Роте Г. 256, 257  
Рубенс П. П. 46, 47  
Рубинштейн А. Г. 436  
Рублев А. 469, 482, 483  
Рудаки 677, 827  
Румер О. В. 832  
Рунге Ф. О. 114, 148, 193, 194, 195, 199,  
200, 209, 227, 239, 241  
Рупрехт Э. 69, 71,  
Рыбаков Б. А. 801  
Рюккерт Ф. 147.

## С

Саади 676, 677, 827  
Саква К. К. 826  
Сакулин П. Н. 244  
Сальери А. 107  
Сарто А. дель 189  
Сафо (Сапфо) 73, 405, 685, 687, 689, 690,  
694, 695, 697, 698, 700, 701, 702,  
704, 705, 719, 722, 723, 724, 727,  
734, 741, 828, 829, 831  
Сахаров В. И. 244, 336, 351, 352  
Свасьян К. А. 833  
Свитка Г. Ф. 403  
Свинфт Д. 134  
Сельмер 284  
Сен-Жюст Л. 374  
Сен-Санс К. 669, 670, 671, 673, 675, 721,  
826  
Сен-Симон К. А. 233  
Серафим Саровский 455  
Сервантес М. де 26, 31, 178, 179, 196  
Сильман Т. И. 40  
Симонид 723  
Сиповский В. В. 256, 288  
Скалигер Ю. Ц. 298  
Скатов Н. Н. 352  
Скотт В. 123  
Скрябин А. Н. 674, 709, 750  
Славянский Н. А. 627  
Слезкина О. К. 831  
Смирнова Е. А. 404  
Смолетт Т. 133  
Соболевский А. И. 612, 620  
Сократ 14, 118, 119, 131, 746, 747

Софокл 278, 747, 748, 749, 759  
 Софронов Ф. М. 721, 722, 832  
 Спиноза В. 363  
 Спрингер В. 199, 200, 210  
 Средний-Камашов И. Н. 616  
 Стадников Г. В. 376  
 Станкевич Н. В. 417  
 Стендаль 27  
 Стерн Л. 329, 350  
 Стесихор 723  
 Стеффенс Х. 37, 228  
 Стил Р. 151  
 Столович Л. И. 619  
 Стравинский И. Ф. 753, 782, 783, 784  
 Стразов Н. Н. 623  
 Суворин А. С. 828  
 Сумароков А. П. 678, 687, 688, 689, 827, 828  
 Сухих И. Н. 611, 623  
 Сю Э. 547

## Т

Таксиль Л. 109  
 Танеев С. И. 674, 675, 708, 709, 827  
 Тассо Т. 201, 262  
 Татищев В. Н. 532  
 Тахо-Годи А. А. 821, 826  
 Тацит 244, 259  
 Твардовская В. А. 623  
 Теккерей У. 387  
 Теншерт И. 648  
 Тернер Д. М. У. 54  
 Тик Л. 37, 68, 72, 79, 80, 82, 89, 108, 139, 145—186, 188, 189, 191, 242, 333, 339, 340, 344, 359, 598, 815  
 Тирген П. 537, 543, 578, 591, 610, 611, 612, 621, 623  
 Тириот П. Э. 617  
 Тиртей 719, 722, 725, 729, 735, 832  
 Титов В. П. 228, 244  
 Тициан Вечеллио 189  
 Тоблер Г. 269  
 Толстой Л. Н. 149, 314, 418, 437, 482, 747  
 Томсон Дж. 274, 275, 278  
 Трельч Э. 511  
 Трокслер 64  
 Тронская М. Л. 376, 616

Тронский И. М. 750, 833  
 Тропинин В. А. 278  
 Трубецкий Е. Н. 461, 462, 463, 464, 469, 482, 483  
 Тургенев А. И. 337  
 Тургенев И. С. 350, 537, 543, 578, 590, 592, 594, 596, 609, 610, 611, 618, 620, 621, 623  
 Тутуола А. 379  
 Тюммель М. А. фон 147, 345  
 Тютчев Ф. И. 251, 253, 414, 416, 421, 434, 435, 436, 437, 438, 439

