

## СОДЕРЖАНИЕ

Редактор-составитель,  
автор послесловия и комментариев —  
*Л.И. Сазонова*

**А.В. Михайлов. Методы и стили литературы.** — М.:  
ИМЛИ РАН им. А.М.Горького, 2008. - 176 с.

Настоящее издание приурочено к 70-летию со дня рождения А.В. Михайлова (1938-1995), выдающегося русского ученого-гуманитария, теоретика и историка литературы и культуры. В книге публикуется одна из его наиболее масштабных по охвату материала, теоретически ценных и широких по постановке вопроса теоретико-литературных работ, она посвящена изучению жизни *слова* в разных историко-культурных эпохах — от античности до XX в. В разделе «Приложения» помещены архивные материалы, отражающие представления ученого о задачах и перспективных направлениях работы Отдела теории литературы ИМЛИ РАН.

МЕТОДЫ И СТИЛИ ЛИТЕРАТУРЫ .....4

### ПРИЛОЖЕНИЯ

<СЛУЖЕБНЫЕ ЗАПИСКИ А.В. МИХАЙЛОВА о перспективных направлениях работы Отдела теории литературы ИМЛИ РАН> .....	142
ПОСЛЕСЛОВИЕ. <i>Л.И. Сазонова</i> .....	150
КОММЕНТАРИИ. <i>Л.И. Сазонова</i> .....	164
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ (составитель <i>Е.В. Богачков</i> ).....	167

## МЕТОДЫ И СТИЛИ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературоведческая терминология отражает специфику и трудности самой науки о литературе. В первую очередь это относится к понятиям наиболее общим, категориального порядка, — фиксирующим основные закономерности литературного процесса, основные принципы писательского творчества и т.д. Пользоваться такими понятиями значит достаточно ясно и полно представлять себе историю развития литературы в мировых масштабах, а притом соблюдать совершенно особые требования точности, которые вполне объективно существуют в науке о литературе, — как и в истории искусства и культуры.

Понятия «метод» и «стиль» относятся к центральным понятиям теории и истории литературы. История литературы занята материалом, который по своей природе находится в постоянном становлении, переходе, движении. Даже сам литературный шедевр, предполагающий законченность и совершенство, отнюдь не есть замкнутый со всех сторон предмет, не есть работающий всецело согласно своей внутренней закономерности механизм. Будучи крайне концентрированным выражением жизни, жизненного смысла, шедевр представляет собою продолжение и высшее выражение жизни, — к нему от жизни протягиваются бесчисленные нити связей и сам шедевр прокладывает, в своем историческом бытии, все новые пути в жизнь. В своей законченности и в своем совершенстве литературный шедевр есть нечто открытое для всё нового и нового постижения жизни и, точнее, есть нечто постоянно вновь открывающееся. Даже шедевр, это высшее проявление поэтического дарования, нельзя поэтому свести к предметности, к субстанции, — нельзя, например, свести к «тексту», хотя литературное произведение и фиксируется в тексте и так передается от поколения к поколению. «Субстанция» литературного произведения, несущая его смысл, — это не сам текст, но текст, изначально и постоянно понимаемый, уразумываемый, толкуемый, интерпретируемый. Исследователь, занимающийся «Одиссеей» Гомера, «Божественной комедией» Данте, «Войной и миром» Толстого — любым поэтическим шедевром, — имеет дело с историческим бытием. Настоящее научное изучение и знание такого произведения предполагает и знание его текста (произведения «внутри его самого»), и знание всей ис-

тории его существования в читательском восприятии, в науке, то есть во всех формах его интерпретации, толковании (произведение в его «открытости»). Только тогда поэтическое произведение начинает раскрывать перед исследователем все свои богатства — свою многозначительность и многозначность, свою многослойность и многомерность, то, что всегда есть продукт взаимодействия жизни, истории и произведения искусства и что всегда есть, по сути дела, богатство творчески запечатленной и творчески преломленной жизни.

Изучая произведения литературы, наука, следовательно, занята тем, что погружено в беспрестанное становление, тем, что постоянно меняется, а, не переставая быть самим собою, задает целую линию развития, становления, исторического существования, — достаточно помнить, какой могучий след в истории оставлен такими созданиями поэзии, как поэмы Гомера, Данте, «Фауст» Гёте. Тем более литературоведение занимается самым становлением, движением, когда изучает литературный процесс в целом, в его отдельных исторических эпохах, в его частных моментах, — тут наука изучает и воспроизводит движение истории в определенном аспекте, в том именно, как история обретает свой голос и свое воплощение в различных, совершенных, менее совершенных и несовершенных поэтических созданиях, как история творит себя в поэзии и творит себя поэтически.

В целом литературоведение занимается движущимся, становящимся, льющимся материалом, который даже и нельзя безболезненно и безнаказанно останавливать — словно вещь, послушную исследователю, словно устройство, которое можно разбивать, развинчивать, а потом снова собирать. Ведь даже то, что задает великую историческую цезуру, — подлинное поэтическое творение, — не «останавливает» историю, строя мощное здание смысла и формы, но как бы воздвигает могучую дамбу, изменяющую движение исторических потоков. Такое произведение есть по существу опора в историческом движении и опора для исторического движения — то, что по своему замыслу, бытию и проявлению заведомо и не бывает чем-то «внутри литературным», но всегда уходит от себя и возвращается к себе в жизненных связях, в процессах своего беспрестанного осмысления.

Все это, именно характер самого предмета литературоведческой науки, определяет существо наиболее значительных терминов этой науки.

Во-первых, такие термины, сколь бы они ни были важны, распространены и общеприняты в науке в тот или иной период ее развития, всегда могут рассматриваться лишь как вспомогательные средства познания. Как таковые, эти термины служат лишь как ориентиры в историческом движении, расставленные, что должно быть всегда яс-

но и с самого начала, весьма условно. Как ориентиры, они лишь могут указывать на конкретность исторической истины, — но не подменять ее собою! Между тем общераспространенная ошибка многих литературоведческих исследований заключается в том, что по самой своей постановке вопроса они нацелены на термин, а не на суть дела. Так, ведутся споры о том, относится ли раннее творчество Гоголя к романтизму или реализму, — так как если бы этот вопрос мог когда-либо решиться абсолютно однозначной твердой формулой. У подобных споров есть, безусловно, и своя существенная сторона, — это всегда споры о том, как следует *правильно* понимать, толковать, видеть творчество писателя, самые творческие его принципы. Но это, скорее, споры не «о» писателе, то есть о том, каким именно было его творчество, какими существенными чертами оно отмечено, а споры «за» писателя, «за» свое понимание и видение его творчества. Между тем наука обязана подниматься над односторонностью любого, хотя бы даже и самого тонкого и проникновенного понимания литературы, а всякий, даже и самый тонкий, исследователь обязан осмысливать как свою собственную односторонность, так и неполноту доступного ему (как и всей его эпохе) знания его предмета. Такой исследователь не может видеть свою задачу в том, чтобы подводить творчество того или иного писателя под определенную «номенклатуру», но должен заботиться о раскрытии существа вещей. Тогда, вероятно, творческие принципы раннего Гоголя (в конкретном случае) раскроются в своей «физиогномической» характерности и в своей исторической переходности.

Во-вторых, термины литературоведения не «номенклатурны», а диалектичны. Это означает, что они мало отвечают школьно-логическим правилам определения. С этим же гармонирует и то обстоятельство, что литературные произведения в разных отношениях с трудом поддаются и всячески противодействуют своей классификации. Так, говоря о различных творческих принципах, можно видеть, что огромное количество произведений с большим трудом могут быть однозначно «отнесены» к «романтизму», «реализму» и т.д. Такого рода понятия, очевидно, в идеале получают свою «дефиницию» через целое мирового литературного развития, через его целостную картину, известную науке в целом. Но эти понятия очень плохо работают как «номенклатурные», как своего рода «этикетки», — в этих случаях их диалектическая сущность, отвечающая движущемуся материалу, вступает в противоречие с намерением воспользоваться ими как неподвижными в целях школьной классификации. Подобные понятия не столько предполагают наличие явлений с определенным набором признаков и черт, сколько указывают на существование сложных

комплексов черт, исторически присущих произведениям литературы в известную эпоху, внутри себя, однако, непрестанно изменяющихся. Таковы литературоведческие понятия «классицизма», «барокко», «сентиментализма», «романтизма», «реализма». Эти понятия, что необходимо всемерно учитывать, даже не одинакового уровня общности, — если они классифицируют литературные произведения, то отнюдь не по одному основанию! А если они указывают на определенные временные границы существования литературных явлений, то сами эти границы всегда размыты. Сами эти понятия указывают на переходы, переломы в литературном развитии, даже на превращения, метаморфозы, которые постоянно совершаются в нем, — куда более, нежели на мнимую устойчивость явлений.

В-третьих. Термины литературоведения не случайны, а глубоко закономерны, они отражают научную традицию и соответствуют уровню научных знаний эпохи. Наука внутри себя несомненно диалектична, — а при этом любой исследователь и шире — любая национальная школа литературоведения — столь же очевидно отстают от этой заложенной в самой науке диалектики, равно как и не достигают всей возможной для эпохи полноты знаний истории литературы. Теория литературы в идеале — это как бы снятая и ясно увиденная целостная картина ее развития. Если бы такая картина могла существовать как нечто наглядное и осязательное, все ее части зримо «определялись» бы друг через друга. Но такая картина невозможна как схема, как формула, — она находит путь к своему осуществлению лишь в интенсивности самой научной мысли эпохи, через мышление ученого, — в результате она вынужденно несовершенна, неполна. Но именно в ней, в ее сущности, равно как и в ее несовершенстве, коренятся подлинные определения понятий, стоящих за литературоведческими терминами. Эти понятия следует рассматривать как в высшей степени закономерную и глубоко-традиционную условность исследовательского инструмента.

В-четвертых. Термины литературоведения по своему существу есть весьма точный инструмент познания. Их точность двоякая: прежде всего они соответствуют движущейся, льющейся природе материала, затем они взаимопределены в своей целостной системе, в картине снятого движения литературного процесса. Их точность, однако, предельно далека от простых формул, одномерных схем и арифметических подсчетов (речь, естественно, не идет о тех подсчетах, которые производятся во вспомогательных целях, например, в стиховедении с его статистикой). В этой неочевидности специфической литературоведческой точности — причина того, почему понятийный аппарат этой науки нередко недооценивается; другая причи-

на состоит в невольном несовершенстве многих работ, в которых, в частности, диалектическая природа понятий подменяется их чисто номенклатурной, внешней, классификаторской функцией, а изучение существа дела подменяется терминологическими спорами и игрой в понятия. Но, бесконечно далекая от схем, формул, школьной логики и элементарных подсчетов, безнадежно «отставшая» от всего этого, литературная наука в то же время в полной мере причастна к логике художественного мышления и исторического движения, — то есть к сложнейшим видам реальной логики, доступ к которым — во всей их конкретности — и возможен только через науку о литературе и родственные ей исторические дисциплины. Благодаря этому литературоведение по своей природе весьма причастно к логически-рациональному, к тому «расчету» идей, который осуществляет сама история, к «логосу» и *ratio*, — к подлинному числу.

В-пятых. Наука о литературе устремлена к исторической конкретности — к конкретности литературного движения. Ведь и самая идеальная картина целого зависит здесь от того, насколько точно, ясно и даже пластически-наглядно будут поняты каждая «точка» движения, каждый ее отрезок. Понятия науки о литературе, сколь бы теоретически-обобщенно они ни задумывались, существуют не ради теории, но ради раскрытия логики литературного творчества в связи с самой жизнью, историей. Можно утверждать, что литературоведение, в отличие от большинства других наук, не строит здание своей теории, не расширяет его, тем более не видит в нем самоцели, а сопоставляет свою теорию с реальной историей, с реальным движением литературы, уточняется через уточнение конкретного знания, постоянно модифицирует свои представления в связи с лучшим знанием истории. Само «теоретизирование» здесь далеко не так ценно, как обращение теории назад к жизни, к жизни литературы и поэзии, как такой самоанализ (самопроверка) традиционных теоретических представлений науки. Наука в своей форме существования следует здесь за самим предметом своего изучения: как ее точность состоит в точности, с которой снимается реальное развитие, так ее адекватность предмету заключается в сохранении и известном воспроизведении реальных связей литературы (с жизнью — историей). Термины литературоведения — не отвлеченны, а динамически тяготеют к конкретности, к конкретному и частному явлению как своей почве и подтверждению. Их теоретичность — в сообразности их целостной, снятой, «идеальной» картине исторического развития литературы. Такая картина, которой, как сказано, не может достичь реальное знание, была бы как раз совпадением исторической конкретности и теории. Как и литература, наука о литературе существует среди самой жизни,

не уединяется в здании теории. Теоретический язык этой науки существует в тесной взаимосвязи с обыденным, житейским языком, полон обертонов расхожего языка. Опыт показывает, что всякие попытки создания отвлеченного, замкнутого в себе языка литературоведческой науки приводят к тому, что сам предмет науки переносится в искусственные лабораторные условия, — где над ним можно производить любые операции, которые не приносят никакого реального эффекта. Логическая последовательность, «интегральность», такого языка парадоксальным образом приходит в противоречие с высшей логикой традиционного литературоведения, — именно с той логикой, что просвечивает всю непоследовательность и все несовершенство литературоведческих трудов. Сказанное не означает, что язык литературоведения не должен быть предметом критики. Совсем напротив! Такая критика должна привести к более сознательному и дифференцированному пользованию языком понятий, — однако она никак не должна подрывать самих условий существования такого языка, например, его неотрывной и как бы сплошной связи с обыденным языком. Как учит история науки, возможная для литературоведения специфическая точность достигается не прямым путем (точный инструмент — точный результат), а путем сложным, косвенным, даже парадоксальным. И точность эта — в области ускользающей, словно вибрирующей, требующей интеллектуального напряжения и вдохновения «сфере идей» — в той, где осмысляет и поверяет себя сама историческая жизнь. Литературная теория, призванная реконструировать и познавать духовное пространство истории, движение в нем, в своих основах, возможно, действительно наиболее родственна математике своей творческой природой, но именно методами и приемами математики она и не способна воспользоваться без утраты своей специфики, без потери из виду своих реальных целей.

Рассуждение о языке литературной теории весьма уместно в главе о методах, направлениях, стилях литературы. Движение самой науки лучше всего демонстрирует существо ее понятий и те жизненно-реальные цели, ради которых выдвигаются и функционируют ее основные понятия. Как раз литературоведение XX века достигло очень многого в осмыслении всей широты и жизненности своих задач.

**О методах литературы.** Понятие «метод» несет в себе большой урок для литературоведения. При этом важны и позитивные, и негативные стороны, которые сказались в использовании этим словом на протяжении полувек.

Термин «метод» был введен в обиход в советском литературоведении начала 30-х годов. В науке, обходящейся без строго продуманной сетки терминов и даже без однозначной фиксации некоторых

важных понятий, введение этого термина было значительным событием. Слово «метод» характеризовало основные принципы художественного воспроизведения жизни в произведении искусства. Понятие «метод» давало стимул для размышлений над самыми общими закономерностями поэтического отражения действительности в литературе (как и вообще в искусстве), а благодаря этому открывалась возможность самой принципиальной постановки вопросов в области теории и истории литературы — вопросов о различных, исторически обусловленных типах творчества.

Однако термин «метод» приобрел в 30-е годы специфическую окраску, которая диктовалась объективными интересами эпохи.

Греческое слово «methodos» («hodos» значит «путь») имеет смысл «преследования (духовной) цели», «следования идее». Так, Платон говорил о Сократовом «диалектическом методе» достижения истины (R.P. VII 433 с), а Аристотель в начале «Никомаховой этики» связывал практическое умение (*techne*) и научное исследование (*methodos*).

Общеупотребимое и довольно стершееся в европейских языках слово «метод», будучи перенесенным в область искусства, заключало в себе, в 30-е годы, следующие моменты:

- 1) связь с естественно-научными методами;
- 2) связь с диалектическим методом философии, осваивавшимся в те годы в Советском Союзе;
- 3) в единстве с предыдущим — подчеркивание сознательности, преднамеренности, продуманности творческого метода.

Тогда же понятие «метода» подверглось и дальнейшему, тоже исторически-закономерному переосмыслению. Такое переосмысление зависело от того обстоятельства, что интерес литературоведения 30-х годов был в основном направлен на изучение и теоретическое обоснование *реализма* и прежде всего на исследование реализма XIX века, как бы классического образца всей реалистической литературы. Творческий метод художника, писателя был приведен в теснейшую связь с его мировоззрением; при этом, однако, оказалось, что реалистический метод некоторых писателей XIX века находился в противоречии с консервативностью, реакционностью их мировоззрения. Таким писателем был прежде всего О. Бальзак, реализм которого высоко ценился Карлом Марксом. Чтобы примирить представление о сознательном, мировоззренчески-насыщенном характере реализма с самой возможностью политически- и социально-реакционной идеологии (которая представлялась бесспорной у Бальзака, сторонника французской аристократии), пришлось радикально переосмыслить самую суть метода. Получалось, что реалистический метод действует

вопреки сознательным взглядам писателя, помимо них, он сам по себе заключал уже в себе определенное передовое мировоззрение, и «победы» реализма одерживались помимо желания, воли и знания самого писателя.

Такой творческий метод был шит исключительно по мерке реализма XIX века и — вопреки первоначальному теоретическому замыслу — разделял то, что должен был теснейшим образом связать, — творческие принципы и мировоззрение писателя. Этим были подорваны сами основы теоретического понятия «метода», который обращался во что-то механическое, в какой-то «дух эпохи», слепо говорящий в писателе (целенаправленное и планомерное «преследование духовной цели» получалось неосознанным, методичность, почти научность изучения жизни задавалась самой объективностью писателя, который мог быть при этом озабочен совсем иными, социально-реставраторскими интересами!)

На этом переосмысления «метода» не закончились. Коль скоро слова «реалистический», «реализм» были поняты как оценочные категории, появилась вполне естественная потребность в том, чтобы «спасать» художественные ценности прошлого от принижения и пренебрежения. Осталось распространить понятие «реалистический» на все эпохи культурной истории. Реализм был отождествлен с правдивостью искусства. Стало благим делом доказывать реалистичность литературы древней Греции, Возрождения, стало привычным говорить о реализме Рабле, Шекспира, просветителей XVIII века. Показать «правдивость» такой литературы не составляло большого труда, поскольку «реализм» утрачивал всякие конкретно-исторические контуры. Вместе с «реализмом» погибало и понятие «метода». «Реализм» нередко попросту отождествлялся с прогрессивностью мировоззрения, а для того, чтобы установить характер мировоззрения, не требовалось скрупулезного литературоведческого анализа самой ткани художественного произведения, а довольно было внешних свидетельств мировоззрения.

Расплывчатая мысль о присутствии реализма во все времена и у всех народов подсказывала замысел (идею) отыскивать в эти же эпохи и противоположное реализму, — что, естественно, понималось как нереализм или даже как *антиреализм* (по аналогии с такой же извечной борьбой материализма и идеализма в философии).