## У

Уваров С. С. 286, 423  
 Уланд Л. 147  
 Ульман-Готтхард 63  
 Уорнер Р. 208  
 Успенский Б. А. 256, 257, 288, 289, 402, 449, 482

## Ф

Фагунва 404  
 Фаворский А. Г. 445  
 Фалес 587, 743  
 Фаллерслебен Г. фон 367  
 Фальк И. Д. 100, 102  
 Фарбштейн А. 827  
 Фаш К. Ф. 180  
 Федоров А. В. 834  
 Фейербах Л. 363, 364, 599  
 Феогнид 739, 740, 741, 832  
 Феокрит 278, 443  
 Фет А. А. 251, 422, 423, 425, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 821  
 Феттер В. 89  
 Фидий 199  
 Филдинг Г. 30, 133  
 Фирдоуси 226  
 Фихте И. Г. 21, 29, 44, 139, 364, 391, 543, 549, 560, 561, 562, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 573, 576, 577, 589, 590, 616, 617  
 Фишарт И. 135  
 Фишер Л. 64

Фишер Т. Ф. 135, 136, 138,  
 Флегель К. Ф. 102  
 Флейг Х. 615  
 Флоренский П. А. 444, 445, 446, 448, 449,  
 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456,  
 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463,  
 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470,  
 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477,  
 478, 481, 482, 484, 613, 821, 834  
 Фойгт 561  
 Фонвизин Д. И. 388  
 Фонтане Т. 133, 134, 138, 578, 579, 580,  
 591  
 Форкель И. Н. Ф. 180  
 Форстер Г. 94  
 Фосс И. Г. 261, 264, 265, 266, 267, 268  
 Фра Анжелико 190  
 Франке Д. 645, 647  
 Франческо Франча 190  
 Фридрих П. 151, 160  
 Фридрих Вильгельм 641, 643  
 Фридрих Г. 569, 570  
 Фридрих К. Д. 46, 47, 48, 49, 51, 52, 191,  
 193, 194, 199, 202, 226, 227, 573  
 Фризен Г. фон 181, 182, 183  
 Фрумкина А. И. 436  
 Фрювальд В. 241  
 Фьорилло И. Д. 180

## X

Хаген А. 178  
 Хайдеггер М. 90, 452, 492, 493, 501, 517,  
 714, 715, 831  
 Хайм Р. 166  
 Харих В. 363, 364, 617  
 Хауг Ф. 95, 96  
 Хауфе Э. 401  
 Хаушке В. 389  
 Хевергел В. 664  
 Хелль Т. 96  
 Хенкель А. 64  
 Херасков М. М. 24, 25, 29, 33, 250  
 Хиндемит П. 709  
 Ходасевич В. Ф. 683, 827  
 Хоке Г. Р. 521  
 Холопова В. Н. 352  
 Холшевников В. Е. 827

Хомяков А. С. 417  
 Храпченко М. В. 515, 519, 525, 819, 821  
 Хренников Т. Н. 717  
 Христос Иисус 23, 45, 131, 459, 553, 554,  
 555, 556, 557, 558, 583  
 Хубер Т. 94  
 Хэзлитт У. 583

## Ц

Цейдель Э. 162  
 Церетели Г. Ф. 731, 830, 831, 832  
 Цигенгейст Г. 619  
 Циммерман Р. 529  
 Цинцендорф Н. Л. фон 82

## Ч

Чайковский П. И. 270, 439, 689  
 Чемберлен Т. Дж. 566, 567  
 Чернов С. П. 619  
 Чернышевский Н. Г. 138, 350, 351, 541,  
 581, 582, 585, 586, 589, 619, 620,  
 623  
 Чигарева Е. И. 825  
 Чинабуэ 190  
 Чистяков А. 739  
 Чистякова Н. А. 697, 698, 829  
 Чичерин В. Н. 619  
 Чюрленис М. К. К. 827

## Ш

Шадов В. 196, 200  
 Шаумян А. С. 305  
 Шахов А. 311  
 Шварц Т. 209  
 Швейкерт У. 617  
 Швинд М. фон 64, 338  
 Шевырев С. П. 332, 417, 418  
 Шези Х. фон 196  
 Шекспир У. 26, 79, 107, 161, 78, 201, 204,  
 205, 206, 238, 278, 332, 340, 555,  
 629, 634, 677, 681, 682, 795  
 Шеллинг Ф. В. Й. 21, 37, 41, 42, 120, 39,  
 222, 352, 411, 415, 416, 419, 531,

532, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 615,  
617, 621  
Шелльберг В. 241  
Шенберг А. 665, 743, 748, 753, 754, 755,  
756, 792, 834  
Шепелевский А. 827  
Шервинский С. В. 834  
Шерер В. 518  
Шестаков В. П. 831  
Шефтсбери Э. Э. К. 118, 119, 295, 298,  
352  
Шиканедер Э. 217  
Шиллемейт Й. 615  
Шиллер Ф. 90, 95, 123, 147, 160, 197,  
222, 241, 243, 297, 322, 372, 376,  
406, 407, 422—434, 438, 439, 440,  
443, 615, 627, 628, 629, 630, 631,  
632, 633, 634, 635, 636, 644  
Шишова И. А. 832  
Шлегель А. В. 41, 72, 94, 123, 155, 176,  
177, 189, 191, 196, 197, 199, 201,  
204, 241, 243, 333, 356  
Шлегель Д. 94  
Шлегель К. (Вемер-Шлегель-Шеллинг  
К.) 94, 189, 196, 615  
Шлегель Ф. 38, 39, 41, 63, 68, 69, 70, 72,  
94, 114, 123, 143, 155, 177, 189, 195,  
196, 199, 201, 203, 204, 209, 234,  
241, 333, 335, 356, 617  
Шлейермахер Ф. 125  
Шлецер А. Л. 532  
Шмидт Л. 483  
Шнитке А. Г. 717  
Шнорр фон Карольсфельд Й. 196  
Шопенгауэр А. 659  
Шоппе Ю. 200  
Шпенглер О. 760, 778, 779  
Шпет Г. Г. 526, 528, 529, 530, 531, 532,  
533, 534, 586, 620, 821  
Шрейнерт К. 555  
Штайгер Э. 58, 73, 76, 77, 86, 90, 166,  
419, 513, 515, 516  
Штелин-Фрюхтель 506  
Штирнер М. 601, 602, 622  
Штифтер А. 394, 478, 483, 820  
Штольц Й. Л. 100, 102, 814  
Штольберг Ф. 218, 258, 261, 262, 264,  
265, 266, 267, 268, 269, 286, 289,  
290  
Штольберг К. 261

Шторм Т. 138  
Штреллер Э. 25  
Штромберг К. 636  
Шуберт Г. Г. 41, 108, 109, 143, 454, 456,  
469, 470, 589, 639  
Шуберт Ф. 89  
Шульц Ф. 241  
Шульце Э. 80  
Шуман Р. 339, 551, 655, 794  
Шютце К. 618

## Э

Эдельштейн Ю. М. 497  
Эдуард II 91  
Эйбль И. Г. 389  
Эйкен Р. 489  
Эйхенбаум В. М. 306, 310  
Эйхендорф Й. фон 37, 64, 85, 86, 87, 139,  
147, 185, 201, 203, 333, 337, 340,  
391, 412, 416  
Эккерман И. П. 46, 47, 197, 201, 655  
Энгель И. Я. 162  
Энгельс Ф. 227, 233, 245, 361, 362, 363,  
366, 377, 546, 613  
Энгель-Брауншмидт А. 431  
Энзе Ф. фон 94, 373  
Эпихарм (Псевдо Эпихарм.) 505, 507,  
508  
Эсхил 244, 264, 278, 628, 759  
Эткинд Е. Г. 440, 815, 829, 831  
Эшби У. Р. 128  
Эше Э. 627, 629, 630, 631, 632  
Эшенмейер К. А. 589