Споры о существовании реализма продолжались в 40-60-е годы. Поскольку истина рождается в споре, и эти споры в конечном итоге привели к уяснению истины. Надо сказать, что уже то «обобщение» понятия «реализм», которое привело к отождествлению его с правдивостью вообще, не было только каким-то негативным актом. Вместе

с ним постепенно был осуществлен отказ и от социологического примитивизма, свойственного науке на рубеже 20-30-х годов, и стало яснее ощущение важности и значительности культурных ценностей, вообще художественной традиции, — в противоположность узкой ориентации на творчество лишь некоторых из великих реалистов XIX века. На протяжении последних десятилетий постепенно росло сознание того, что безграничное расширение, распространение понятия «реализм» малопродуктивно. Но, главное, в процессе конкретно-исторических исследований литературы стали вырисовываться контуры гораздо более богатой и адекватной материалу научной логики, оставляющей далеко позади себя незамысловатую логику противопоставления реализма и нереализма (антиреализма). Надо полагать, что такая более широкая научная логика должна с готовностью мириться с естественным употреблением слов и понятий, которыми пользуется сама наука: так, очень трудно было бы отвыкнуть от пользования словом «реалистический» в оценочном смысле и еще труднее привыкнуть не видеть негативной оценки в эпитете «нереалистический». Столь же затруднительно разъединять «реализм» и «правдивость»: хорошо ли было бы говорить о «нереалистической правдивости»? По всей видимости, такой центральный термин литературоведения, как «реализм», было бы целесообразно трактовать как понятие многоярусное, которое предполагало бы и конкретное, и расширительное значение, во всех контекстах отчетливо отделяемое друг от друга. Такой логике весьма отвечало бы представление о том, что реализму отнюдь не непременно противостоит «не»-реализм (коль скоро, например, в XVIII веке, не знавшем реализма в духе середины XIX века, тем не менее существовала «правдивая» и в своем роде тоже реалистическая литература). Однако такая более сложная логика, — которая способна останавливаться перед реальной сложностью художественных созданий, а не справляться с ними мгновенно, подчиняя их заранее задуманной схеме, — по-настоящему раскрывается лишь при реальном, аналитическом обращении с художественным материалом литературы. При этом обнаруживается и вся многослойность понятия «реализм» — почва его существования есть историческая динамика, а не статистическая логика.

Как раз важнейшим достижением нашего литературоведения последних десятилетий и является всестороннее осмысление того обстоятельства, что ключ к различным историко-литературным (а, следовательно, и теоретическим) проблемам следует искать в *самом* литературном произведении, в его ткани. Эта ткань литературного произведения, как уже сказано, не есть неподвижная субстанция произведения, фиксированный текст и только, но что она всегда есть

смысл исторически-развертывающийся и постоянно заново открывающийся. Не удивительно, что в последнее десятилетие внимание исследователей было отвлечено от понятия «метод» и было переключено на исследование того, что можно назвать конкретными реализациями общих принципов творчества в теле самого исторически-понимаемого художественного произведения.

Действительно, то, что именуют «методом», есть начала и концы художественного создания: метод — это и замысел произведения в его принципиальном существе, в его мировоззренческой установке, в основополагающем видении писателем реального мира, и это творческий итог в его принципиальном существе, фундамент построенного в произведении образа мира. Но метод не существует абстрактно: сколь бы четко ни складывались творческие установки писателя, метод никогда не бывает «готовым». Как метод художественный, он становится и оправдывается в процессе писательского труда и точно так же не предстает перед читателем как экстракт целого произведения, но сотворяется на глазах читателя по мере того, как произведение открывается перед ним, строит свой смысл. Смысл строится как сложное, многоэтажное здание, как иерархия, — через композицию целого произведения, через его стиль. Можно сказать, что композиция создает вертикальные опоры, устои здания, — стиль это фактура строительного материала, его реальное качество, присутствующее в каждый момент разворачивания произведения во всей конкретности своих оттенков. Стиль в литературе, в поэзии — это конкретная работа со словом, с тем материалом, который реально связывает искусство и жизнь, творчество и реальность. Осознавая свою тягу к конкретности, влекущую ее от общего к частному и детальному, заставляющую сейчас же искать реального оправдания всего общего, наука о литературе в последнее десятилетие и занялась прежде всего анализом произведений и процессов, представленных во всей их сложности.

Для науки о литературе подобная перестройка интересов была только естественной и, как известно, она привела лишь к интенсификации обобщающей деятельности. При этом постепенно выявилось и здоровое ядро первоначально задуманного понятия «метод». Стало совершенно очевидно, что это понятие отнюдь не было рассчитано на все творческие методы, сколько бы ни существовало их в истории, совершенно очевидно, что оно было задумано по мере и по масштабу реализма XIX века, а потому и вполне отвечало заложенной в нем методичности, последовательности, сознательности и как бы научности. Сколь бы расширительно ни толковать «реализм», его «узкий», то есть относящийся лишь к литературе XIX века, смысл составляет смысловой фокус этого понятия. И, что более того, реалистическая

литература XIX века в некотором отношении и на деле оказывается логическим фокусом, центром истории всей литературы. В этом случае, что необходимо подчеркнуть и до конца уяснить, слова «фокус», «центр» действительно не несут в себе никакого оценочного оттенка, — как бы ни расценивать достижения литературы этого времени. Здесь, сейчас важно, что литература XIX века реально оказывается в центре исторических линий развития, ведущих к ней из прошлого и ведущих от нее к настоящему и в будущее. В каком именно отношении это так, может быть показано лишь конкретно. Сейчас же следует заметить, что подобная динамическая концепция историко-литературного процесса в целом заведомо исключает противопоставление реализма XIX века всей в совокупности литературе прошлого как литературе нереалистической. И это несмотря на то, что эта литература прошлого имела мало общего с реализмом XIX века, а также и несмотря на то, что она в весьма существенных отношениях *противостоит* реализму XIX века.

Эта литература прошлого одновременно и противостоит реализму XIX века как нечто существенно иное, что должно преломиться, сломаться в самых своих основах, чтобы появился этот реализм, и готовит его изподволь и издавна. А творческий принцип, лежащий в основе всей предшествовавшей реализму XIX века словесности, таков, что целесообразнее называть даже не «методом», а как-то иначе. Быть может, именно принципом. Очень важно то, что слово «метод» так или иначе подсказывает представление об осознанности писательского, поэтического творчества, подчеркивает именно эту осознанную сторону творчества, — которая, несомненно, наличествует. Но ведь творчество (и не только творчество, но и любая жизнедеятельность) отнюдь не ограничивается такой сознательной стороной: оно всякий раз, всегда основывается на началах, которые по большей части остаются не осознанными (в некоторых отношениях позднейшие поколения лучше видят такие начала или принципы, каким следовали поэты и писатели прошлого, но только и тут не бывает какой-либо полноты знания). Правильнее и точнее, даже и справедливее говорить о творческих началах или принципах в таком широком смысле, нежели о «методе», — пользуясь словом, которое заводит нас в заблуждение на предмет характера поэтического творчества.

Сейчас и следует заняться более конкретным содержанием этого противопоставления — реализма XIX века и того иного, что совсем неверно было бы назвать «нереалистическим» и мыслить как прямую и чистую противоположность реализму.

Совершенно недостаточно понимать всю эту «нереалистическую», предшествующую зрелому реализму XIX века литературу как литера-

туру *нормативную*. Само слово «нормативность» предполагает, что изображение и оценивание действительности производится не по мере самой действительности в ее объективных закономерностях, но что существуют априорные, заданные критерии, нормы, схемы, которые накладываются на картину жизни сверху, заранее предопределяют и выбор ситуации, и движение характеров, и развитие сюжета, и оценку писателем воспроизводимой действительности. Такие критерии, нормы не опосредуются картиной жизни, не «оправдываются» самим художественным воспроизведением действительности. Однако так понятая нормативность схватывает только одну сторону дела — берет лишь один элемент всей «дореалистической» литературы, да и понимает его как бы от противного — отталкиваясь от опыта реалистической литературы XIX века. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что сама литература XIX века, реализм полны всевозможных нормативных элементов, — ее «ненормативность» скорее намерение, чем исполнение. Кроме того, раз задавшись целью проанализировать реалистическую литературу с точки зрения того, что в ней нормативно, то есть по-прежнему предвзято, априорно задано и надуманно, трудно остановиться на какой-то границе и не подвергать сомнению все новые и новые элементы произведений. Если решить, что нравственное просветление, которое переживает Раскольников в эпилоге «Преступления и наказания», не вытекает из характера героя, а есть плод умозрительного замысла и нормативной установки писателя, то вместе с этим, очевидно, рухнет весь художественный и идейный замысел романа Достоевского, принципы воспроизведения психологии, характерные для него, остается считать этот роман нереалистическим произведением и в лучшем случае собранием социально-критических материалов, не достигающим художественной целостности.

Но точно так же, как реалистическое произведение середины XIX века характеризуется не одной только «ненормативностью», так и произведения дореалистической литературы не просто «нормативны». Хотя при этом, вполне очевидно, нормативность является на деле одной из важнейших характеристик этой литературы.

Однако сама нормативность существует в очень сложном комплексе свойств, которыми наделена литература всего этого «дореалистического» периода. При этом нужно иметь в виду, что этот период охватывает более двух тысяч лет истории европейских литератур. За этот период Европа переживает небывалые политические, социальные, религиозные изменения. Тем не менее литература по самому способу своего существования представляет картину динамического единства, которое несмотря на все внутренние перестройки не разрушается до начала XIX века.

Литература все это время существует как часть *морально-риторической системы знания*.

**Литература как морально-риторическая система.** Эта система<sup>1</sup> отличалась огромной жизнеспособностью, поскольку внутри нее были приведены в единство, завязаны одним узлом самые разные жизненные, творческие моменты. Благодаря этому, перестраиваясь, такая система пережила эпоху эллинизма, наступление христианства, крах Римской империи, Средние века, эпоху Возрождения, эпоху барокко и классицизма, век Просвещения.

Чтобы утверждать свое единство несмотря на все перемены, нужно было обладать поистине мощными скрепами. Что же было приведено здесь в связь?

Вот основные стороны единства:

- 1) знание;
- 2) мораль;
- 3) речь;
- 4) образ человека.

Все это требует раскрытия по отдельности и в своей связи. Итогом же единства, решительно утверждавшего себя среди всех жизненных перемен, было сугубо специфическое понимание литературы, поэзии, радикально отмежевывающее такую литературу, поэзию от литературы, поэзии середины XIX века.

1. Слово «знание», казалось бы, уводит в сторону от литературы. Для XIX, для XX века художественная литература, беллетристика почти всегда прямо противоположна науке и научному сочинению. В лучшем случае можно задумываться и экспериментировать над какими-либо синтетическими или промежуточными их формами. Совсем не то прежде: словесность не противопоставляет, а объединяет все художественные и научные жанры литературы. Даже в XIX веке столь чутко разделенные в сознании последующих поколений художественные и научные жанры если не вполне тождественны, то крайне сближены. «Космос», фундаментальное сочинение знаменитого немецкого естествоиспытателя А. фон Гумбольдта (1845), для современников несомненно входило в сокровищницу немецкой национальной литературы. Н.М. Карамзин не воспринимал свой исторический труд как нечто чуждое своим поэтическим занятиям, и весьма естественными были для А.С. Пушкина начатые им обширные исторические штудии. Это происходит буквально накануне развала цельной, единой системы словесности (литературы) и знания, но ее внутренний закон соблюден в полную меру. История — совсем не то же, что поэтическое творчество, но они продолжают оставаться в одном кругу деятельности. И если различные науки постепенно отдаляют -

ся от собственно-поэтического творчества, то и поэтическое творчество постепенно обособляется, подчеркивая свою специфику. Это не значит, однако, что здесь происходит последовательный, однонаправленный «прогресс» все большего размежевания поэтического творчества и науки, поэтического творчества и философии, — нет, эти расходящиеся стороны могут и сближаться, но, главное, существуют (как можно убеждаться) глубинные связи поэзии и науки, которые до сих пор непроглядны для нас, почти не замечаются, а потому и не изучаются. И то и другое отпочковывается от единой ветви *знания*, или *ведения*. Пока наука в современном смысле слова еще не встала на ноги, не оформилась окончательно, и поэзия продолжает сохранять самое прямое отношение к *знанию*, к *истине*. Очень значительное число произведений, которые современный читатель естественно воспринимает как создания только поэтической фантазии, энтузиазма, возвышенного подъема, как лирические и даже субъективные<sup>2</sup> излияния, были сочинены в то же время, которые излагали истину и точнее, доскональное знание. К таким произведениям относится «Божественная комедия» Данте, на пути к постижению которой перед современным восприятием всегда встает полнейшая чуждость мира этого произведения, самых элементарных и естественных его основ, мировосприятию читателя XX века (как, впрочем, и XIX века). И, с другой стороны, ученые трактаты, философские сочинения и даже научные, написанные в XVII-XVIII веках, работы отнюдь не испытывают нужды в обращении к поэзии и прозе в поисках более изящного, ясного и гладкого слога: даже и те из них, которые написаны из рук вон плохо, неудачно, тем не менее хранят внутри себя объективную связь с поэзией — независимую в своем существе от степени одаренности автора.

Наука нового времени и поэзия в ее современном понимании коренятся в единстве *знания*. В эпоху энциклопедического единства, всего, притом необычайно разросшегося знания, в XVII веке, в эту пору «многоведения» («полигисторизма»), один из немецких ученых поэтов, Зигмунд фон Биркен, так классифицирует исторические жанры: 1) «самый обычный "обыденный", жанр» — анналы; 2) «поэтическая история» (Gedichtgeschichte); 3) «историческая поэзия» (Geschichtsgedicht). Русский перевод названий двух последних, важнейших для Биркена, жанров недостаточно наглядно передает заложенную в них суть взаимоотношений истории и поэзии: если «Анналы» дают прямое и последовательное изложение исторических событий, то «поэтическая история» сохраняет правду истории в поэтическом обличьи, а «историческая поэзия» оставляет, наряду с правдивым, место для вероятного. Современный читатель ни в од-

ном из этих жанров не встретит ни привычной для себя истории, ни привычной поэзии. Примером «Анналов» служат у Биркена библейские книги Моисея и сочинения Юлия Цезаря, примером «поэтической истории» — «Илиада» и «Одиссея» Гомера и «Энеида» Вергилия, примером «исторической поэзии» — библейские «Книга Товита» и «Книга Юдифи», «Дафнис и Хлоя» Лонга, латинский роман Дж. Баркляя «Аргенида» (1621). Второй и третий историко-поэтические жанры приблизительно соответствуют эпосу и роману или исторической повести и художественному вымыслу, fiction, но Биркен рассматривает их как возможные варианты исторического, то есть здесь одновременно и поэтического, и научного жанра. О «Поэтических историях» он пишет: они «сохраняют подлинную историю в ее главных обстоятельствах, но добавляют много побочных». «Историческая поэзия» включает в себе либо подлинную историю, изложенную в произвольном порядке «под покровом вымышленных имен», либо же содержит «совершенно придуманную историю». Такая «историческая поэзия» имеет особую ценность: во-первых, хотя рассказ о них и нельзя найти в «Анналах», но такие исторические события все же могли происходить или даже, может быть, еще произойдут; во-вторых, здесь есть свобода говорить правду, что не всегда возможно в подлинной истории<sup>3</sup>. В этих словах Биркена очень отчетливо впечатлены два представления, которые проливают свет на долговечность морально-риторической системы в целом. *Первое* — это представление о принципиальной однотипности истории, — исторического протекания: именно поэтому то, что еще не произошло, скажем, в далеком прошлом, все же может произойти когда-нибудь, вероятное и возможное — всегда потенциально-реальное, а поэт, предаваясь полету фантазии, лишь творит один из возможных, хотя и не созданных миров (Лейбниц полагал в ту эпоху, что Бог создал лучший из возможных для него миров), а потому этот мир в определенном отношении вполне реален и историчен. Шире: смешение реальной истории и вымысла и допустимо, и ничуть не вредит познанию реальной истории, — напротив, способствует ему, а кроме того, сама граница вымысла протянулась крайне далеко от того места, где проведет ее XIX век: вся поэзия Гомера оказывается в сфере подлинной истории, к которой поэтом лишь добавлены (мы бы сказали — для наглядности изложения) некоторые второстепенные детали. *Второе* представление свидетельствует о постоянстве поэтологической аргументации, которой пользуется Биркен. Рассуждения автора второй половины XVII века находятся в кругу аристотелевской аргументации: «Поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о еди-

ничном», одна — о бывшем реально, другая — о вероятном и возможном (Поэтика, гл. 9).

Можно было бы, обобщая, говорить о специфическом времени, которое царит в морально-риторической системе. Это — время, в котором накапливаются и множатся, разрастаясь еще и за счет поэтически-реализуемого вероятного, исторические факты, но эти факты безусловно не разделены каким-либо ростом, развитием, все они сосуществуют друг с другом. Точно так же сосуществуют книги Библии, поэмы Гомера и Вергилия, романы Лонга и Баркляя, все это дано сейчас и здесь, будучи доступно принципиально однородному употреблению. Так и аргументация Аристотеля; она принадлежит сфере истины и, как таковая, есть нечто вообще современное, нечто несомненно теоретически-актуальное. В эпоху барокко, в которую жил Биркен, лишь до крайности напрягаются отношения единой морально-риторической системы с безмерным богатством накопленных знаний. Барокко даже играет их избытком, стремящимся распасться: исторические романы зрелого барокко стремятся стать энциклопедическими сводами исторического знания — вернее поэтически-исторического; они все прошлое, целую мировую историю связывают с современностью, вдвигают мировую историю в свое время, служащее как бы венцом всей истории; их делающие честь научным изданиям указатели упорядочивают все это обильное знание, придавая ему удобную алфавитную форму. Знание это — во всей морально-риторической системе, актуальность поэтически-исторической, поэтически-научной истины.

Также и форма, в какой существует поэзия, есть форма знания, науки. Если еще вплоть до конца XVIII века поэзию именуют «изящной наукой», или «изящным искусством», то в таких определениях, стремящихся передать латинское слово «ars» (умение, знание, искусство), — отблеск векового существования поэзии под сенью поэтики и риторики, в неотличимой близости к ним. Поэзия — сама продукт обучения, науки; талант, дарование, вдохновение, фантазия, «изобретение» (inventio) то мало принимаются во внимание, то, как в итальянской, неоплатонически окрашенной поэтике, высоко ценятся. В любом случае доступная изучению, поэзия и находится в сфере знания.

2. Поэтическая истина существует как истина моральная. Поэзия есть наставление, поучение, напутствие, утешение, есть моральный урок. Цель поэзии по Горацию — приносить пользу и развлекать, улаживать («aut prodesse volunt aut delectare poetae» «О поэтическом искусстве», ст. 333); по Аристотелю, подражание (mimesis) приносит и знание, и удовольствие («Поэтика», гл. 4). Поэзия несет знание, которое непосредственно затрагивает всякого человека и прямо отно-

сится к нему, к его нравам (*mores, ethoi*). Уже цитированный автор, Биркен, излагает суждение, в котором нет ничего субъективного и которое ценно как голос веков:

«Поэтические истории и исторические поэмы <...> сопрягают пользу с удовольствием, они преподносят золотые яблоки на серебряных блюдах, горечь алоэ истины они услащают медом примышленных обстоятельств. Это — сады, в которых прямо среди гряд примышленных стихов, произрастают и зреют на деревьях историй, плоды уроков нравственности и гражданственности. Это — подлинные придворные и благородные школы, подлинно-аристократично формирующие душу, разум, нравы и влагающие в уста прекрасные изысканные речи».

Налет аристократизма является здесь достоянием барочного века, но всеобщим для долгих веков остается убеждение в том, что знание, какое несет в себе и дает поэзия, есть знание моральное, относящееся к нравам человека, к человеческой природе вообще. Это знание связывает человека с высшим, необходимым, положенным, должным, подобающим — с вечно-неизменным и ценностно-нормативным. Поэзия дает проглотить человеку горькую пилюлю истины в сладкой оболочке (беспреданно варьированный мотив поэзии и поэтики).

Именно поэтому поэзия, какая существует в морально-риторической системе, насквозь аллегорична. За ее прямым смыслом всегда стоит мысль о высшем, ее крайний горизонт — неподвижное небо высших ценностей. В течение долгих веков поэзию понимали как «скрытую теологию».

В век грандиозных схоластических систем, в эпоху святого Фомы Аквинского, Данте в трактате «Пир» (1303-1306) излагает стройную систему четырех смыслов, в соответствии с которыми могут и должны толковаться поэтические тексты, «писания»<sup>4</sup>:

«Первый называется буквальным <...> Второй называется аллегорическим <...> и является истиной, скрытой под прекрасной ложью; так, когда Овидий говорит, что Орфей своей кифарой укрощал зверей и заставлял деревья и камни к нему приближаться, это означает, что мудрый человек мог бы властью своего голоса укрощать и усмирять жестокие сердца и мог бы подчинять своей воле тех, кто не участвует в жизни науки и искусства: а те, кто не обладает разумной жизнью, подобны камням <...>. Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам. Такой смысл может быть открыт в Евангелии, например, когда рассказывается о том, как Христос взшел на гору, дабы преобразиться, взяв с собою только трех из двенадцати апостолов, что в моральном смысле может

быть понято так: в самых сокровенных делах мы должны иметь лишь немногих свидетелей. Четвертый смысл называется анагогическим (ведущим ввысь), то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он <...> через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе, как это можно видеть в том псалме Пророка, в котором сказано, что благодаря исходу народа Израиля из Египта Иудея стала святой и свободной. В самом деле, хотя и очевидно, что это истинно в буквальном смысле, все же не менее истинно и то, что подразумевается в духовном смысле, а именно, что при выходе души из греха в ее власти стать святой и свободной»<sup>5</sup>.

Общая суть трех смыслов, помимо буквального, — в том, что они несут моральный урок, который должен усвоить индивид, встречающийся с поэтическим текстом. Различия между тремя не-буквальными смыслами, очевидно, с трудом даются современному читателю, как раз потому, что привычка прочитывать текст под углом зрения содержащейся в нем морали, непосредственно переливать ситуацию, сюжет, мотив в урок, в наставление отмерла на протяжении последних ста пятидесяти лет.

Всеобщность морального, моралистического толкования демонстрирует, однако, не только такой интеллектуалистически-высокий текст, как Дантов «Пир», но как раз простейший жанр басни. Его судьба тесно связана с жизнью морально-риторической системы: когда эта система гибнет, незамедлительно наступает гибель этого жанра. Во Франции, Германии история басни (если не говорить об усложненных и преобразованных формах типа притчи) кончается в XVIII веке, в России после расцвета жанра в XVIII веке он блестяще завершается И.А. Крыловым. Полнейшее равнодушие к басне в позднейшее время резко контрастирует с увлечением басней на протяжении двух с лишним тысяч лет и особенно с использованием ее как средства массового воздействия на умы людей (М. Лютер) или как способа тонкого рационалистического постижения существа жизни (Г.Э. Лессинг). В течение тысячелетий басня живет именно в своей простейшей форме, как все время переписываемый и перелицовываемый «корпус Эзоповых басен»; она противится всем попыткам поэтически приукрасить и усложнить ее и явно оправдана лишь как «точка» поэтического мышления, мгновенно выдающая моралистический урок. На взгляд новейшего времени мораль басни наивна и проста; нередко она кажется «выведенной» неправильно, узко, искаженно, иногда — слишком общей, неконкретной. Современное сознание, по-видимому, не учитывает своеобразной изощренности моралистического прочитывания таких простейших произведений; при всей сюжетной простоте басни она допускала различное ее толкова-

ние, но, с другой стороны, толкователь совсем не заинтересован в каких-либо острых и неожиданных поворотах морального урока.

Такой простейший жанр, как басня, — теперь уже не более, чем литературное ископаемое, постепенно исчезающее даже из быта детей, — содержит урок и для современного литературоведа. Он помогает литературоведу отстранять в своем сознании эпоху прошлого, которую свойственно по инерции представлять на манер собственной и близкой по времени. Басня элементарно-зримо сцепляет поэзию и мир высших ценностей. Детская игрушка уже в XIX веке, басня для всей эпохи, пока существовала морально-риторическая система, была формой серьезного, безусловного знания, формой пребывания истины — притом направленной в гущу жизни, в быт.

Другой важный урок, который дает этот простейший жанр, состоит в том, что, вопреки привычкам XIX-XX веков, морально-риторическая поэзия, литература отнюдь не ищет прежде всего нового, неслыханного. Общество, т.е. слушатели и читатели, прежде всего стремятся утвердиться в своем — в своем знании, в своей морали, в прочном обладании всем этим. Современный читатель ищет в произведениях литературы «информации», причем за модным словом скрывается тяга к тому, чтобы рассеиваться и развлекаться все время чем-то новым; такой читатель не склонен дважды читать даже понравившуюся ему вещь. Не то в прошлом, в эпоху морально-риторической системы: здесь без конца переписывают и перечитывают одни и те же тексты, читая их медленно и обдуманно-сосредоточенно. Всякий «художественный», «поэтический» текст, далекий от беллетристической необязательности, рассматривается как текст ученый: манера читать такие поэтические тексты с карандашом в руках, конспектировать их всецело сохранялась еще в культуре XVIII века; одним из замечательных читателей этого века был знаменитый естествоиспытатель (и поэт) Альбрехт фон Галлер; художественные, беллетристические сочинения, романы, рецензировались в научных журналах XVII-XVIII веков вместе, в одном ряду с учеными трактатами. До начала XIX века донес эту отмирающую культуру чтения немецкий писатель Жан-Поль, причем его обычай читать любую книгу, конспектируя ее<sup>6</sup>, прямо роднит его с жившим почти за две тысячи лет до него Плинием Старшим, «эксцерптам» которого была обязана своим возникновением его монументальная «Естественная история».

С желанием без конца утверждаться в своем, в известном, долгое время мирно уживались любопытство и интерес к чужому и небывалому. Небывалое, чужое — переводная повесть или путешествие за море — сродни интересу к чуду, которое принимается как реальность (как «историческое»), но остается не-своим, но высшим или сторон-

ним; однако оно сближается со всей совокупностью «своего» общностью моральных выводов, которые влечет за собой всякий текст. Пока морально-риторическая система сохраняла свою целостность и, даже подтачиваясь изнутри, еще продолжала функционировать, критерий «новизны» возникал разве только на горизонте литературного сознания. Возможно, он явственнее заявил о себе лишь в эллинистическую эпоху и на рубеже XVII-XVIII веков, когда морально-риторическая система была уже внутренне потрясена, подорвана в самой своей глубине. Если говорить не только об европейской литературе, то можно видеть, что такой критерий новизны целиком отсутствует во всех восточных литературах. В них все новое предстает лишь как вариант старого — как то, что не подменяет собою и не развивает хорошее старое, но лишь виртуозно повторяет, воспроизводит старое — как форму и как смысл. В такую картину существования литературы, ее размеренного пребывания на месте, европейская литература, впрочем, с самого начала, с греческих времен, вносит существенные модификации, — в европейской литературе возникает небывалый прежде феномен динамического развития, роста. Уже греческая трагедия V века до н.э. дает такой неслыханный пример рождения, яркого расцвета и умирания жанра на протяжении жизни считанных поколений, по сути дела в течение одного века. Такая мимолетность развития, его историческая мгновенность и соответствующее им бурное кипение творческих сил и неудовлетворенность данным весьма часто заявляет о себе в европейской литературе, в частности, и в ту долгую эпоху, пока существовала морально-риторическая система знания. Европейской литературе свойственно производить на свет нечто уникальное, небывало-дерзкое, неповторимое, непревзойденное, что вырастает, подобно готическому храму, как плод усилий нескольких веков и многих народов. Такова «Божественная комедия» Данте, грандиозный литературный памятник готической эпохи. Однако внутренняя устойчивость морально-риторической системы была столь велика, что она переживала и такие гигантские создания человеческого духа, как переживала рубежи великих исторических эпох, сохраняя свою действительность. И «Божественная комедия» не привела ни к каким литературным революциям, — она была неповторимым поэтическим строением, которое не потрясало, не разрушало, но слагало, составляло, созидало. Поэма Данте была великим утверждением бытия, была велика силой утверждения, а не поэтической новизной, и новизна ее поэзии заключалась в силе утверждения великого единого космического бытия. Никакой «оригинальности», которая была бы оригинальностью *только* поэтической, морально-риторическая система просто не предполагала. Сам Данте коммента-

риями своих канцон в «Пире» показал, как его произведения сходятся, сообщаются с моралистическим знанием всей его эпохи. Они и упираются в это знание, и небывалым образом его раскрывают. Если уже простейший жанр в морально-риторической системе до какой-то степени объемлен, то есть допускает разные ходы моралистической мысли, вычитывающей из него свой урок, то произведения Данте — это наискуснейшие смысловые «объемы», какие только создавала поэзия огромной по длительности эпохи; в них приводятся в движение и целая космология, и весь мир морального знания.

Но даже и значительно позднее, в эпоху барокко, в самых манерных ее проявлениях, поэзия, пожалуй, никогда не бывает поэтически-виртуозной ради самой поэзии и ради оригинальности: поэзия в это время нередко играет всевозможными смыслами, даже шалит, тем не менее она и в этой игре по-прежнему преследует свой, теперь уже ускользающий от нее, морально-поэтический универсум, стремится достичь наивозможной цельности в его передаче. Даже фигурные стихи XVII века (созвучные опытам поздней античности), строки которых складываются в рыбу, крест, песочные часы, стремятся зримо запечатлеть контуры смысловой цельности, насладиться поучительным образом такой цельности, всеобщей взаимосвязью смыслов<sup>7</sup>.

Поэзия в морально-риторической системе есть форма назидательного знания. Но только здесь назидательность и знание, видение, никогда не существуют в отрыве от самой поэзии, как привесок, прибавление к ней. Они, напротив, усваиваются поэзией как ее внутренний, неотъемлемый смысл.

3. Но именно поэтому поэзия и не есть поэзия в новейшем смысле слова. Она существует в слитном единстве с видением и моралью. Слово есть то, что осуществляет, реализует здесь единство знания, морали, поэзии. Однако слово есть то средство выражения, помимо которого немислима вообще никакая поэзия. Значит, слово в морально-риторической системе должно обладать своей спецификой, спецификой своего функционирования. Слово, как оно специфически функционирует во все века, пока сохраняет свою силу морально-риторическая система, удобно назвать словом *риторическим*. Теперь необходимо показать его особенности. Нужно сразу же сказать, что далеко не во всем можно сделать это с полной очевидностью и уверенностью, — речь идет о реконструкции, пусть даже в самом общем виде, явления тонкого, духовного, можно сказать — почти неопредмеченного.

*Риторика* сама по себе ориентирована на речь. Исторически в ее центре находилась речь ораторская. Но риторика, в отличие от того, как нередко думают, не сводится только к искусству ораторской ре-

чи. Напротив, исходя из своего центра, риторика в эпоху своего более чем двухтысячелетнего существования необычайно расширяется и подчиняет себе всякую речь (греч. «rhetorikos», относящийся к оратору, *rhema*, сказанное, и т.д. — одного корня с *eigo*, говорю, *eigon*, «ироник»<sup>8</sup>). Всякое слово, следовательно и слово «поэтическое», подчиняется законам такой чрезвычайно расширенной риторики. Как слово «поэтическое», так и слово «научное», — а они долгое время существовали в единстве, — пребывают в стихии риторически направляемой речи.

Риторика — универсальна; она включает в себя, к примеру, и эстетику, до XVIII века еще отдельно не существовавшую, но включает в себя и поэзию, тоже еще отдельно, обособленно не существующую. На протяжении двух тысячелетий риторика многократно и весьма конкретно осмыслялась и переосмыслялась. Чтобы показать общее во всех изменениях, возьмем два определения риторики, одно принадлежащее Аристотелю («Риторика», I, 2), а другое — кельнскому иезуиту и крупному латинскому поэту Якобу Мазену («Palaestra oratoria», 1659). Первое гласит: риторика есть «возможность наблюдать возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета». Второе: «Риторика есть способность знания того, что в какой бы то ни было вещи пригодно к убеждению».

Конечно, сходство или совпадение определений — это только половина дела. Важно то, что на этом общем фоне задачи поэтики и риторики, поэзии и красноречия пересекались и сходились в античную эпоху, но так же не были разъединены вплоть до эпохи барокко<sup>9</sup>. Риторика учит, улаживает, волнует душу, убеждает, доказывает — представления, восходящие к Цицерону; поэзия приносит пользу и улаживает. Поэтика то отождествляется с теорией стиха, то понимается куда более расширительно и включает в себя прозу. «Все время приходится наблюдать, насколько тяжело было отличать поэтику как *ars* (науку, искусство) от риторики, ибо то и другое понималось как *ars bene dicendi* (искусство хорошо говорить), и, что удавалось существенно яснее размежевать практически поэзию и красноречие»<sup>10</sup>. «И поэзия, и проза подводятся под категорию *речи*. Как и в античности, они здесь, по словам Э.Р. Курциуса, "не различны по самой своей сущности, не различны с самого начала"... Вообще всякое слово, написанное или произнесенное, подчиненное законам метрики или не подчиненное, есть речь»<sup>11</sup>.

Красноречие тяготеет к риторическому приему, в котором реализуется энергия убеждения, поэзия — к образу, в котором обнаруживает себя творческая фантазия. Слово морально-риторической системы стремится слить силу одного и другого.

Заведомо нагруженная моральным смыслом и освещенная лучом истины, риторическая речь весьма прочна и уверена в себе. Источник убежденности, какой окрашено слово, — высшая ценность. Слово незамысловатое, простоватое, нечаянно сорвавшееся с языка тут неизвестно, — если только не тогда, когда писатель терпит неудачу. Небрежность может быть лишь сознательным элементом определенного, стилизующего безыскусность, а потому тоже строго отработанного стиля.

Слово поэтому притягивает к себе основное внимание читателя. В своих высших поэтических проявлениях слово претендует на завершенность, классичность, отточенность и четкость. В этих свойствах отражен моральный порядок мироздания. Такое слово содержит в себе истину своего совершенства. Оно само по себе пластично — объемно как смысл и как звучание. Речь не может не заключать в себе стройный ритм.

Притягивающее к себе все основное внимание слово как бы отвлекает его от самой реальности, поэтически воспроизводимой. Точнее сказать, образ реальности, вся забота о ней, вся взволнованность ее проблемами и неразрешенными противоречиями концентрируется в слове, которое и становится эстетически-притягательным, и несет в себе смысловую насыщенность. Такое слово не просто открывает двери к ярко увиденной и зримо-наглядно переданной реальности, но оно в любом случае, даже если такой словно зримый образ действительно возникает, должно, прежде всего, быть испытано, прочувствовано и испробовано во всей своей — смысловой и звуковой — полновесности:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
 mi ritrovai per una selva oscura  
 che la diritta via era smarrita  
 Ah quanto a dir qual era e cosa dura  
 esta selva selvaggia e aspra e forte  
 che nel pensier rinova la paura!  
 Tant'è amera che poco è phi morte,  
 Ma her trattar del ben ch'io vitrovai,  
 Diro dell'arte cose ch'i' v'ho scorte.

Земную жизнь пройдя до половины,  
 Я очутился в сумрачном лесу,  
 Утратив правый путь во тьме долины.  
 Каков он был, о, как произнесу,  
 Тот дикий лес, дремучий и грозный,

Чей давний ужас в памяти несусь!  
 Так горек он, что смерть едва ль не слаще.  
 Но, благо в нем обретши навсегда,  
 Скажу про все, что видел в этой чаше.

Таково начало «Божественной комедии» Данте. Русскому переводчику Данте, М. Лозинскому, нередко удавалось, при соблюдении значительной тонкости, добиваться редкостного полнозвучия, последовательности звукового образа и тревожной торжественности речи:

Но, к холмному приблизившись подножью,  
 Которым замыкался этот дол,  
 Мне сжавший сердце ужасом и дрожью...

Перенесенное на русскую почву, такое слово — вполне в духе риторической традиции. Слово властно останавливает на себе внимание. Оно взволнованно, настойчиво и впечатляюще. Этим заложена основа его *убедительного* воздействия.

Впечатляет слово, замкнувшее в себе силу образности, а не образ, выпущенный словом на волю, для воссоздающей его фантазии читателя.

Такое различие нужно очень ясно иметь в виду, потому что именно такая функция слова достаточно резко противопоставляет всю «риторическую» литературу, всю «риторическую» поэзию реалистическим произведениям XIX века.

Разумеется, и это противопоставление не абсолютно! Однако такое функционирование слова, — слово вбирает, впитывает в себя смысл, не «отпускает» его от себя и заставляет читателя настойчиво переживать его *внутри* самого слова, в самой речи, весьма гармонирует с принципиальными отношениями между действительностью и литературой, между жизнью и риторическим словом в морально-риторической системе.

Действительно: ни сама литература, ни читатели, ни общество в целом не стремятся к новизне ради новизны; литература утверждает существующее в его моральном смысле, в его скрытом, очень часто искаженном, но все же всегда реальном совершенстве, а общество благодаря литературе утверждается в истинности своих моральных убеждений, своей веры. Всякое произведение благодаря этому уже заранее несет с собой нечто заведомо известное: целый слой его, а именно весь план морально-аллегорического толкования, задан наперед, прочнейшими узами соединяет произведение и общество, произведение и его читателя или слушателя. В таких условиях интерес к произведению не может быть чисто содержательным; между словом в его пластично-

сти и жизненным, быть может, весьма волнующим читателей содержанием устанавливается определенное равновесие. Риторическое слово — таково, что в него необходимо с полнейшим вниманием вчитываться и вслушиваться; это слово должно явственно звучать и, даже читаемое про себя, оно должно быть услышано. Речь не может быть невнятной, произноситься небрежно; тут невозможны ни скороговорка, ни поспешное летание глазами по страницам (в выскивании интересной «информации»). Как сказано, это слово и эта речь — внутренне объемны, все жизненное узнается, усматривается внутри них. Читатель того долгого времени движется через жизнь к слову — к слову, которое значительно и полновесно запечатлело *его* жизнь; он узнает *свою* жизнь в этом слове, — узнает ее, быть может, в могучей широте и идеальном преобразении. Но это *его* жизнь, даже если перед читателем такое небывалое создание, как «Божественная комедия» Данте: жизнь бескрайне распаивается перед ним, зримо являет оба конца существующего мира, выстраивает на полную высоту всю *вертикаль* мирового смысла, вечного мироздания. И все это помещено *внутри* слова, в речь, которая, соответственно размаху замысла, сама становится небывало совершенной, небывало полнозвучной, необычайно отделанной согласно с искусством-наукой поэтической риторики. И страшные, и лучезарные видения Данте не увидены *через* слово, или *сквозь* слово, но они приведены *внутрь* мощного слова и им запечатлены. И здесь, в конечном счете, главное движение — это движение от жизни к слову, от безмерно широко раскрывающейся в видении жизни к величественной речи. Читатель должен быть захвачен ритмом поэтических строк — не плыть в потоке их бессознательно, но, повторяя своим существом их строгую расчлененность, следовать движению дантовских терцин, рифмовка которых обращает их в единственную в своем роде гигантскую спираль восхождения (принцип рифмовки у Данте: aba bcb cdc ... — соединяет завершенность, закругленность и неодолимое движение вперед).