## Ю

Юдина М. В. 831  
Юнг Э. 278  
Юровский М. 739

## Я

Якоби И. Г. 285  
Якоби Ф. Г. 29, 543, 548, 558, 561, 562,  
563, 564, 565, 567, 568, 569, 570,  
571, 573, 612, 613, 614, 616, 617  
Ярустовский В. М. 753, 833

## A

Abbott S. 207, 220  
 Alewyn R. 402, 404  
 Alkaios 830  
 Anakreon 830  
 Anger A. 79, 209  
 Arendt D. 611, 616

## B

Bach C. Ph. E. 71  
 Baeumker C. 483  
 Bange Ph. O. 209  
 Baum G. 612, 616  
 Baudissin W. W. 483  
 Bauer E. 623  
 Becker O. 420  
 Beer J. 402, 403, 404  
 Beethoven L. van 403  
 Beierwaltes W. 420, 483  
 Behrens J. 287  
 Benjamin W. 833  
 Berend E. 245, 614, 615, 617  
 Biggemann W. S. 615  
 Blacken H. M. 612  
 Blume F. 89  
 Böckmann P. 352  
 Bodi L. 220.  
 Bollacher M. 208  
 Bonaventura 403, 613, 614, 615  
 Bonnet Ch. 614.  
 Bossuet J. B. 612  
 Bremer D. 483  
 Brentano C. 89  
 Brose K. 617  
 Bruckmann R. 89  
 Büchmann G. 612, 618  
 Burath H. 615

## C

Carbonell Y. 402  
 Carus C. G. 210  
 Catholy E. K. 206  
 Chamberlain T. J. 617  
 Clemens Alexandrinus 508  
 Constant B. 612  
 Cramer J. A. 612  
 Curtius E. R. 525.

## D

de Staël madame 614  
 Diels H. 508  
 Dietze W. 351  
 Dirschel K. 614  
 Dostojewski F. M. 613, 615  
 Dürer A. 209.

## E

Eckermann J. P. 209, 210  
 Eger M. 614  
 Eibl J. H. 403  
 Eichendorff J. von 210  
 Eichner H. 209  
 Erler G. 351, 376, 618  
 Eucken R. 496

## F

Faivre A. 246  
 Fichte I. G. 616, 618  
 Fleig H. 615  
 Fontane T. 618, 619  
 Forberg 616  
 Frank P. 210  
 Frányó Z. 830  
 Friedrich C. D. 209  
 Friedrich H. 420, 618  
 Friesen H. Frhr. von 205, 208  
 Frodl G. 484  
 Früchtel L. 508  
 Frühwald W. 245  
 Funke R. 622

## G

Gabriel G. 508, 618  
 Gadamer H. G. 533  
 Gensel R. 621  
 Goethe J. W. 209, 210, 220, 287, 420, 421, 616, 622  
 Goldammer P. 618  
 Golz J. 616  
 Görres J. 209, 244, 245, 246  
 Gottsched I. Chr. 205  
 Grau C. 817  
 Griep W. 221  
 Grillparzer F. 210

Grimm E. 615  
 Grimm J. 402  
 Grimmelshausen H. J. Ch. von 402  
 Gulyga A. 615  
 Gundolf Ph. 206, 209  
 Gutzkow K. 621, 622, 623