То же самое и в прозе. Проза, что только естественно, совсем не так далека от поэзии, как, например, подчеркнуто антириторическая вольная от любых общих правил и предписаний проза реалистической литературы XIX века. И в прозе сохраняется упорядоченное, мерное, метрическое движение волн. Оно должно захватить слушателя, читателя, но, конечно же, не «чистой» равномерной ритмикой, а выраженным, запечатленным в нем жизненным законом, миропорядком. Это — упорядочение смысла, обобщение жизненного материала, обнаружение той смысловой вертикали, которая так или иначе сопрягает все житейское, жизненно-конкретное с высшим смыслом, с высшей ценностью:

«Другого дни велми рано кровавья зори свет поведают. Чръная туча с моря идут, хотят прикрыта 4 солнца: а в них трепещут синий мльнии, быта грому великому, итти дождю стрелами с Дону великаго: ту ся копием приламат, ту ся саблям потручяти о шелома полонецкыя, на реце на Каяле, у Дону великаго. О Руская земле, уже за шеломянем еси! Се ветри: Стрибожи внуци, веют с моря стрелами на храбрыя плъкы Игоревы. Земля тутнет, реки мутно текут, пороси поля прикрывають, стязи глаголют, половци идут от Дона, и от моря, и от всех стран руския плъки оступиша. Дети бесови кликом поля перегородиша, а храбрии русици преградишь чрълеными щиты. Яр туре Всеволоде! стоиши на борони, прыщещи на вой стрелами, гермлеши о шелома мечи харалужными...» («Слово о полку Игореве»).

Риторическое слово, независимо от того, проза это или стихи, даже и в гораздо более позднее время есть в некотором отношении *песноречие* (А. Югов): неперемный подъем к высокому смыслу слит с возвышением жизни, ее материала, *до* слова, *до* речи — упорядоченной, несущей в себе смысл и приобщенной к свету высшего смысла. *Искусственность* риторики как системы догматизированных правил и кодифицированных приемов обращается высоким жизненным обобщением, полнотой воспроизведения жизни.

Соответственно всякая поэтическая неудача в сфере риторического обращает текст в нечто тем более заурядное, скучное и бессодержательное. Тут не может выручить никакое, самое «актуальное» содержание, — ведь только слово и способно его «актуализировать», вызвать его из потенциальности (возможности, вероятности) к реальности существования. Жизнь познает себя *в* слове — не просто *посредством* слова, *при помощи* его, но именно *в* нем; в слове жизнь реализуется, утверждается, дополняется и конструируется как смысл, как смысловая полнота и идеальность.

Отсюда не удивительно, что морально-риторическая система упорно, на протяжении долгих веков, хранит свой образный строй, свои приемы выражения, свои «общие места»; она крайне консервативна — устойчива и жизнеспособна; все внутренние перестройки, изменения и обогащения не могут сломить ее упорства, как не смогли сломить и переделать ее религиозный перелом начала нашего летосчисления и мощная струя библейского языка и образности<sup>12</sup>.

Жизнь в богатстве ее проявлений хорошо просматривается со всякой, выбранной писателем точки. Это не точка, выбранная для наблюдения, — чтобы затем фиксировать увиденное, — а словно зажженный светоч истины: к загоревшейся точке смысла, как к своему средоточию, сбегаются, собираясь в слово, струи жизненного. От каждой такой светящейся точки приходят в волнение широкие пласты

реального; как это в самом предельном выражении в поэме Данте, — проявляются, освещаются контуры вселенной, мироздания:

«Хвалит бо Римская земля обою апостолу Петра и Павла, чтит же и блажит Ассиискаа земля Иоанна Богослова, Египетская Марка евангелиста, Антиохискаа Луку евангелиста, Греческаа Андрея апостола, Рускаа земля великого князя Володимера, крестившаго ю, Москва же блажит и чтит Петра митрополита, яко новаго чудотворца. Ростовская же земля Лионтия, епископа своего; тебе же, о епископе Стефане, Пермская земля хвалит и чтит яко апостола, яко учителя, яко вожа, яко настаника, яко наказателя, яко проповедника, яко тобою тмы избыхом, яко тобою свет познахом. Тем чем ты яко делателя винограду Христову, яко терние востерзал еси, идолослужение от земля Пермския, яко плугом, проповедию взорал еси, яко семенем учением словес книжных насеял еси в браздах сердечных, отнюду же възрастают класы добродетели, их же, яко серпом веры, сынове пермьстии жнут радостныя рукояти, вяжуще снопы душеполезныя, и яко сушилом воздержания сушаще, и яко цепы терпения млатяще, и яко в житницах душевных соблюдающе пшеницу, тии тако ядят пищу неоскудную; ядят бо, рече, нищий, насытятся, и восхвалят господя взыскающий его: жива будут сердца их в веки века» (Епифаний Премудрый, Житие Стефана Пермского)<sup>13</sup>.

В этом отрывке заключена философия возделывания души — философия, проливающая свет вечности на возделывание земли, с которым возделывание душ сопоставлено, как аналогичное и родственное в смысле, — и заключена целая религиозная география распространения духовного смысла: вся эта картина в целом направлена на конкретность, она живет такой конкретностью и приводит в необходимую связь с вечным именно такую изобилующую конкретность. Как целое такая картина существует только в речи, в слове: речь, слово проявляют и делают видимым незримый свет, проникающий собою весь реальный мир.

Гораздо позже, в эпоху барокко, литература порою погружается «с головой» в это всеприсутствие света, и писатель плещется в нем, исполняя самые головоломные и рискованные пируэты. Пустяк и значительное, все иронически преломленное, прямая нелепость и необывальщина — все для него элемент конкретности и, как таковой, проводник и утверждение самого высокого смысла. Любая конкретная вещь, с одной стороны, суетна, пуста и мимолетна, с другой стороны — тень вечности: «В шестнадцати милях от Парижа расположена деревня Верона, где протекает ручей, вода которого все превращает в мускусный камень; в этой деревне много лет ходила беременная женщина, не раз пренебрегавшая добрыми советами и пив-

шая воду из того ручья: дитя в ее чреве превратилось в твердый камень, от этого она в 1582 году умерла; дитя этой несчастной матери было камнем, но дитя счастливой матери Феодоры из высокого графского рода хотя и тоже было камнем, но не камнем твердым мускусным, а камнем драгоценным — карбункулом, ярким и светлым, так что уже в колыбели воспламенилось дитя любовью к Марии и, едва начавши дышать, возлюбило Марию»<sup>14</sup>.

Все наглядное, зримое, реально-увиденное и показанное, без чего никогда не обходится литература, поэзия, здесь, в риторической литературе, устремляется в слово, со-уравновешивается с ним, звучащим и значащим.

Это кажущимся образом противоречит тому обстоятельству, что поэзия, всегда хотя бы отчасти направленная на высший смысл, раскрывающая его, очень часто понимает себя как видение, как откровение. «Завеса пала» — такова примерно формула, с помощью которой эта поэзия «отпирает» мир, где лучи смысла, света уже свободно проникают ко всему конкретному, ко всем предметам и деталям. «Божественная комедия» — колоссальное видение, апофеоз самой литературно-риторической темы, находящей путь в самые различные жанры. Шеллинг тонко замечал о Данте: «Его первый вход в рай происходит так, как он и должен был произойти, — без всякой поэтической попытки его мотивировать или сделать его понятным, в состоянии наподобие визионерского, но без намерения выдать его за таковое. Свое одухотворение, вызванное углубленным взором Беатриче, благодаря которому божественная сила как бы пробивается через него, он умеет выразить всего в одной строке...»<sup>15</sup>. Русский поэт, рационалист, живший на самой грани слома гигантских литературных эпох, так разрабатывал формулу «отпирания» вечного смысла:

Отверзи, вечность! мне селений тех врата,  
Где вся отвержена земная суета,  
Где души праведных награду обретают;  
Где славу, где венцы тщетою почитают,  
Перед усыпанным звездами алтарем,  
Где рядом предстоит последний раб с Царем;  
Где бедный нищету, несчастный скорбь забудет,  
Где каждый человек другому равен будет.  
Откройся, вечность мне, да лирою моею  
Вниманье привлеку народов и Царей.  
Завеса поднялась!..

(М.М. Херасков. Россияда, п. I, ст. И и след.)

Такая формула «отверзания врат» и «поднятия завесы» словно приглашает читателя переступить порог поэзии и оказаться в самой реальности, в реальности высшей, открывающей свой смысл:

<...> Сияют пред очами  
 Герои, светлыми увенчаны лучами.  
 От них кровавая Казанская луна  
 Низвергнута во мрак и славы лишена.  
 О вы, ликующи теперь в местах небесных!  
 Во прежних видах мне явитесь телесных.

Античная риторика такую сверхъясность, с которой являлось во плоти незримое и ушедшее, называла словом *enargeia*. Плутарх писал: «Фукидид всегда стремится в своем изложении к такой *очевидности*, чтобы слушатель превратился в зрителя и, чтобы увиденное внушало читающим пораженность и потрясение» («О славе афинян», гл. 3).

Однако риторика за все века своего существования как раз и не могла построить такой поэтический мир, центр тяжести которого лежал бы в представлении, в видении, в наглядности и очевидности изображения. Центр тяжести по-прежнему заключен в слове, которое собирает в себе истину и моральный смысл всякого образа. Образ, и даже самое видение, нечто сверхъестественное и «потустороннее», все время обращается назад к слову; образ никогда не может перестать обдумываться, произноситься, выговариваться как слово. Данте строил гигантский мир видения, но то не был мир иллюзорный, который до конца втягивал бы в себя читателя, вполне отвлекая его от слова. Точно так же во все века, пока существовала риторическая культура, людям было свойственно удивляться тому, что художник способен создавать полную иллюзию реального предмета, и в живописи встречались иллюзорные моменты, но в целом живопись не была и не могла быть иллюзионистской — такой, чтобы зритель попадал, легко проходя сквозь не привлекающую его внимания поверхность картины, в самую действительность. «Иллюзорность» и в литературе оставалась лишь частным моментом, оставалась своего рода контр-силой, давлением самой реальности, которая никак не могла развернуться в риторической литературе, не могла сложиться в самостоятельный, самоценный, сплошной образ.

В тенденции все совершенно противоположным образом обстояло в реалистической литературе XIX века. Здесь слово функционирует как антириторическое: оно существует *ради* жизни, ради того, чтобы в напряженной и настоятельной форме решать ее про-

блемы, обобщать их, бороться с пороками и недостатками действительности, ее реального устройства. Слово — инструмент жизни, ее борьбы. В связи с этим слово получает огромную свободу: оно свободно от риторических правил, от их системы, а такая система невольно мыслится надуманной, неестественной. Слово получает возможность тончайше выражать и реальность вещей, и внутренний мир человека; оно вплотную прилегает к вещам, пластично, гибко схватывает предмет, ситуацию, действие, сюжет. У Толстого изображение достигает редкостной чувственной полноты, зримости, осязательности, — вещи являют все, даже противоречащие оттенки формы, цвета, запаха. Такое искусство, передавая реальную жизнь, переносит читателя в самую атмосферу жизни, навязывает ему ее полноту, создает иллюзию сплошного, непрерывного бытия. В передаче такой полноты мира Толстой достигает небывалого мастерства, так что рядом с ним невозможно поставить другого писателя нового времени. В романах Ф.М. Достоевского с почти гипнотической убедительностью предстают сложнейшие человеческие характеры, личности, обуреваемые страшными противоречиями; внутреннее смятение людей наделяет вещную реальность, переданную остро-наблюдательно и полно, беглой стремительностью, беспокойством, непостоянством. Слово передает то, что по своей природе непластично, незаконченно, отрывочно, открыто для резких поворотов, срывов, измен себе. Диалоги его персонажей рисуют их в сознании читателя с явственной полнотой — как личности психологические и интеллектуальные; как личности разорванные, раздираемые своими противоречивыми помыслами, они притом поэтически-цельны, каждый — индивидуально-неповторимое человеческое бытие, свой особый мир души. Молча читаемые, эти диалоги — воспроизводящие полноту отдельных человеческих существований — едва ли не явственно звучат в ушах читателей. Тут литература в своих жизненных целях, захваченная судьбами мира, останавливается на пороге иллюзорности. И это один из замечательных пределов литературного развития: слово возвращается к читателю из глубины самой действительности, слово необычайно сконцентрированной, сгущенной — обнаженной до голого большого смысла времени — действительности.

Но для того, чтобы на вершинах литературы реализма XIX века возникал такой сплошной и полный образ самой жизни, несущей, выносящей наружу свой смысл, антириторическое поэтическое слово должно сначала пропустить читателя к своему миру, к миру жизненной полноты, существующему как бы сам по себе, за поэтическим словом. А это слово, послушное своему вольному внутреннему закону, и насыщено смыслом, и художественно отделано, и виртуозно об-

работано ради существа жизни, запечатляемого в сплошном и полном образе ее. Каждый большой реалист XIX века сам создает свою особенную риторику (искусство правильно пользоваться словом), чтобы затем следовать ей; задачи такой «риторики» антириторичны — нужно уничтожить слово в реальности образа, чтобы затем восстановить его изнутри самой реальности. Риторическое слово может быть шероховатым, угловатым, чрезмерно весомым или даже напыщенным — для того, чтобы остановить на себе внимание, чтобы помешать гладкому скольжению по строке; слово реалистическое, антириторическое бывает шероховатым, негладким ради верности жизни (с ее проблемами, углами и болезнями). Такое слово подстерегает опасность — небрежность: писатель может чрезмерно увлечься «самой» жизнью и утратить контроль над словом как необходимой средой и проводником образа и мысли; тогда слово теряет способность функционировать как слово антириторическое, реалистическое.

Почти забыв о теме и жанре «видения», реалистическая литература впервые получает реальный доступ к очевидности и сверхъестественности образа. Обычно считают ребяческим такое чтение, когда реалистов XIX века читают, перенесясь в изображаемый мир и забывая о том, что и как сделано, забывая о слове. Чтение, может быть, и на самом деле не совершенно: такой читатель плохо справляется с литературой других эпох. Однако подобное чтение явно отвечает намерениям реалистов. Внезапное (*ex abrupto*) начало «Войны и мира» — великолепный пример того, как реалист самыми экономными средствами и кратчайшим способом создает впечатление многомерной действительности, воздействующей синтетически, синэстетически — на все чувства. Это описание салона Анны Павловны Шерер, начинающееся с французской речи, заставляющей звучать в ушах разговорные интонации. Еще прежде чем читатель узнает, кто это говорит, начинает складываться образ говорящего. Он складывается — от внутреннего произношения речей. Чересполосица французского и русского языков, от которой не желал отказываться Толстой (и был в этом прав), служит сильным средством для того, чтобы переключить внимание читателя с речи авторской на речь персонажа, а через речь персонажа, явственно *внушаемую* как речь произносимая (сейчас и здесь), переключить внимание на *самой* действительность. *Многомерность* сплошной и полной действительности Толстой начинает строить с детали, с частного, — именно с того частного, что прямо-таки вынуждает выстраивать вокруг него все остальное. С этого момента, с самого начала, читатель «Войны и мира» послушен Толстому. Толстой пишет: «Анна Павловна кашляла несколько дней, у нее был *grippe*, как она говорила {*grippe* был тогда новое слово, употреблявшееся

только редкими)». И здесь Толстой по-прежнему привлекает внимание читателя к речи персонажа, к конкретной фактуре этой речи, что так или иначе читатель должен учесть и усвоить; авторский комментарий по поводу слова вместо того, чтобы отвлечь от воссоздания образной полноты, ее усиливает, укрепляет: авторское слово — на службе слова как бы «реального», жизненного. Звучащее как бы среди *самой* жизни, такое «реальное» слово настоятельно *внушает* образ жизненной полноты<sup>16</sup>. Такой образ отмечен настоятельностью, а то и навязчивостью видения, — а поскольку целью писателя является аналитическое и критическое изображение действительности, то такого *Г*ода внушение настоящим реалистом и, стало быть, подлинным поэтическим гением используется как мощное средство поэтического моссоздания самого предмета анализа. Чем осязательнее, предметнее иосоздана сама жизнь, тем точнее ее поэтический анализ.

Риторическое слово морально-риторической системы нельзя было не сопоставить со словом реалистическим: они во всем противоположны. Подобно тому как реалист создает, исходя из жизненного опыта и знания художественной традиции, свою особую систему выразительных средств, некоего рода соответствие прежней «риторике», рассыпавшейся в XIX веке как целое, как механизм, — так же поэтическое слово реалиста, проходя свой путь через жизнь, обретает и свой моральный смысл, и свою особую научность, познавательную ценность. Все это совершается уже в направлении диаметрально противоположном тому, какое задано риторическому слову.

Теперь уже выяснены три стороны риторической словесности, литературы: литература как часть морально-риторической системы знания существует в единстве морали, знания и слова. Само слово есть реализация такого единства.

Когда выяснены все три стороны единства и хотя бы в самом общем плане известно, что они означают, можно показать причины необычайной жизнеспособности морально-риторической системы. *Внутренние* причины ее долгожительства и состояли в том, что единство знания, морали, слова было весьма общим, принципиальным и приспособлялось к разным условиям. Это выразилось, в частности, в том, что любое литературное произведение, оказываясь внутри системы, читалось по законам этой системы. Вероятно, один из наиболее поразительных с точки зрения нашей современности примеров — это то, что поэмы Гомера на протяжении двух тысяч лет, от времен эллинистической риторики и вглубь XVIII века, толковались как исторические, научные, аллегорические сочинения, имеющие самое прямое отношение к моральной и даже естественно-научной истине<sup>17</sup>. Разумеется, подобной участи подвергался и любой текст, попадавший

внутри морально-риторической системы, любое письменное слово; чтобы сослаться на относительно близкое время, достаточно вспомнить, скольким поколениям фольклористов уже XIX века приходилось изживать в себе склонность к нормализации, исправлению (согласно с риторической нормой) произведений народной литературы.

И еще один, гораздо более общий и существенный пример. Морально-риторическая система умела усваивать и подчинять себе («интегрировать») всякую оппозиционную, демократическую литературу. Выработанное с I в. до н.э. учение о трех стилях, *genera dicendi*<sup>18</sup>, заранее предусматривало и допускало и всякую безыскусную простоту, и все низкое: «Обыденный, низкий, скромный, тихий слог, который можно было бы назвать также домашним, мещанским, приятным, незаметным... состоит в словах обыденных, простых, немудрствующих, буквально понимаемых, притом внятных и вразумительных словах» (Каспар Штилер, теоретик немецкого барокко)<sup>19</sup>. Уровень стиля по высоте пересекается с социальными градациями классов, но с ними не совпадает. Низкий — стиль Вергилиевых «Буколик», низкий нередко стиль Библии, но низким же обязан говорить простонародный персонаж, и низким, то есть простым, незамысловатым, ведут беседы с домочадцами. В XVII веке Буало, французский классицист, возражает против «скабрёзной остроты» и «разнузданной шутки» даже в комедии, но этот же век открывает в культуре барокко двери перед всякой стилистической игрой, перед безудержным смехом.