## H

Haag R. 615  
 Hahl-Koch J. 834  
 Haller A. von 420  
 Hammacher K. 616  
 Hanslick E. 482, 831  
 Hardin J. 402  
 Harich W. 377, 617  
 Hartmann-Wülker D. 209  
 Haufe E. 404  
 Haym R. 206  
 Hebbel F. 244  
 Hedwig K. 483  
 Hegel G. W. P. 89, 208, 221, 244, 421, 612, 618  
 Heidegger M. 496  
 Heider G. 210  
 Heiland S. 209  
 Heine H. 351, 376, 377  
 Heintz G. 622  
 Herder I. G. 614  
 Hemmer H. 206  
 Henkel A. 89  
 Henne H. 612  
 Hillebrand B. 611  
 Hinz S. 209  
 Hof W. 611  
 Hoffmann E. T. A. 209, 210  
 Hoffmeister J. 89, 221, 618  
 Holenstein E. 533  
 Homer 817  
 Höpker-Herberg E. 287  
 Hubert U. 206  
 Hullebrand B. 611

## J

Jacobi F. H. 612, 613, 616  
 Jean Paul 206, 245, 403, 614, 615, 616, 617  
 Jenisch D. 612  
 Jost F. 206

## K

Kaiser G. 244  
 Kandinsky W. 834  
 Karamsin N. M. 817  
 Karp S. 817  
 Katritzky L. 615  
 Kaufman H. 376  
 Kayser W. 89  
 Klage G. 209  
 Klein F.-N. 483  
 Klingemann A. 613, 614, 615  
 Kloeck K. 612  
 Klopstock F. G. 278, 287  
 Kohlschmidt W. 612  
 Kommerel M. 421  
 Köpke R. 205, 208  
 Korff H. A. 421, 525  
 Kraus W. 612  
 Kremer M. 404  
 Krieger B. 612, 618  
 Krogoll J. 615  
 Krueger J. 618

## L

Langen A. 89  
 Lasson G. 618  
 Lavater J. C. 209  
 Lauth R. 613, 616, 618  
 Lautréamont 614  
 Lehr F. H. 209  
 Leyen F. von der 208  
 Liebs D. 525  
 Littlejohns R. 208  
 Lohner E. 208  
 Lüdecke H. 205, 209  
 Luther W. 483

## M

Mader J. 483  
 Mandelkow K. R. 351  
 Martens W. 204  
 Martini F. 525, 621, 623  
 Martino A. 377  
 Marx K. 613  
 Maurer K. 614  
 Mehra M. 420  
 Meinecke F. 524

Mercier L. S. 612  
 Meyern W. F. von 220  
 Miller N. 615, 616, 617  
 Minder R. 209  
 Moritz K. Ph. 206, 618  
 Mozart W. A. 403  
 Müller G. 403, 525, 614, 618  
 Müller H. von 209  
 Müller J.-J. 403  
 Müller-Lauter W. 612

## N

Nadler J. 220  
 Nehring W. 208  
 Neumaier H. 205, 352, 622  
 Neumeister S. 402  
 Nicolai H. 352, 613  
 Niethammer F. J. 616  
 Nietzsche F. 616

## O

Obenauer S. 621  
 Obereit J. H. 612  
 Objartel G. 612  
 Oldenberg K. 623  
 Ortheil H.-J. 615  
 Otto R. 209, 210

## P

Pamp F. 614  
 Paul H. 612  
 Paulin R. 206  
 Paulsen W. 403  
 Peuckert W.-E. 403  
 Pichois C. 614  
 Philon von Alexandrien 483  
 Pöggeler O. 612, 618  
 Poppe Th. 244  
 Pörnbacher H. 210, 402  
 Preisendanz W. 377  
 Pross W. 614

## R

Raab H. 245  
 Rehm W. 613, 615  
 Reuter H. H. 618, 619

Riedel M. 612  
 Riemann H. 403  
 Röhr W. 616  
 Rosenberg R. 377  
 Rosenfeld H. 90  
 Robbbach A. 828  
 Runge Ph. O. 209  
 Ruprecht E. 89