Даже и такие произведения эпохи Возрождения как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, гротескно переворачивающие все жизненные отношения, предающие все безудержному осмеянию, не способны нанести ущерб целостности морально-риторической системы. Ее прочность — в ее триединстве: мир, который должен выйти, обновленным и утвержденным, из карнавальная всеобщей чистки романа Рабле, — это все тот же, или подобный существующему, но только освеженный, искупавшийся в источнике юности мир<sup>20</sup>. В самом романе все ценности могут браться под сомнение, но само такое сомнение должно их в конечном итоге укрепить, утвердить, — освободив их лишь от серой инерции привычки к ним. Нужно ощутить реально, пережить на своей собственной шкуре низость низкого и высоту высокого, — ради этого предпринимается обжигающий эксперимент их переворачивания. Быть может, из всех произведений мировой литературы, включенных в ее золотой фонд, роман Рабле наиболее неподатлив для читателя, — он весь в слове, в плетении словес, в реализации метафорического.

В совсем иную культурную эпоху, в других условиях, Гриммельсхаузен дает образцы многократного «переворачивания» в своем «Вы-

иернутом наизнанку мире» (1672). В этом произведении рассказчик повествует жителям подземного мира о том, что теперь христианское единство и верность простираются от самого дальнего Севера до китайской стены, что испанцы, португальцы, англичане и голландцы «благодаря своему единству покорили жителей Ост-Индии, Вест-Индии, Цейлона, привили им христианскую веру, так что ни один человек там не хочет теперь признаваться, что он — сингалезец, а все они, малабарцы, пегуанцы, калькутцы и прочие прежде неведомые народы, живущие даже у самого Антарктического полюса, наслаждаясь христианским Взаимосогласием, верностью и ревностью в служении богу, — одним словом, не слыханной дотоле Гармонией, примыкают к их достохвальному миру и сами уподобляются христианам, пораженно наблюдая счастье европейцев, возлюбленных богом... Многие заключают отсюда, что поскольку согласно древним пророчествам мир станет единым пастырем и единым стадом пред наступлением Страшного суда, скоро следует ждать конца мира!» Рассказчик докладывает удивленным слушателям о том, что Европа разбогатела теперь настолько, что «война войну кормит» и что палачей держат в армиях лишь затем, чтобы не извелся весь их цех и для полного комплекта, и что они забывают там свое ремесло и вся жизнь их — сплошной праздник<sup>21</sup>.

Свое беспокойство о судьбах мира, политических, социальных, — а мир приобретает здесь свои современные очертания, — свой трагический и пессимистический взгляд на перспективы, ожидающие Европу, измученную войнами, Гриммельсхаузен излагал в подобных смешных и печальных формулах многократного «переворачивания». Его идеал красноречиво запечатлен в них: это идеал универсального христианского мира, утверждение традиционных ценностей, втоптаных в грязь ходом истории.

Сама морально-риторическая система прекрасно сознавала резчайшее расхождение реальности и идеала. Его знал и остро переживал Данте. Но морально-риторическая система сохраняется до тех пор, пока представляется, что идеальность смысла просвечивает сквозь все искажения и извращения его, сквозь всю грязь реального мира, что, несмотря на безобразие, застилающее лик бытия, все же торжественно утверждает себя изначальная вертикаль мирового смысла. Литература гротескная, сатирическая, критически-оппозиционная не дальше от этого идеала, чем литература возвышенно-идеализирующая, прославляющая исконную прочность и извечный порядок бытия. Нередко первая куда острее переживает идеал, его осязаемую близость, и именно поэтому болезненно реагирует на всякий изъян социального жизнеустройства.

4. Помимо внутренней устойчивости морально-риторического триединства, — мораль, знание, слово, — существовали внешние предпосылки его сохранения. В этом триединстве было отражено то общее, что было присуще всей социальной действительности Европы вплоть до эпохи буржуазных революций, — а именно в эту эпоху и происходит постепенный распад морально-риторической системы знания.

Для литературы это общее запечатлено в образе человека. Человек соединяет искусство и общество. Искусство создается для него, и создается им же. Он — и читатель, и создатель литературы. К тому же в эпоху риторики автор обычно не представляется какой-то обособленной, а потому далекой от читателя личностью, — важно произведение, а не личность, и это, заметим, вновь связано с тем, как понимается, истолковывается человек. Безусловно, не может быть и речи о том, что на всем протяжении времени, пока существовала риторическая литература, риторическая система, существовал один, неизменный и недифференцированный образ человека. Верно было бы как раз обратное: между эллинизмом и XVIII веком существует огромное множество самых различных изображений, толкований, пониманий человека. Все эти изображения порою настолько далеко расходятся между собой, что между ними, кажется, нет даже и точек соприкосновения. Что общего между героем трагедии Расина, героем исландских саг, героем «*Carmina Burana*» XIII столетия и героем житийной литературы?

Тем не менее это общее *есть*, и его можно определить — в данном случае, правда, лишь бегло. Это общее и *нужно* определить по двум основным причинам: во-первых, образ человека, толкование человека (оно для риторической эпохи не вообще «художественно», как об этом не раз сказано, но есть и прямое *знание*) всегда находится в центре литературы, и человек есть то начало, благодаря которому и ради которого запускается в ход весь механизм морально-риторического словесного творчества. Во-вторых, в риторической литературе, в сфере риторического слова, человек впервые только и обретает необходимость своего бытия, впервые только и постигает себя и, если воспользоваться термином диалектики, приходит к себе. Это понятно в свете той значительности, которой наделено риторическое слово: оно собирает в себя, оформляет, делает явным, вещественным смысл. Поэтому в риторическую эпоху человек и начинает по-настоящему существовать, получает индивидуальные контуры, имеет возможность осмыслить себя только через риторическое слово, благодаря ему. Самопонимание, самопознание человека и создание слова, работа над ним — это здесь почти одно и то же; на самых первичных, начальных

стадиях этих процессов они протекают даже мучительно: слово и человеческий образ, одинаково неустановившиеся, стремятся найти с еим друг в друге<sup>22</sup>.

Заметим, что в XIX веке, в эпоху реалистической литературы, записимость образа человека и слова совсем уже не та. Литература в то время — выдающееся средство познания жизни и человека, но уже далеко не единственное. Можно сказать, что читатель, общество XIX века, обращаясь к реалистической литературе, хотят узнать о человеке *еще* больше, но они уже и приносят с собой огромное, притом разнородное — жизненное, опытное, научное и всякое иное — знание человека и людей. Герой такой литературы может воплощать в себе лучшие человеческие черты, но он остается одним из безбрежного множества людей и возможных литературных героев. В своей жизненности он и воспринимается как художественное создание, как образ, обобщенный поэтическими средствами. Между тем герой риторической литературы доводит до конца, до известной завершенности жизненные процессы человеческого самопонимания, самоистолкования; такая литература выступает как куда более непосредственная функция жизни, и если литературный герой отделен чем-то от жизни, от жизненно-практической сферы, то как раз своей *большой* жизненностью, т.е. определенностью, законченностью, завершенностью, осознанностью. Литература, то есть риторическое слово тут прямо продолжает и довершает дело жизни; как и сказано, она впервые приводит человека к самому себе. Слово собирает в себе человеческий смысл, проясняет самому человеку его человеческий образ. Вот почему известная универсальность и неразрывность триединства слова, знания, морали раскрывается в образе человека, реализуется в нем и через него и существует лишь как человеческое познание и самопознание.

При огромных временных масштабах риторической эпохи *общее* в образе человека следует все же определять с осторожностью. Такой человек:

- а) не индивидуален, а только стремится обрести свою индивидуальность;
- б) не «психологичен», а только стремится обрести свою внутреннюю психологию;
- в) все психологическое владеет человеком как внешняя сила.

В целях некоторой нарочитой ясности можно было бы рискнуть представить такого человека по контрасту с пониманием человека, какое укрепилось в новейшее время. Тогда тот человек будет выглядеть «вывернутым наизнанку»: все внутреннее — у него внешне. Он — не «я», не «субъект», не «индивид», не психологическая лич-

ность; его желания, стремления, страсти, волнения *не* принадлежат ему, а приходят к нему извне и владеют им:

Любовь ведет, желанье понукает,  
Привычка тянет, наслажденье ждет,  
Надежда утешенье подает  
И к сердцу руку бодро прижимает...

(Петрарка, сонет 211; перевод А. Эфроса)

Человек *испытывает* чувства<sup>23</sup>, когда он волнуется, им *овладевает* аффект. Человек в полноте своих эмоциональных проявлений словно растащен на куски внешними силами. Эти силы даже превращаются в аллегории, в божества, олицетворяющие способность, чувство, страсть.

Вообще человек риторической эпохи — это словно какой-то далеко не воплощенный проект человека, первоначальный набросок его контуров. Даже такое привычное выражение, как «моя душа», может фиксировать момент несовпадения «души» и «самого» человека, то есть только еще проектируемого словом «я»<sup>24</sup>.

То же, что совершается на всем протяжении долгой истории морально-риторической системы знания, *есть процесс становления сплошной психологической личности*, личности, которая отмечена внутренней самостоятельностью, наделена своей индивидуальной целостностью, есть процесс *усвоения внутрь* такой личности всего того, что дотоле «овнешнено», обособлено.

Совершающиеся процессы можно описывать также как *становление внутреннего характера* человека в литературе.

В эпоху, когда морально-риторическая система зарождалась, становилась, постепенно оформлялась теоретически (это заняло несколько веков от софистов и Сократа, через Аристотеля и Теофраста, до I в. до н.э.), *характер* (греч. «character» — черта, прорезанная, выбитая; «засечка») понимался исключительно внешне: лицо — характер, «отпечаток печати», оставленный внешней силой. Само переосмысление этого слова в *диаметрально-противоположное* в течение двух тысяч лет маркирует начала и концы огромного исторического процесса. Уже античная литература являет множество попыток углубления человеческого характера, перенесения индивидуального достояния человеческой природы внутрь личности, «я». Такое развитие далеко еще не дошло до конца в античности, а уже, начиная с эпохи эллинизма, культура распространяется вширь и к ней подключаются все новые и новые народы. Процесс личностного углубления при этом начинается все снова и снова, и точно так же европейские

народы, получив в свое распоряжение позднеантичную традицию, *нужны* были осваивать ее, разбираться в ней, начиная с элементарного и постепенно добираясь до наиболее ценного и сложного в ней. I (следствие этого вся в целом морально-риторическая система, вплоть до XVIII века, заключает в себе почти кольцеобразное движение: на протяжении веков, начиная с культурного хаоса времен конца Западной Римской империи, европейская культура все движется вглубь античности, через букву полученного постепенно пробираясь к самой сути, лишь со временем подхватывая не законченное античностью — *здесь* становление внутренней личности. С эпохи Возрождения активное и целенаправленное примыкание к античному наследию становится особенно заметным, и к концу XVIII века европейская культура впервые по-настоящему открывает для себя и Гомера, и Платона, целостный, гармонический, пластически-телесный идеал греческой классики V в. до н.э. В пору разрушения морально-риторической системы знания в ее недрах словно заново вызрел тот идеал человеческой личности, который в Греции сложился как раз на самом пороге морально-риторической системы. Пластическая объемность этого греческого идеала — как классическая скульптура греков, человек тут всецело существует в свете истины, в свете гармонии, — была воспринята как знак телесной и душевной гармонии, шире (утренней полноты личности, ее целокупного здоровья. Морально-риторическая система зримо замкнула на рубеже XVIII-XIX вв. описанный ею круг и тогда исчерпала себя.

Вообще история морально-риторической системы знания в Европе характеризуется тем, что она все время догоняет античность, постигает ее все более полно и глубоко, в самом существенном, все приближается к ней в своем существенном, растущем изнутри. До конца XVIII века эта система, вопреки историческому времени, не удаляется от античности, а все теснее сходится с ней. Пластически-телесная полнота античного человека, открытая в это время, оказывается последним этапом на пути к овладению и полнотой «внутреннего человека».

*Между* началом и концами морально-риторической системы, в ее «кольце», существуют самые разные «варианты» внешнего, отчуждаемого от «самого себя» человеческого образа. Об этом образе всегда можно сказать, что он стремится обрести себя, стремится к своей глубине. Однако лишь в XX веке перед исследователями начинает раскрываться вся мера той специфичности, с которой строит образ литература прошлого. Но во всех специфических неповторимых и несхожих решениях есть то общее, что уже не позволяет рассматривать литературных героев прошлого на манер психологических пер-

сонажей литературы XIX века, восторгаться психологическим мастерством писателя и делать вид, будто в литературах прошлого все было почти так, как и в привычной литературе XIX века. Тем более, что, как можно было видеть, задачи писателя средних веков, Возрождения, барокко были несравненно универсальнее, чем задачи реалиста XIX века, были куда более общими и всеохватными, и психология занимала его лишь отчасти. И, наоборот, по мере того, как литература овладевает «внутренним» человеком, средствами его изображения, универсальные, всеобъемлющие цели словесного творчества отступают в общекультурном контексте развития на второй план, отделяются от поэзии, и слово перестает быть основным средством осмысления и построения мира и человека, — перестает вместе с тем функционировать как риторическое слово.

Академик Д.С. Лихачев пишет об «абстрактном психологизме» древнерусской литературы: «В центре внимания писателей конца XIV- начала XV веков оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характеры. Отдельные проявления психологии изображаются без всякой индивидуализации и не складываются в психологию. Связующее, объединяющее начало — характер человека — еще не открыто. Индивидуальность человека по-прежнему ограничена прямолинейным отнесением ее в одну из двух категорий — добрых или злых, положительных или отрицательных»<sup>25</sup>. «Казалось бы, эмоциональность должна была бы склонять литературное творчество к конкретизации, к психологическому анализу, к "эмоциональной материализации" литературных описаний. Так оно, в сущности, и было, но при этом все же сама эмоциональность абстрагировалась и утрачивала конкретность. Эмоции в той или иной мере часто подменялись "знаками эмоций", их обозначениями. Эмоции подчинялись литературному этикету»<sup>26</sup>.

Сказанное здесь соответствует общей направленности человеческого образа в морально-риторической системе: неиндивидуальный, непсихологический человек *стремится* обрести (но не обретает) свою психологичность, внутреннюю полноту и целостность. Человек стремится стать *внутренним*, а между тем он выведен во внешнее. То, что *могло бы быть* (и впоследствии стало) *внутренним* миром человека, излито во внешнее смысловое пространство. Фауст, за душу которого борются ангелы и Мефистофель, был бы прекрасным символом такой «об-наруженности» внутреннего; человек, ангелы и дьявол — не метафоры внутреннего, а форма, в которой существует раскрытость («овнешненность») внутреннего. В *этом* случае человек разди-

рается двумя мирами, верхним и нижним. Но если в груди гётевского «Фауста» живут «две души», то у Фауста народной книги, лучше сказать, нет ни одной: его «внутреннее» выведено вовне и разыгрывается на просторах мирового смысла.

Напротив, однолинейные образы французского классицизма персонифицируют аллегорическую силу (вспомним мольеровского «Скупого» в оценке Пушкина): тем аллегория очеловечивается, воплощается.

Совсем иначе все у Шекспира. Когда шекспировская леди Макбет «являет о себе:

Сюда, ко мне, злодейские найты,  
В меня вселитесь, духи тьмы!  
Пусть женщина умрет во мне. Пусть буду  
Я лютою жестокостью полна...

(Перевод Б. Пастернака),

то жестокость — не ее *психологический* характер; это — та самая греческая «черта», проведенная извне, о которой упоминалось выше; характер — поверхность, на которой внешние силы поставили свою печать. Но в высшей степени знаменательно, что человек у Шекспира осмеливается терпеть, — можно сказать, от имени еще не реализованного, не ставшего плотью ядра своего «я», — заявить о своей власти над внешними силами: человеку подвластно заставить эти силы вселиться *внутри* себя, как бесов в свиней. Такой всемогущий, подлинно ренессансный человек (только что здесь злодей) как бы целенаправленно и сознательно заселяет и обстраивает на наших глазах свой внутренний мир — которого у него вовсе еще нет! Юлий Цезарь у Шекспира говорит:

<...> ведь всегда опасность  
Ко мне крадется сзади, но, увидев  
Мое лицо, тотчас же исчезает

(Перевод М. Зенкевича).

Конечно, «опасность» здесь — риторическая фигура олицетворения, но еще прежде того элемент истолкования мира и человека. Риск человеческой жизни «овнешнен» и, олицетворенный, сопоставим с самим человеком, словно явление одного с ним порядка:

<...> Опасность знает,  
Что Цезарь поопаснее ее.

Мы, как два льва, два брата-близнеца.  
Из нас двоих я старше и страшней.

Когда Цезарь говорит о себе, что он справедлив, неколебим, незыблем, — все это — не вообще, а конкретно здесь у Шекспира, — не свойства внутреннего характера, личности, а отметины внешнего, черты его явления в смысловом пространстве истолкованного мира. Цезарь неколебим, «подобно звезде Полярной»: неподвижность Полярной звезды есть ее аллегорическая функция *не* в поэзии, а в реальном мире:

<...> пылают все они и все сверкают,  
Но лишь одна из всех их неподвижна...

Звезда и Цезарь, оба причастны «неколебимости» как смыслу, наличествующему в мире.

Шекспировская образная смелость — не беспорядочное кипение образов, психологических по своим задачам, и не изливание текущей во все стороны сверхбогатой личности, а результат особо острой смысловой проницательности, пронизывающей весь мир смыслов и потом уже идущей на пользу складывающейся психологии. Эту смысловую проницательность Шекспир щедро передает и своим героям. При этом психологически они могут быть совершенно нецельны, неполны, могут противоречить сами себе просто от механического сочетания в них разных черт, могут чувствовать и действовать ограниченно-ситуативно, — какой-то сплошной личностной субстанции у них нет. Морально-риторическое слово, слово, несущее в себе знание и смысл, празднует в них свои небывалые триумфы. Пьесы Шекспира — вовсе не ради внешнего украшения — полны всякого рода научных сведений и философских суждений.

В Англии, в северных германских странах особенно долго сохранялись народные, еще «дориторические» начала творчества (см. об этом «дориторическом» ниже). И здесь путь внутрь человеческой психологии лежал через внешний «характер» как печать внешних сил, через «знак эмоций». Для исландских саг XIII века характерен показ внутреннего через «симптом»; при всем интересе к человеческой личности, «личность в сагах очерчена весьма расплывчато, ее границы как бы размыты»<sup>27</sup>. Свойственная саге «эпическая сдержанность», «молчание и уход в себя» ее героя — «показатели углубленной и интенсивной внутренней работы чувств и мысли»<sup>28</sup>. Однако, наверное, было бы неправильно представлять себе такую сдержанность саги как сознательно примененный поэтический прием эконо-

мни, «скрадывания» эмоции: ведь он должен был бы покоиться на Фундаменте вполне освоенной внутренней, психологической личности, а следов этого, как кажется, в саге нет. Естественнее предположить, что не находящая пути в слово бессловесная, молчаливая, сепиричная напряженность и концентрированность личности оставалась неосмысленной в своей полноте самим исландским миром саг, осталась внутренне непрослеженной и, стало быть, в целом недоступной, неприступной, заведомо закрытой.

Как это и предлагает автор только что цитированной книги, следует всячески остерегаться модернизации материала литературы прошлого (что далеко не изжито в современной науке). Нужно критически относиться к различным распространенным ходам мысли, модернизирующим литературу прошлого и встречающимся даже у самых хороших исследователей.

1. Особенно в применении к литературе Средних веков принято ссылаться на «литературную условность» в объяснение различных ее черт, например, ее «реалистичности», то есть правдивости и полноты и передаче разных, особенно бытовых подробностей жизни. Э.Р. Курциус, говоря об испанской литературе Средних веков, замечает: «Где мы склонны видеть "реализм", наличествует литературная условность — низкий стиль»<sup>29</sup>.

Действительно, значение образцов не только для средневековой литературы, но и для всей морально-риторической литературы непозможно переоценить (а оно, в свою очередь, все еще иногда недооценивается): благодаря традиции, передаче образца из рук в руки и от поколения в поколение, в этой литературе слагаются и длиннейшие стилистические линии, и каноны жанров, и постоянство образного строя и т.д. Однако сама жизнь традиции безусловно опирается на жизненную и жизненно-бытовую общность. «Условность» коренится в истолковании мира, которое не утрачивает своей значимости и воспроизводится снова и снова. Кроме того, риторическое слово по своей природе слишком весомо, чтобы функционировать впустую, как чистый словесный орнамент. Э.Р. Курциус пишет о «*Libro de I men amor*» Хуана Руиса (1330), «который импортировал в Испанию ротику Овидия и его средневековых преобразователей». Курциус, в маестности, указывает на литературную традицию образа «сводника» («сводни») от Еврипида, Теофраста до Средних веков. Однако альтернативы — *либо* «реализм», *либо* «риторическая условность» и «традиция» — для того времени не существовало; никакой образ литературы невозможно пересадить назад в жизнь, но при том всякое слово не перестает быть реально истолкованным миром, и этот мир как или иначе узнает себя (*и познает себя*) в этом слове.

2. Другой распространенный ход мысли подсказывает, что реализм в риторической литературе мог быть «стихийным», — то есть, не будучи никак «предусмотрен» автором, он появился при каких-то обстоятельствах сам по себе. Говоря так, тоже представляю себе, что риторическая литература всецело условна, но что зато жизнь может ворваться в нее совершенно бесконтрольно. Утверждается и то, что в Средние века могла существовать «натуралистическая» литература, в таком случае уже совершенно чуждая любой традиции, а возникающая как сколок с действительности. И это тоже заблуждение.

Тут необходимо провести несколько различий. Ближе к завершению морально-риторической системы собственно-реалистические элементы внутри литературы уже складываются, и в XVIII веке, у Вольтера, Дидро, Геллерта и Виланда, а тем более в английских романах, у Филдинга, можно встретить части, эпизоды, очень близко подходящие к реалистическим произведениям середины XIX века. Но и у них слово еще остается риторическим, хотя постепенно и расстается со своей всеобъемлющей функцией (оно, в духе просветительского века, есть слово морально-философское, или практически-философское). Несомненный реализм «Дон Кихота» Сервантеса, романа, созданного еще в самом начале XVII века, есть результат своеобразной метаморфозы писательского замысла, предусматривавшего столкновение стилей, стилистических уровней в качестве своей задачи<sup>30</sup>: разрастание картин действительности у Сервантеса, поражающих своей чувственной полнотой, оказалось столь небывалым, «что почти любой реализм прошлых эпох по сравнению с ним кажется условным, ограниченным, утилитарным»<sup>31</sup>. И это великое произведение, и пикарескные романы, и «Симплициссимус» Гриммельсхаузена (1669), создания эпохи барокко, написаны в позднюю пору морально-риторической системы. Однако, давая широкую картину действительности, авторы этих произведений выступают не как реалисты до времени, — они реализуют то, что было заложено в морально-риторической системе. Это заложено именно тогда пришло в движение, и совпало с этим все более глубокое постижение античности, ориентирующей на чувственную полноту и большее разнообразие стилей.

Однако реализовывалось все же именно то, что было исконно заложено в системе. И реализовывалось в риторическом слове, толкующем мир и утверждающем идеальность миропорядка. И мир «Симплициссимуса» — это все еще мир смысловой вертикали, в котором человек может достичь конечного спасения. Пикарескный роман систематизирует путь к спасению, деля его на отдельные этапы земного пути. И «Дон Кихот» разворачивает небывалым образом картину

к'мной суеты, которую преодолевает и гасит вечность и которая так близка была веку барокко. Реализм таких романов не был стихийен и непланомерен, и он не противоречит «нормативности», а просто зависит от функционирования риторического слова, превышающего, как было видно, всякую «нормативность». В морально-риторической системе был заложен показ земного мира — мира греха, глупости и суеты. Именно поэтому система была в состоянии усвоить и подчинить себе даже и любую фацецию, и мелкий непристойный анекдот. Их «натурализм» раскрывался как мнимый, и в то же время они окальывались сущей правдой о земном мире.

Не будучи ни в коей мере «реалистическими» в позднейшем смысле слова, произведения и средневековой, и позднейшей литературы буквально доверху наполнены всяческими элементами живой реальной действительности. Они не «реалистичны», но глубоко правдивы.

3. Здесь уместно обратить внимание и еще на одно весьма серьезное заблуждение, связанное с морально-риторической литературой. До сих пор к ней часто относятся как к неполноценной, как к такой, которую можно понять и простить, но которая *не* достигает ни полноты реалистической литературы, ни тем более совершенства ее «метода».

Однако всякое явление следует судить по его внутреннему закону. А закон морально-риторической литературы упорядочивал реальность совсем иначе, чем то было в эпоху реализма. Важнее связей между реальными вещами и явлениями в самой жизни (связей их «по горизонтали») оказывались вертикальные смысловые связи вещей. Нередко мир как бы «распадается» на мириады отдельных вещей, явлений, понятий — всякого рода реалий, от которых протягиваются нити вверх и вниз, к двум «концам» смысловой вертикали. Но такое «распадение» — не «распад» мира, который сложился, а потому не умел сохранить свой порядок; это — иначе сложившийся мир. «Ситуативность» и невыдержанность характеров, недостаточная спаянность эпизодов, непоследовательность изложения — все это лишь потому «недостатки», что все это преодолевалось в XVIII-XIX веках, когда нарастала литература совсем иного типа, когда складывалось совсем иное по своему призванию поэтическое слово, лишь потому, что в это время, с XIX века, все это действительно сделалось недостатком (морально-риторическая система, разлагаясь, занесла такую уже действительно реальную в новых условиях неполноценность вглубь самого XIX века). Но без таких «недостатков» не было бы, например, Шекспира, «совершенства» которого связаны с «недостатками», как две стороны медали. Морально-риторическое слово,

так или иначе повернутое, модифицированное, родило и французский классицизм Корнеля и Расина, и барокко Гриммельсхаузена в XVII веке, произвело на свет вольтеровского «Кандида», филдинговского «Тома Джонса» и поэзию Державина в XVIII веке.

Наконец, риторическое слово было универсально по своим задачам. Отражение действительности было только одной из его функций. Внутри этого слова не было видимой границы между поэтическим и не-поэтическим, реальным и моральным. Внутри осмысляющего действительность слова жизнь проникала активно, многопланово, многопластово, она тянулась к нему и внутри него находила свое оправдание, свою правду<sup>32</sup>.

Попытка выделить одни *общие* черты морально-риторической системы сталкивается, однако, с той объективной трудностью, что *исторически*, на фоне общего, появляются один за другим и рядом друг с другом самые разные стилистические решения, перестраивающие облик литературных созданий. В этом отношении литература всячески противодействует такой попытке вычленивть ее общие черты.

Поэтому первейшей необходимостью было бы связать общую сторону морально-риторической системы знания в целом с показом ее исторически-разворачивающихся воплощений, обликов. При этом наиболее важным оказывается тот этап ее истории, когда внутри ее накапливаются динамические силы (XVII-XVIII века) и литература быстро развивается. Отношение между морально-риторической системой и реализмом XIX века — это *одновременно* сбой, и последовательное преобразование, переход. Весьма важны также и те процессы, которые в давние времена привели к складыванию морально-риторической системы. Однако целесообразно обрисовать сначала реалистический метод литературы XIX века — как прямо противоположный морально-риторической литературе, а затем перейти к очерку (или краткой демонстрации) *стилей*: а) предшествующих морально-риторической системе; б) осуществляющих выход из нее; в) осуществляющих выход из реализма XIX века, «постреалистических». Разумеется, в рамках «Теории литературы» такой очерк может быть лишь сжатым и может указывать лишь на наиболее принципиальную сторону совершавшихся процессов.

**О методе реализма.** Исторически произошло так, что к эпохе реализма сложилась в целом европейская поэтическая традиция. Гёте говорил о возникновении в это время *мировой литературы*. Итоги литературного развития, сомкнувшиеся в «кольцо» с античной классикой, дали возможность представить литературную традицию, литературное наследие как единое, обширное и разветвленное (хотя далеко не во всех частях известное тогда) целое. Реализм

XIX века выступил наследником всей традиции мировой литературы.

Далее, реализм унаследовал также и то углубленное и полное понимание человеческой личности, которое стремительно складывалось в XVII, XVIII веках и начале XIX века. Человек был понят как «внутренний характер»: он заключает свое средоточие, свой «закон», согласно которому живет и согласно которому «вступил в жизнь» (Гёте), внутри себя. Внутреннее многообразно проявляется по внешнему, в жизни, в поступках, действиях, речах человека. Человек обладает своим *внутренним* достоянием, своей ценностью: вся жизнь, все внешнее находят в нем отзыв, отклик, и эта встреча жизни с душевным, духовным миром «внутреннего» человека крайне существенна и значительна, диалог равноправных партнеров; жизнь крайне обогащается мыслями, думами, желаниями человека. Человек, индивидуальный, ярко-личностный, — это человек «психологический». Он в начале XIX века даже пережил уже резкие кризисы своей «субъективности», когда начинало казаться будто стремящееся утвердить себя «я» есть реальный центр всего мира, центр, перед богатством которого исчезает и теряется, словно сон, словно внутреннее представление «я», сама реальность. Подобные субъективистские импульсы, сказавшиеся сильнее всего в немецкой культуре начала века (философии, литературе), отразил и реализм середины века: Ф.М.Достоевский передал их как страшный соблазн для личности.

**Человек психологичен.** Это означает, во-первых, для литературы реалистического периода, что внутренняя жизнь человека, литературного героя, протекает непрерывно, тонко, как насыщенный, нередко противоречивый процесс. Процесс непрерывный: в нем возможны сбои, резкие повороты, но немислим пробел, пропуск. 15 противоположность этому, человек, каким изображался (и понимался, осмыслялся) он в морально-риторической системе, в своей душевной жизни как бы примыкал, льнул к чувству, аффекту как < ) субъективной, обособившейся от него и замкнутой в себе силе.

Во-вторых, внутренняя жизнь неисчерпаема, можно всматриваться в нее предельно внимательно, и все же не найдешь конца все новым и новым оттенкам чувства, мысли, ощущения, и все эти оттенки значимы, они определяют собою наполнение души. Внутренние монологи героев Толстого передают в слове этот дифференцированный гон души, передают точно как бы в сильном увеличении, заметно растягивая, делая зримым внутреннее движение.

В-третьих, внутренняя жизнь уходит в неизведанные глубины, как реальный мир — в даль космоса. Писатель может заниматься так-

же и тем, что неосознанно, непонятно и неизвестно человеку в его собственной душе.

Осознание *сплошного* и *непрерывного* характера внутренней жизни человека составило одну из предпосылок появления реализма.

Действительно: поэтическая картина *жизни* — реальной, социальной действительности, не может быть в известном смысле полной до тех пор, пока сам образ человека не обрел еще целостности, обособленности и внутренней цельности (единства, внутри которого вслед за тем могут открываться любые противоречия). Мир в риторической литературе никогда не складывается в сплошное целое: преобладание вертикальных, смысловых связей, которые тянутся от всякого предмета вверх и вниз, делает передачу реальной действительности, *жизни*, фрагментарной, неполной, клочковатой, выборочной. Напротив, конечный *смысл* бытия такая литература передает всегда полнее, собраннее, короче, сжатее, чем реалистическая литература — суть широко раскинувшейся *жизни*. Это же можно сказать и об образе человека.

Появление в жизни и литературе сплошного «внутреннего характера» словно сразу же ставит на место все те многообразные тенденции, которые шли вразрез с морально-риторической системой, но в ее рамках не могли сложиться в целое. Наглядное, конкретно-чувственное изображение жизни во всех ее проявлениях, социально-критический ее анализ, передача всего предметного мира и всего внутреннего, присущего людским душам, все это сливается теперь в сплошную цельность. Литература завоевывает для себя *горизонталь* земного бытия и в значительной степени отказывается мерить это бытие мерой вечности. Новый поэтический мир слитен, законен в себе самом как таковой; его бытие и его история заключают меру в себе самих. Образ человека служит опорой, «субъектом», такой действительности. Социальная жизнь и непосредственный быт, предмет и внутреннее, мысль героя приводятся в реализме в нерасторжимую связь. Внутреннее и внешнее, характер и поступок, индивид и ситуация продолжают теперь друг в друге, взаимоосвещаются. На место развитых смысловых проекций явлений, вещей, характеров, проекций их на «экран» вечного, неподвижного приходит разработка обширнейших связей *между* вещами, предметами, явлениями, характерами, между личностью и ее окружением, средою; между человеком и обществом. Все это — заполненная до предела, сплошная горизонталь земного, человеческого, социального бытия; все существующие тут явления отражаются друг в друге, и эти отражения *реальны*, они воспроизводят реальную взаимозависимость всех явлений жизни. Аллегория в литературе отступает на задний план, если не исчезает

совсем. Всякое явление в литературе прежде всего теперь конкретно, оно и значит прежде всего самого себя (как уже Гёте понимал сущность «символа» в отличие от аллегии: символ означает самого себя, собирает в себе жизненный, бытийный смысл).

Сплошной, полный образ реальной действительности, какой складывается в реалистической литературе, способен создавать подлинную иллюзию настоящей действительности. В эту действительность переносятся, целиком погружаются читатель и сам писатель. Писателю необманчиво кажется, что его герой ведет самостоятельную, не зависящую от писательской фантазии, от писательского замысла жизнь, а читателю столь же необманчиво представляется, что он знает, как поведет себя литературный герой в той или иной жизненной ситуации, представляется, что сама манера поведения героя но всем, даже в самом мелком ему известна. Кажется, будто известно, как дышит, как ходит, как ест литературный персонаж. Читатель его *видит*. Целые поколения русских читателей сроднились с князем Июлконским, с Безуховым, — чтобы привести пример героев, достигающих максимальной жизненной независимости в своем поведении; чтение «Войны и мира», более чем какой-либо другой книги, вызывает иллюзию прямого общения с пластически изображаемыми литературными персонажами. Слово, как было сказано, ведет к самой жизни, внутрь нее, оно проливается в жизнь и порою как будто даже «стирает» себя образом самой жизни. Все это — свойство всей реалистической литературы, лишь наиболее полно сказавшееся у Толстого.

Однако задача настоящего писателя никогда не состояла в том, чтобы создать *копию* жизни, «вторую» реальность. «Иллюзорность» образа жизни в реалистическом литературном произведении может быть сколь угодно велика, но произведение создано *не ради* нее. Подлинный писатель-реалист творит не ради иллюзорного образа, но как раз именно он и может, как Толстой, доводить иллюзорность до невозможного предела.

В том обстоятельстве, что подлинная реалистическая литература творит иллюзорный образ жизни не ради иллюзорности, но как раз творит его наиболее полно, словно заключено некоторое противоречие. Это противоречие напоминает то, которое существовало в морально-риторической литературе, а по сути дела обратно ему. В морально-риторической литературе писатель мог пользоваться *готовым* словом и оставался при этом в рамках литературных канонов, стереотипов, а мог пользоваться словом творчески и тогда слово вбирало у него в себя насыщенный смысл бытия, объясняло, толковало жизнь и бытие. Похожа и ситуация писателя XIX в.: в руки его, под

его «перо», попадает сплошная, полная, иллюзорно-воспроизводимая действительность, и он может достаточно слепо, механически, следуя непосредственной и недалекой жизненной, общественной, литературной потребности, «строить» в своем произведении такую действительность. Такой писатель XIX в. *довольствуется* тем, что создает иллюзорный образ действительности, который вполне удовлетворяет среднего буржуа («филистера», как говорили в XIX веке), и на этом останавливается. Правда, тут всегда получается парадокс, заключающийся в том, что писатель-ремесленник, автоматически использующий возможности, которые предоставила в его распоряжение эпоха, обычно полон всяких литературных пережитков прошлого, воспоминаний о том, как «делали» литературу в прежние века: образ жизни у него, полный и сплошной по манере выражения, насыщенный бытом и всякой «психологией», перебивается всякого рода литературными условностями, ложной моралистикой и т.д.

Не то большой писатель XIX века, которого по праву можно назвать подлинным реалистом. Он *пользуется* возможностью создавать сплошной и полный образ действительности, своего рода поэтическую «иллюзию» реальной жизни, и пользуется им творчески. Однако сама эта *возможность* изображения заложена в самой эпохе, она как таковая, как *принцип*, не изобретена подлинным реалистом, а только необыкновенно расширена и творчески воплощена.

В этом обстоятельстве красноречиво проявляется зависимость литературы (искусства в целом) от социальной действительности. Литература уходит своими корнями в глубь социальной действительности, прямо вырастает из нее. *Реалистический* образ мысли шире литературы и искусства, он укоренен в условиях победившего капитализма, в условиях господства товарно-денежных отношений. Маркс заметил о XIX веке, что это — «раз-очарование» (*ent-tauscht*) эпохи<sup>33</sup>: она сбрасывает с себя все иллюзии, расстается с былыми идеалами, нормами, все поверяется реальностью жизни. Меркантильно-прагматические черты мышления воцараются в самой жизни. Буржуазная литература середины и конца XIX века (ныне прочно забытая) льстит «реализму» буржуазно-мещанского, «филистерского» мышления, а одновременно и наводит на него лоск, освящает его традицией, просветляет и приукрашивает.

*Настоящая* литература этого времени, напротив, демонстрирует *сложнейшую опосредованность* художественного творчества и социального бытия.