## S

Salis-Seewis 420  
 Sanford D. B. 209  
 Sappho 830  
 Shellberg W. 245  
 Schelling F. W. J. 534, 615  
 Schildknecht Chr. 508, 618  
 Schillemeit J. 615  
 Schiller J. Ch. F. 210  
 Schlegel F. 206, 208, 209, 616  
 Schlegel A. W. 206, 208  
 Schmid W. 508  
 Schmidt G. 420  
 Schmidt W.-D. 623  
 Schönberg A. 834  
 Schrader H. 483  
 Schreiner K. 614, 615  
 Schröder K. A. 484  
 Schumann R. 614  
 Schumann W. 352  
 Schütze C. 618  
 Schwan A. 611  
 Schweikert U. 617  
 Schweppenhäuser H. 833  
 Schwinger R. 352  
 Schröder R. 622  
 Segebrecht W. 206, 209  
 Seidel S. 210  
 Sengle F. 89, 351, 352, 377, 525, 611, 619  
 Senn W. 403  
 Shakespeare W. 205, 615  
 Staiger E. 89, 206, 420, 421, 525  
 Stählin O. 508  
 Stifter A. 483  
 Stephan I. 244  
 Stolberg F. L. 287  
 Storz L. 617  
 Strauss D. 482  
 Sumowski W. 209

## T

Tatlock L. 403  
 Tey H. 420  
 Thayer A. W. 403  
 Tieck L. 78, 205, 206, 207, 208, 209, 210  
 Tiedemann R. 833  
 Troeltsch E. 524  
 Tronskaja M. 376

## V

Valéry P. 525  
 Vetter W. 89  
 Voges M. 221  
 Voss J. 817  
 Vosskamp W. 220

## W

Wackenroder W. H. 206, 208  
 Waldmüller F. G. 484  
 Weber M. 483

Weber P. 351  
 Weimar K. 89  
 Wehle W. 614  
 Weingartner F. von 831  
 Werner M. 377  
 Wessolek P. 206  
 Westphal R. 829  
 Weydt G. 402  
 Wiedemann C. 402  
 Wiegand K. 206  
 Wiegmann H. 525  
 Wilamowitz-Moellendorf U. von 508  
 Windfuhr M. 377  
 Witelo E. 483  
 Wölfel K. 221  
 Wundt W. 612

## Z

Zeman H. 221  
 Zeydel E. H. 206  
 Zimmermann K. Chr. 246



***Александр Викторович Михайлов***

**ОБРАТНЫЙ ПЕРЕВОД**

**Издатель А. Кошелев**

**Библиография А. А. Тер-Сааковой**

**Корректор И. В. Подосинова**

**Корректор иноязычного текста М. М. Сокольская**

**Подписано в печать 20.12.99. Формат 70х100 1/16.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».  
Усл. п. л. 89,015. Заказ № 1593 Тираж 1000.**

**Издательство «Языки русской культуры».  
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.  
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).  
E-mail: mik@sch-lrc.msk.ru  
Каталог в ИНТЕРНЕТ  
<http://postman.ru/~lrc-mik>**

**Отпечатано с оригинал-макета в ЦПП «Типография "Наука"».  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 8.**

**\***

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».  
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).  
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.  
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)**

**Foreign customers may order the above titles  
by E-mail: [Lrc@koshelev.msk.su](mailto:Lrc@koshelev.msk.su)  
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).**

**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»  
ВЫШЛИ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ**

**С. С. Аверинцев.** Поэты.

**В. М. Алпатов.** История лингвистических учений.

**Ю. Д. Апресян.** Избранные труды. Т. 1–2.

Т. 1. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. Изд. 2-е, испр., с указателями.

Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография.