Воспринимая реализм как принцип мышления, как тенденцию эпохи, она в конечном итоге перерабатывает его в тот тонкий и точный инструмент, с помощью которого она борется с этой же эпохой,

вскрывая ее реальные противоречия и показывая ее реальные проб-чсмы. Литература создает такие сложнейшие художественные творения, в которых реалистический дух времени опосредуется — преломляется, критикуется, утверждается и преодолевается. Отбрасывая «пертикально»-смысловую, априорно ценностный образ мира, «раз-и)чаровываясь» вместе со своей эпохой, литература создает образ действительности *как она есть*. Это — не «вообще» *правдивое* воспроизведение действительности, но именно *реалистически-правдивое*: реальность, ставшая сплошной и полной «в себе», воспроизводится с верным соблюдением всех ее пропорций<sup>34</sup>. Личность, быт, непосредственность жизни, суть раскрываемых социальных отношений — все это обращено в сплошной непрерывный и неразрывный ряд: *внутри* и акого сплошного образа действительности, на его *фоне* литература обретает поэтическую, творческую вольность. Гоголевский «Нос» не отлетает от реальности: повесть строит яркий, насыщенный, полно-кровный, по-гоголевски сочный, вкусный, плотный, осязаемый образ жизни. Гротескный гоголевский мотив и персонаж, отделяющийся от /шца Нос — не условный «сюрреалистический» образ, пришедший в действительность извне и ее нарушающий, — это образ невероятно, фантастически смело сгущающий *эту же* самую действительность. Не просто «быт» гоголевской эпохи встает в повести, но передается сама фактура жизненной поверхности, которую можно потрогать пальцами, попробовать на язык; как ни в одном, может быть, произведении реалистической литературы, реальность *внушаемой* читателю действительности начинается здесь от глаз и от носа, кончика которого читатель невольно коснется вместе с гоголевским незадачливым «майором». Вместе с тем, через фактуру поверхности обнажается какая-то стихийная нелепость сумасшедше спешащей городской жизни, сталкивающей на своих улицах и площадях, в пестрой картине разнородного, все общественные сословия, классы. Такой смелый гоголевский реализм передает жизнь *от тела* и, твердо поставленную на крепкий фундамент плотского, доводит до широты и самых серьезных обобщений. Так «Двойник» Достоевского, продолжая Гоголя, так же конкретно, со всем букетом запахов, во всей пестроты и неприглядности рисует петербургские углы, уголки и салоны.

Напротив, принадлежащие к предшествующему этапу литературного развития произведения немецкого писателя Э.Т.А. Гофмана постоянно *сталкивают* элементы фантастически-ирреального со сплошным образом подчеркнуто-реальной, подчеркнуто-обыденной действительности. Но единый принцип, на котором строилась бы такая действительность, единый ее *образ*, отсутствует. Противоречие

между особым фантастическим *бытием* (с предполагающимися у него особыми, загадочными закономерностями) и обыденной реальностью «дня» продолжается еще и на уровне стиля (что хорошо видно только в подлиннике). Писатель словно не знает, *как* и *каким* словом ему пользоваться. Наследием от риторики остается у него самодовлеющее, обильное слово, пространность синтаксических конструкций, — обстоятельность слова притягивает к себе внимание; независимо от этого проявляется способность к жизненно точному, объемному образу реальности, внушающему иллюзию самой жизни.

Действительность, образ которой начинается *близко* от читателя, действительность сплошная и плотная, завершается поэтическим претворением — она перелита словом в обобщение, в густоту или, как у Гоголя, — в гротескно заостренный образ.

Социология 20-30-х годов занималась тем, что утверждала, отчасти реально анализировала каузальную и генетическую зависимость литературы от социального бытия, от экономического базиса. Но литература — это крайне *опосредованное*, сложное отражение социального бытия. В то время, как социология прошлого, а в наши дни социологическое литературоведение Запада нередко ограничиваются *констатацией* зависимости литературы от социального бытия, важно видеть, что литература ценна уже самим *обликом опосредования*. То есть, другими словами, та форма, в которую выливается социальное бытие в настоящей литературе, есть особая, неповторимая редкостная форма, в которой это бытие видит и познает себя. Вульгарный социологизм прошлого *сводил* литературу к социальному бытию, а нужно понять, что литература — это очень полная, весьма всеобъемлющая форма *проявления* такого бытия. Эту форму ничем нельзя подменить; сводя ее к общему, можно лишь утратить ее; анализируя ее, можно узнать то, что не содержится в иных формах, проявлениях; постигая ее самым внимательным читательским и пристально-исследовательским взглядом, можно приобщиться к тому — даже в самом социальном бытии, — что иначе останется совершенно недоступным, непонятым и неизвестным.

Реалистическая литература прямо *проявляет* социальное бытие, через призму своих средств дает его портрет. Литература прямо продолжает жизнь — в *своих* формах. Такое продолжение предполагает скачок, переход в иное состояние; соотношение литературы и жизни диалектично. Оно обеспечивает такое положение вещей, когда литература берет на себя заботу о всей широте жизненного, социального, о ее проблемах, когда литература существует ради жизни, ради народа.

Но «реализм» ничего не может добиться сам по себе — ни обобщения, ни художественного уровня и результата. В эпоху реализма ми-

ровоззрению писателя отведена самая значительная роль в его поэтическом творчестве. Слово само по себе уже ничего не «держит», а должно активнейшим путем *управляться* самим автором; слово не соприрает в себе само по себе. Советские литературоведы уже показали, что и у Бальзака реализм не одерживал «побед» сам по себе, но, в своих конечных художественных итогах, был конкретным взаимодействием разных сторон мировоззрения писателя и реалистического принципа, видения, утверждавшего себя в 20-40-е годы, когда творил Бальзак. Творчество всякого писателя-реалиста — это постоянное и сложное взаимодействие мировоззрения и художественного принципа изображения действительности, их *интерференция*, создающая густую сеть отношений — взаимозависимостей, взаимоотражений. Писатель XIX века был самой историей призван быть чем-то *большим*, нежели просто писатель.

С этим же прямо связано и то, что «реализм» сам по себе, так сказать, пущенный на самотек, мог гораздо скорее терпеть поражение, чем одерживать победы. Это и происходило на каждом шагу в творчестве писателей, которые волей-неволей усвоили принцип, следуя которому сама эпоха видела и понимала мир, но не могли прибавить к общему принципу ничего своего, творческого. «Иллюзия» создаваемой действительности обращалась против таких писателей, а антириторическое слово таких недалеких писателей боролось само с собой, подрывая самые основы художественности литературы.

Ведь «иллюзия», тот образ, который *внушала* любая, самая серьезная и самая мелкая литература реализма, была историческим плодом самого «раз-очарованного» века. Действительность была обнажена; нее, что не было «самой» действительностью, с нее снимали. Реалистический метод, примененный слепо, механически, не соединенный с широтой и глубиной взгляда на мир, не продуманный активно, закономерно приводил к плачевному художественному результату, к противоречию с самим собой<sup>35</sup>: тогда реализм давал «иллюзорность» идейного толка, способствовал утверждению, апологии существующих порядков. Но творческий метод реализма, каким он предстает у великих реалистов XIX века, — у Гоголя, Гончарова, Толстого и Достоевского, у Бальзака и Флобера, у Диккенса и Теккерея — рождает, *напротив*, самый высокий художественный уровень; реализм их — всегда художественно-неожиданен, это всегда индивидуальное, мировоззренчески глубоко обоснованное решение и применение реалистического метода, это *индивидуальный* реалистический метод. «Иллюзия» действительности в творчестве настоящего писателя-реалиста — это не просто равная себе, «разоблаченная» (освобожденная от прежней системы ценностей) действительность, а это иллю-

зия, ставшая средством разоблачения жизненных противоречий, иллюзия, обращенная против самой себя. Большой писатель-реалист XIX столетия, будучи большим, нежели просто писатель, всегда выступает и как глубокий мыслитель. Если за писателя в риторической литературе еще могло работать само слово, то у настоящего реалиста есть только возможность подняться над заданным эпохой принципом изображения, превысить даже и сам реализм видения и им воспользоваться для своих существеннейших и значительнейших целей. Забота такого писателя — сама реальность, даже поэтическое слово, средство и субстанция его работы, перестает быть для него самоцелью. «Сверхъясность» видения, о чем тайно мечтала риторическая литература, становится у такого писателя целой художественной стихией, в которой мысль, воплощенная в поэтическом слове, достигает возможных для себя пределов и становится мыслью о судьбах целой истории и целого народа. Характерно, что, когда в конце XIX века великие создания русского литературного реализма стали, с изрядным опозданием, проникать на Запад и усваиваться там писателями и читательской массой, эти лучшие произведения русских писателей очень часто воспринимались *не* как «литература», но как нечто *качественно иное*, как какое-то небывало мощное, поэтически опосредованное излияние народной судьбы, как некое видение и откровение, что даже и нельзя измерять мерками обычной «литературности», обычного писательского мастерства. Такое по-своему одностороннее восприятие реалистических произведений свидетельствовало однако, о том, какого уровня, не виданного на Западе, достиг русский реализм XIX века.

Терминология различных национальных литературоведческих школ очень интересно отражает разные аспекты «реализма», каким существовал он в XIX веке. Ведь реализм мог существовать в широчайшем диапазоне — от простого копирования действительности, от фактографии, — пока она еще не разрушала сплошной и полный образ мира, — до тех вершин реализма, в которых, средствами уже антириторического слова, начинает говорить универсальный смысл, народная судьба, путь истории. Поэтому терминология национальных школ литературоведения обычно отражает те аспекты реализма, которые более всего запечатлены в самой литературе нации. Польское литературоведение пользуется словом «позитивизм» (который так и не подошел бы к русскому реализму, далекому как от утверждения существующего, так и от ограничения своих возможностей «фактом»). Немецкое литературоведение<sup>36</sup> по традиции, которой положил начало немецкий драматург второй половины XIX века Отто Людвиг, долго пользовалось понятием «поэтический реализм». Оно

явно передает ту особенность немецкоязычного реализма, от которой упорно не желал отказываться почти ни один из его представителей; эта особенность — известная идеализация картины действительности, наведение на нее риторического блеска, — хотя бы после того, как «сама» действительность воспроизведена в жестких и жестоких гонах, — и соответствующая идеализации примирительность такого реализма. Поэтический реализм обычно не судит реальность и историю нелицеприятным судом совести, и структура ценностного дуализма (с одной стороны, земная реальность сама по себе и «как она есть», с другой — высший смысл, освещающий или освящающий ее) сохраняется в нем хотя бы как пережиток. «Реализм» во французской литературе (где, на рубеже второй половины века, и был предложен такой термин) был явлением куда более краткосрочным, чем в России, и причина его недолговременности — вновь в давлении традиции, которая предписывала очень тонкую, стилизаторскую работу с поэтическим словом. Подобное, стилизованное слово вынуждено перераспределять внимание между жизненным содержанием и безукоризненной внешней «формой», как это было у Флобера и Мопассана. Наоборот, у Эмиля Золя сказалась решимость идти к реальности, к ее полноте и правде любой ценою, даже жертвуя при этом самим словом, его отделанностью.

Важнейшей чертой выдающихся произведений русского реализма было как раз то, что они не устанавливали ни компромиссов между ценностями жизни и ценностями «вообще», ни компромиссов между словом и реальностью, но утверждали отношение между жизнью в литературе и поэтическим словом как своего рода бесконечный процесс опосредования, как беспрестанное вращение — от жизни во всей ее правде к слову во всей его полновесности, от слова к жизни во всей ее реальности, в «сверхъясности» видения, затем — к звучанию, к слову самой жизни (как это уже было показано на примерах из Толстого и Достоевского). И такое единство целого тоже было в традиции русской литературы — ее специфику прекрасно почувствовал со стороны такой замечательный литературовед, как Эрих Ауэрбах<sup>37</sup>. Недаром еще в недрах риторического слова могло в России родиться столь насыщенное телесно-чувственным, конкретным, предметным ощущением жизни, столь полное беспощадной правдивости и диктуемое заботой о судьбах народных на века вперед произведение, как «Житие пророка Аввакума».

В итоге русская литература эпохи реализма лучше любой другой показывает, какими путями антириторическое слово могло вернуть себе ту смысловую полноту, универсальность, которую заключало в себе слово риторическое и которую теперь можно было обрести,

лишь восстанавливая все по отдельности философскую, моральную, всеобщую сторону литературного творчества, восстанавливая все *в слове*, но уже *изнутри жизни*<sup>38</sup>.

Достоевский писал (1878):

«Правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России, выше всего, и потому надо желать одной правды и искать ее, несмотря на все те выгоды, которые мы можем потерять из-за нее, и даже несмотря на все те преследования и гонения, которые мы можем получить из-за нее. Но новейшие критики и публицисты, кажется, рассуждают не так и кривят правдой, желая подладиться к молодежи»<sup>39</sup>.

В таких словах выражено призвание лучшего реализма XIX века: он может утвердить себя, лишь жертвуя собою жизни. Слово обретает себя, жертвуя собою правде. Только так это и могло быть: антириторическое слово функционирует только как инструмент, оно свободно от заведомой нагрузки — от запечатленного в нем морального знания, ведения, воспринимать ли эту нагрузку как смысловую весомость или как тяжелое бремя и не-свободу слова. Антириторическое слово должно сначала нагрузить себя смыслом, — не нагруженное, оно обращается в океан болтовни; такова большая и худшая часть европейской беллетристики XIX века. Смысл можно было искать только в беспощадной правде жизни, притом жизни, полный и сплошной объем которой был задан реализму XIX века. Великий реализм, исчерпывая полноту реального, полноту непосредственного видения, подходил к истории, философии, к морали, к философии истории, и все это смысловое тоже увязывая в один сплошной образ действительности. В риторической литературе объемно слово, в реализме объем и неисчерпаем образ бытия. Универсальность, полноту и сплошность бытия обязано при этом уловить и внушить дискретное слово. В задачи такого слова, а, следовательно, и писателя-реалиста, входит хитроумное умение обойти это противоречие — полноты-универсальности и дискретности.

О положении поэтического слова в реализме с обычным для него тонко-эстетическим проникновением в самую суть происходящего писал Иннокентий Анненский: «Достоевский <...> хищно следил за путями совести, уча нас распутывать самые сложные узлы страстей и интересов. Это и сделало Достоевского великим повествователем, потому что только серьезный и даже намеренно не красивый рассказ может научить нас разбираться в волнующем хаосе жизни, призванной к ответу»<sup>40</sup>. Два момента зорко отметил И. Анненский: «некрасивость» слова, которое жертвует собою ради правды жизни, которое уподобляется жизни ради ее исследования (и ради суда над нею), и —

.....рое — намеренность, т.е. осознанность этой «некрасоты» и роли *і* чипа. Как мы все знаем, «некрасивое», т.е. отданное жизни и ее *і* темам, ее тяжести и заботе слово может восстанавливать затем свою красоту изнутри жизни: такая восстановленная, вновь завоеванная и миретенная красота — это уже не красота только слова, но красота имеете и жизни, и слова. Жизнь здесь первое и определяющее. Слово именно поэтому может восстанавливать и завоевывать свою красоту (л, следовательно, и поэтичность) лишь до известной степени. И, надо сказать, кризис реализма в конце XIX в. уже предопределен этой «отпущенностью» слова в жизнь, слово, раз отпущенное (отпущенное служить жизни), как бы «увлекается» таким новым своим состоянием и все труднее возвращается назад, в свой поэтический облик (что не может же не быть конечной целью искусства). Писатель увлекается тогда словом «ковыряться» в действительности вместо исследования и (вместе с тем) воссоздания ее в слове. Слово все больше затягивается в омут частных и всякой земной грязи.

В целом реализм характеризуется *крайним напряжением* и *глубоким противоречием* между:

а) словом и образом, словесным воплощением и «видением» действительности;

б) общим принципом передачи действительности (сплошной и полной, непосредственной) и творческим его применением; общим и субъективным;

в) «иллюзией» и смыслом.

Всякое великое произведение литературы, а ими XIX век особенно богат, обязано было преодолевать в себе эти противоречия, «снимать» их.

С этой борьбой противоречий в литературе, внутри всякого литературного произведения связано огромное множество творческих стилистических решений, какие выдвинула литература реализма, их существенное несходство, их коренная индивидуальность. В области именно *стиля* проблематика реализма в творчестве каждого отдельного писателя разворачивается, «проигрывается» от начала до конца.

С этой же борьбой противоречий связана *динамика исторического развития* реализма XIX века.

Но было *и еще одно* противоречие. Оно прямо вводит в поэтический мир произведений, в их творческое средоточие.

Это противоречие — между *общим* и *индивидуальным* существом изображаемых в произведении характеров. А это противоречие взаимотражено с другим — с противоречием между типичным или исключительным существом воспроизведенных в произведении обстоятельств, то есть, в конечном счете, действительности в целом.

Для подлинных реалистических произведений существенно как раз отсутствие дилеммы — исключительность или типичность обстоятельств, общезначимость или индивидуальная выраженность, тоже типичность характеров. А если очевидно, что взаимосвязь характеров и обстоятельств, тщательно прослеживаемая их игра, взаимовлияние составляют все основное наполнение *увиденной* действительности произведения, то понятно, что такой взаимосвязью в художественном произведении определено почти все.

Ф. Энгельс в известном письме М. Гаркнесс, говоря о реализме, заглянул внутрь его творческих противоречий. Он писал: «... реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Эта «формула» (разумеется, реализм не охватить никакой формулой) удачно снимает существо реализма. Высказанная в то время, когда реализм переживал на Западе свой закат, она явилась у Энгельса итогом длительных культурно-философских размышлений об искусстве, — хотя появилась и не в контексте какого-либо специального теоретико-литературного рассуждения.

Слова Энгельса долгое время принимали за статическую констатацию сущности реализма. Действительно: она верно схватывает самую суть того реалистически-воспроизводимого мира, который, можно сказать, лежит на пороге реалистического творчества и задан всякому писателю-реалисту (независимо от его направления и уровня). Это сплошной и полный мир, — начинающийся и кончающийся деталью, наглядно-чувственной конкретностью. Если и дальше продолжать понимать слова Энгельса так, то, по-видимому, придется считать, что через конкретность, через детали писатель должен переходить к изображению того, что в действительности, в жизни наиболее распространено, что для жизни обычно, нормально. Это будет средняя обыденная «нормальная» жизнь, и сплошное и полное ее воспроизведение, согласно статической формуле, приведет к чему-то статистически-вероятному и исчислимому.

Однако «тип», каким он только и может быть в настоящей реалистической литературе, внутренне диалектичен. Тип функционирует здесь так, что он стремится к яркой исключительности, характерности, индивидуальной заостренности и несопоставимости. Человеческий характер бежит прочь от статистической усредненности. С другой стороны, образ действительности в целом явно предполагает в реализме общезначимость того ясно увиденного пространства, на котором будет развиваться действие и которое с самого начала необычайно сближает писателя и его читателей. Но само это действие, сюжет точно так же, — хотя и не непременно, — тяготеет к исключи-

тельности, к уникальности событий. Уникальные, неповторимые характеры могут действовать в уникальной обстановке, но при этом в действительности безусловно реальной, оправданной внутри себя, полной и сплошной<sup>41</sup>. В самом крайнем, но часто встречающемся в литературе случае, «типичные характеры в типичных обстоятельствах» означают — «уникальные, неповторимые характеры в уникальных, неповторимых обстоятельствах типичной, реальной, правдиво воссозданной действительности». В.И. Ленин писал о литературе: «... весь *звездь* в индивидуальной обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов»<sup>42</sup>.

Реализм самым решительным образом переносит действие в безусловно-реальное пространство и время (один полюс), но позволяет выступать в этом пространстве и времени самым уникально-неповторимым характерам и складываться в них самым исключительным и статистически-маловероятным обстоятельствам (другой полюс).