**Н. Д. Арутюнова.** Язык и мир человека.

**В. С. Баевский.** История русской литературы XX века: Компендиум.

**С. Г. Бочаров.** Сюжеты русской литературы.

**Марк Блок.** Короли-чудотворцы.

**Л. И. Вольперт.** Пушкин в роли Пушкина.

Восточная Европа в исторической ретроспективе: К 80-летию

В. Т. Пашуто.

**Иван Гагарин.** Дневник. Записки о моей жизни.

**А. С. Демин.** О художественности древнерусской литературы.

**А. В. Дыбо.** Семантическая реконструкция в алтайской этимологии.

Емельян Пугачев на следствии. Сб. материалов и документов.

**В. М. Живов.** Язык и культура в России XVIII века.

**А. К. Жолковский.** Зоценко: Поэтика недоверия.

**В. А. Жуковский.** Т. 1. Стихотворения 1797–1814 годов.

**В. А. Жуковский** в воспоминаниях современников.

**А. А. Зализняк.** Древненовгородский диалект.

**Вяч. Вс. Иванов.** Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1.

**ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ.** Т. 1–5.

Т. 3. (XVII — начало XVIII века).

Т. 4. (XVIII — начало XIX века).

Т. 5. (XIX век).

**Э. Ильенков:** личность и творчество. Сб. статей.

**В. В. Калугин.** Андрей Курбский и Иван Грозный.

**Б. М. Клосс.** Избранные труды.

Т. 1. Житие Сергия Радонежского.

**Р. Дж. Коллингвуд.** Принципы искусства.

**Л. З. Корабельникова.** Александр Черепнин: Долгое странствие.

**Бенедетто Кроче.** Теория истории и историографии.

Летописи (Полное собрание русских летописей):

Т. 1. Лаврентьевская.

Т. 2. Ипатьевская.

- Т. 3. Новгородская.  
 Т. 6. Вып. 1. Софийская.  
 Т. 15. Тверская летопись и Рогожский летописец.  
 Т. 16. Авраамки.  
 Т. 19. История о Казанском царстве.
- Ю. М. Лотман.** Внутри мыслящих миров.  
**Ю. М. Лотман.** Письма.  
**Ю. М. Лотман.** Учебник по русской литературе для средней школы.
- Б. Н. Любимов.** Действо и действие.  
**Е. Э. Лямина, Н. В. Самовер.** «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского.  
**К. А. Максимович.** Пандекты Никона Черногорца.  
**М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский.** Символ и сознание.  
**И. А. Мельчук.** Опыт теории лингвистических моделей «Смысл↔Текст». Изд. 2-е, доп.  
**И. А. Мельчук.** Русский язык в модели «Смысл↔Текст».  
**К. Ф. Никольская-Береговская.** Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков.  
**В. А. Никонов.** Эпоха перемен: Россия 90-х глазами консерватора. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Вып. 1 / Под ред. акад. Ю. Д. Апресяна.  
**Е. В. Падучева.** Семантические исследования.  
**Ж. де Пюимеж.** Шовен, солдат-землепашец.  
**А. М. Пятигорский.** Избранные труды.  
**Е. Б. Рогачевская.** Молитвы Кирилла Туровского. Русский язык конца XX столетия (1985–1995). Сб. статей.  
**И. М. Савельева, А. В. Полетаев.** История и время. Старообрядчество в России (XVII–XX). Сб. статей.  
**Л. И. Таруашвили.** Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы.  
**В. Н. Телия.** Русская фразеология.  
**Т. В. Топорова.** Культура в зеркале языка: древнегерманские имена собственные.  
**Б. А. Успенский.** Семиотика искусства.  
**Б. А. Успенский.** Царь и патриарх: Харизма власти в России.  
**Л. А. Черная.** Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени.  
**Е. Г. Эткинд.** «Внутренний человек» и внешняя речь.  
**Е. Г. Эткинд.** Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции.  
 Язык о языке. Сб. статей под ред. Н. Д. Арутюновой.