Реализм делает упор на том, чтобы образ воспроизводимой реальности в целом был почти абсолютно вероятен, чтобы он совпадал с действительностью «как она есть» и как она известна писателю и читателю. Уже ясно, почему это так чрезвычайно важно для подлинного реализма: он ищет *правды* действительности и истории и ищет так же того, чтобы эта правда была сказана от лица самой действительности, какой она исторически сложилась.

Реализм — враг всякой условности, надуманности, равно как враг аллегории и абстракции. Реализм редко допускает в свои пределы фантастическое. Ирреальное — как в гоголевском «Носе», предельно тесно связывается с безусловно реальной действительностью дня и порождается ею. В целом не склонный к фантастическим сюжетам, реализм даже в исторических жанрах обнаруживает большую сдержанность. Вальтер Скотт, а в конце XIX в. немецкий писатель Теодор Фонтане считал, что романист не должен отходить от современности более, нежели на два поколения, — в противном случае он утрачивает чувство верного и неверного, чувство реальности «в пальцах» и, наоборот, приобретает обманчивую свободу «сочинения», произвола. Реалистическая действительность не может обходиться без слоя бытового, дающего деталь и обеспечивающего (как и тонкая психология души) сплошной образ мира. Советы Фонтане удивительно совпадали с практикой русского реализма: действие «Войны и мира» как раз и отстоит примерно на два поколения от времени создания романа. То же можно сказать и о «Капитанской дочке» Пушкина. Отстояние в 30-50 лет давало реалистическому романисту и необходимую непрерывность еще *близкого* прошлого, и пластику контраста, высвечивающего уже непривычное на фоне обычного и житейски-

обыденного. Действительность романов Гончарова — принципиально-современная; временная длительность разворачивания сюжета — это все та же «современность». Действие «Анны Карениной» Толстого конкретнее связано с течением лет: русско-турецкая война, современная, врывается в роман как реальная грань исторического движения. Напротив, во всем творчестве Н.С. Лескова самое бледное, даже и чисто стилистически, — это, видимо, его легенды из раннехристианских времен. «Саламбо» Флобера (1863) — стилизаторский опыт «Воскрешения прошлого» (*resurrection du passe*), эстетски-пышная фантазия на темы экзотически-далекого прошлого, удаляющая роман от реализма в его «классическом» состоянии.

Реалист строит произведение на прочнейшем фундаменте реальной, достоверно и правдиво воспроизведенной, сплошной и полной действительности. Подлинный реалист не останавливается на этом; фундамент для него — лишь самое начало. «Толстой не был поэтом обыденности»<sup>43</sup>. В «Войне и мире» «повествование об исторических событиях и обрисовка быта в его различных формах, рассказ о нравственных исканиях героев и изображение житейской прозы воссоздают процесс развития жизни в его единстве и в то же самое время в его внутренних конфликтах»<sup>44</sup>. Ни один крупный мастер реализма не останавливался на быте, обыденности. Беднее толстовского мир «Тысячи душ» А.Ф. Писемского, хотя несомненное мастерство этого реалиста не следует недооценивать.

Но на прочном фундаменте правдиво увиденной и переданной реальности у подлинного реалиста живут своей неповторимой жизнью ярчайшие и уникальнейшие характеры. Поразительно смелы герои Гоголя: ничуть не приподнятые над действительностью, наоборот, погруженные в ту густую и пряную, вязкую массу жизни и быта, какую умел создавать только Гоголь, они существуют в ней как органические их порождения. И в то же время, чуждые какой-нибудь угрюмой серьезности пресно-критического взгляда на мир, они все пронизаны дерзкой и неожиданной поэзией, — Чичиков и Плюшкин, Ноздрев и Манилов. Соединение эпического величия поэтического подъема, полноты и правды деталей, социального анализа «Мертвых душ» не повторено и не могло быть повторено никем. Органические символы социального бытия, гоголевские герои и осязаемо-правдоподобны, и гротескны, словно выходцы из «нижнего мира» гоголевской мифологии. Плотность их бытия сильнее и крепче любой предыстории: уникальность характера Плюшкина такова, что ее не объяснит история его жизни, сколь бы ни была она подробной. Закономерность, воплощенная в уникальном характере типа, своей ясной и наличной реальностью превышает любое реалистическое же «выведение» характера.

И на более позднем этапе развития русского реализма, в произведениях Достоевского, линии событий, идя со всех сторон и ускоряясь, • г»лаждаются в необычайные пучки конфликтов (см. в особенности роман «Идиот»). В этих конфликтах раскрываются как неисчерпаемые — неистовые души героев Достоевского. Конфликт, это статистически-маловероятное сцепление событий, рождает удар молнии, в гнете которого редкостное и невозможное вырисовывается как необходимое, как внутренняя судьба самой действительности (вместе — имитовой, социальной, психологической). «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп», — писал Достоевский в «Подростке»<sup>45</sup>. Закономерность, а, следовательно, в обстоятельствах и типическое в судьбе, прокладывает себе путь через то невозможное, что должно стать языком судьбы, несмотря на свою невозможность. Не среднормальное, прочно уложенное в бытовую определенность и причинную закономерность, не статистически-вероятное, а невозможное и почти невысказанное — типично; такова история в ее кричащих противоречиях. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики, — писал Достоевский Л.Н. Майкову 11 (23) декабря 1868 года. — Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавают». Реализм, чтобы удовлетворить своему высшему призванию, безусловно, обязан превышать как средне-писательский реализм (реализм опресненный, приземленный, бытовой), так и свои собственные замыслы и намерения, готовый аппарат своих средств. В невероятности закономерного исторического пути выходит наружу скрытая, и только раскрывающаяся сущность вещей, — как в невероятном, неожиданном поступке человека его прежде не познанный суть, глубины его психологии. Достоевский писал Н.Н. Страхову 26 февраля (10 марта) 1869 года: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве) и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, — то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив».

Эпически-спокойнее, собраннее конечный образ действительности у Гончарова и Толстого. В гончаровском Обломове поразительна не заостренность гоголевских персонажей, перерастающих свою типичность, и не бездонность психологических глубин, что сквозит в

героях Достоевского, — поразительна та чуждая всякого беспокойства уравновешенность, ленивая устойчивость существования, которую старательно и обстоятельно пестуют социальные условия и которую, не в состоянии сдвинуть ее с места, обтекают, словно неподвижную глыбу бытия, события и происшествия жизни. В этом по-своему трагическом персонаже Гончарова, — трагизм его в спокойном и трезвом ожидании неминуемого конца, — находят выражение самые всеобщие черты национального характера и связанной с ним национальной судьбы. Характер, обрисованный конкретно и размеренно, сдержанно, одновременно и вместилище (символ) широких смыслов, достигающее в итоге до передачи извечного внутреннего наклона истории и судьбы народа.

Совсем иначе сложены образы толстовских героев. Их пластичность, известная каждому, тождественна производимому ими впечатлению неоспоримой реальности, ясности облика, телесного и нравственного, зримости их. Непосредственно-чувственное, плотское, физиологическое — их широко развитое основание. Телесный остов образа определяет и их влитость в стихию жизни, и их неумение устроиться в жизни. Идея не может завладеть ими до конца, интеллектуальное занятие — стать их страстью. Искания Левина в «Анне Карениной» — метания, а не вдумчивые поиски; они не стремятся к центру, и окончательность их исхода может казаться сомнительной. Толстовские герои устроены так, что они чутко реагируют на ложный порядок жизни, на социальную несправедливость, — реагируют прежде всего нервами и телом, отзываются неспособностью удобно разместиться в неупорядоченной жизни, нравственные принципы — не рациональные и не умственные, они разлиты в самом существе, в самом теле положительных героев Толстого. Совершая дурные поступки, они действуют инстинктивно, рефлекторно, животной, необдуманно. «В качестве элементарных частиц внутренней жизни человеческой личности Толстой рассматривал прежде всего те ощущения, состояния, которые возникают как непосредственное отражение физиологических процессов»<sup>46</sup>.

Наряду с этим душевная, нравственная жизнь персонажей передана у Толстого с таким разнообразием мотивов, побуждений, устремлений, желаний, и передана в столь словесно-конкретной и неповторимой форме, что мир Толстого своей широтой, развернутостью и при этом дифференцированностью превосходит все когда-либо созданное литературой. Но, если умнейший Андрей Болконский у Толстого не умеет занять себя умственным трудом в Петербурге и, разочаровываясь в нем, его забрасывает, если мучительное подвижничество отца Сергия, как странная роль и маска, не может преодолеть в нем греховности и неис-

к ценности светского человека, то сказавшееся здесь неверие в плодотворность духовных устремлений и целей имеет прямое касательство к судьбам толстовского реалистического метода. Толстой не отступал перед мучительной тяжестью жизни, копившей свой трагизм, но его слово перенапрягалось под грузом вновь обретенной — в гуще жизни — смысловой универсальности. Слово отразило все колебания Толстого, оно художественно-цельное, вбиравшее в себя ощущение сплошной, цельной жизни, порой тяготело к односторонности моралистического и философского слова, впрочем, оставлявшего за собой чувственную густоту и цепкую вязь толстовских телесно-чувственных образов. Уже в >пилоте «Войны и мира» философия истории, сформировавшаяся внутри поэтического изложения, перекрывает голос романиста-повествователя. Помимо того, переполняя свои произведения яркой, зримой и телесной жизнью, Толстой, по словам исследователя, «искал стилевую систему, которая бы знаменовала собой, по существу, освобождение от стили, от ограничения повествования стилем»<sup>47</sup>.

История реализма XIX века учит, что чистого, лабораторно полученного реализма никогда не существовало и, что реалистический метод выступал на протяжении почти всего века в виде различных, всякий раз сугубо индивидуальных решений, которые опирались на общую почву реалистического видения и мышления действительности, значимую далеко не только в литературе и искусстве. Реализм проявился не только в прозе, в романе, — жанре, который порою представляется созданным для воплощения реализма. Он точно так же проявился и в лирической поэзии. Правда, для лирики большая часть XIX века была трудна: политические заботы, социальные трудности отвлекали читателей от поэзии. Позднего, совершенного Пушкина-лирика плохо понимала публика, плохо понимал Белинский. Деловая и «информативная» проза чаще всего оттесняла поэзию. Спустя полвека после смерти Пушкина, Достоевскому еще приходилось защищать его от непонимания: «Умаление Пушкина, как древнего и архаически преданного народу, — почти бесчестно»<sup>48</sup>. Но реализм открыл новые возможности даже и для самой «чистой» лирики, далекой от любой актуальности. Эти новые возможности были связаны с созданием сплошного и полного образа действительности, с открытием «психологического» человека. Лирика по-разному, часто блестяще, пользовалась этим новым образом действительности. Поэзия XVII, XVIII веков по сравнению с этой новой лирикой эпохи реализма несравненно рациональнее, умозрительнее, на ученый лад систематичнее. Теперь она перестала быть риторическим словом, обремененным нарочитой моралью и энциклопедической функцией знания.

Лирика в эпоху реализма отнюдь не ограничена внутренним, психологическим миром. Психологическое в ней сопряжено с внешним пространством реалистически увиденной, сплошной действительности, а формы сопряжения многообразны и часто неожиданны. Все «типическое» в ней присутствует порою отраженно, но общая, общезначимая действительность, какую строил и воспроизводил реализм, создает прочную базу поэтического обобщения образов. В 30-е годы Ф.И. Тютчев пишет в стихотворении «Сию задумчив и один»:

Былое — было ли когда?  
 Что ныне — будет ли всегда?...  
 Оно пройдет —  
 Пройдет оно, как все прошло,  
 И канет в темное жерло  
 За годом год.

Тема поэтической строфы — вечная, тысячелетиями разрабатывавшаяся. Что в ней новое? Она, как мысль, рождается сейчас и здесь, в глубоком раздумьи, в сомненьи, рождается как обобщение личного опыта. Внутренний темп произносимого слова замедлен, тут множество смысловых пауз. Кто человек, говорящий такие слова? О нем нельзя сказать ничего определенного («Сию задумчив и один / На потухающий камин / Сквозь слез гляжу...», — пишет Тютчев). Ясно *одно*: образ этого рассуждающего, размышляющего как бы на наших глазах, здесь и сейчас, человека решительно повернут в сторону индивидуально-конкретного. Это — не «вообще» человек, а носитель конкретной мысли. Это и просто «сам» поэт: его внутренняя забота, томление и тоска объективированы, обобщены. Поэтическое «я» открыто в сторону целого множества индивидуальных человеческих существований, и вечная тема слилась с конкретностью психологического состояния. Все было совсем иначе в гениальном державинском стихотворении «Река времен в своем стремленьи...» (1816). Поэтически-неповторимое в этом стихотворении — это исповедание вечного смысла: но и все поэтически-индивидуальное, и сам поэт, подведший итоги жизненной мудрости, все это уходит внутрь поэтического слова, которое, как в сосуде вечности, все собирает в себе<sup>49</sup>. Все личное погружается в тысячелетнее слово безусловной истины.

Другой пример из Тютчева показывает, какими тончайшими средствами поэт реалистической эпохи обрисовывает реальный, предметный мир. Стихотворение «Вчера, в мечтах обвороченных...» (1836), видимо, варьирует впечатления Тютчева от одного стихотво-

рения Бенедиктова; то, что было у Бенедиктова «лучом денницы»<sup>50</sup>, • писано Тютчевым так:

<...> Вот тихоструйно, тиховейно  
 Как ветерком занесено,  
 Дымно-легко, мглисто-лилейно  
 Вдруг что-то порхнуло в окно.

Вот невидимкой пробежало  
 По темно брезжущим коврам,  
 Вот, ухватясь за одеяло,  
 Взбираться стало по краям, —

Вот, словно змейка извиваясь,  
 Оно на ложе взобралось,  
 Вот, словно лента развеваясь,  
 Меж пологам развилось...

«Луч света» так и не назван у Тютчева лучом. Он назван «что-то». И это, казалось бы, неопределенное что-то позволяет обнаружиться пещам в их полутонах, в светотени, в их неуловимых оттенках и шорохах. Луч сделался средством самого нежного прикосновения к пещам, и они отвечают ему не в полный голос, а шепотом, и такой шепот бесконечно ценен, потому что и в нем открываются неповторимые 'і ороны вещей, которые иначе никогда не скажутся. Вещи сами — в гонком и словно психологическом состоянии, они текут, как думающая и чувствующая душа. Но в самом конечном счете вся эта тонко-передаваемая действительность, — как и душа человека в ее поэтической (ком анализе, — остается *за* словом, которое, как бы оно ни уточнялось, как бы ни схватывало переход, не может поймать безусловно-видимое, вибрацию очевидной реальности. Вещь, свет, возглас — образ сплошной, непрерывающейся реальной вещественности: фактура света, и фактура воздуха — словно их можно потрогать руками — обнаруживают себя во встрече с вещью; тютчевское «что-то» — их неуловимое движение, колебание: «что-то» — «тихоструйно, тихойейно», «дымно-легко, мглисто-лилейно». Это дрожащие световые блики картины «Комната с балконом» Адольфа Менцеля (1845).

Стихотворение Тютчева показывает, как и в лирике слово реалистической эпохи, антириторическое, настойчиво прорывается к жизни, к реальности во всем неисчерпаемом многообразии ее проявлений.

Естественно, что в поэзии, в лирике отказ от самозначности риторического слова не мог заходить так далеко, как в реалистической

прозе. Соответственно и напряженность между словом и жизнью, ее образом, не могла быть столь острой, что, например, в романе. Но когда обращение к жизни все же вынуждало реалистического поэта пренебречь значительностью и красотой самой поэтической речи, это ввергало поэзию в глубокий кризис, опресняло ее, делало ненужной. В русской литературе XIX века происходит последовательная дифференциация поэзии и прозы (что отразилось в специфическом для русского языка разграничении «поэта» и «писателя»), чуждом другим языкам): писатель-прозаик в России того времени обычно не пиши стихов или рано отказывается от них. А это аналогично тому, что происходит в самой прозе, например, у Толстого: поэтическое слов стремится изжить себя, стать исключительно словом жизненно правды.

Выше речь шла о том, что реализму XIX века был присущ ряд заданных самим социально-историческим бытием противоречий, которые всякое подлинное создание искусства должно было разрешать, преодолевать, снимать в своей художественной ткани. Речь шла о том, что всякий реализм опирался на некоторую усредненность видения, какую подлинный реализм (как бы всегда превышающий сам себя) обязан был превзойти. Внутренние противоречия реализма определили и его историю. Развитие реализма в XIX веке не было однолинейным, не заключалось только в нарастании и обогащении метода. Реализм должен был завоевывать себя снова и снова, и на этом пути было много достижений и немало утрат. В этом процессе реальность (а это было заложено в природе реализма) не перестает заявлять как бы о своих *исключительных* правах на слово, — уже на развитии толстовского стиля можно видеть, как слово великого писателя, перестраиваясь, идет на «уступки» жестким требованиям реальности.

Вообще реализм на пути своего развития невольно опресняется, осерьезнивается, ужесточается.

На Западе незначительный беллетрист и известный теоретик романа, Ф. Шпильгаген отметил логически-предельную точку, до которой должно было, по его представлению, дойти развитие реалистического метода изображения действительности. Этот предел, а для Шпильгагена необходимый идеал, должен был заключаться в абсолютно объективном повествовании, при котором писательское «я» до конца исчезает из него, и только сама действительность, не перебиваемая ничьим вмешательством, рисуется перед глазами читателя. Такое произведение, очевидно, создавало бы совершенно законченную «иллюзию» реальности. У представления об объективности повествования была и традиция, и Шпильгаген мог сослаться на «Поэ-

гику» Аристотеля (1460 а 7). Однако попытка создания целиком иллюзорного, внеценностного образа действительности в романе лишь сводила реалистический метод к его укорененным в действительности XIX века «нормальным», средним принципам и оборачивалась полной антипоэтичностью. За иллюзией «самой» действительности на деле вставал недалекий писатель-аранжировщик повествования; объективность превращалась в абсолютный произвол, творимый над реальной действительностью, повествование становилось скопищем условной литературщины (рассказ Чехова, пародирующий стиль I Пильгагена, можно рассматривать как настоящую квинтэссенцию такой литературы).

В России реализм утрачивал не силу своей правды, а способность к синтезированию правды и поэзии. В «Войне и мире» историческая правда пребывала в единстве со стихией поэтически-приподнятого, что писатель добывал в самой же действительности, в ее силах. Это единство уже нарушается в «Анне Карениной», и оно абсолютно немислимо в жестоком мире «Воскресения» с его страстными обличениями действительности. За пятьдесят с немногим лет русский реализм бесконечно далеко ушел от гоголевских «Мертвых душ», от *поэмы*, в которой социально-критический анализ *неотрывен* от «лирической восторженности»<sup>51</sup> тона. Реализму второй половины века органичность, творческая необходимость такого соединения была недоступна и непонятна<sup>52</sup>. В конце века, в творчестве А.П. Чехова, исподволь, незаметно, начинается глубокая перестройка реалистического метода. Она была тем глубже, что явно затронула самые фундаментальные, установившиеся в реалистический век, отношения *слова* и действительности, *жизни*. Правда, страшная действительность конца века в некоторых из поздних повестей Чехова («В овраге», 1900) выступает голо, обнаженно, как неприкрытая, безжалостная жестокость, — она настигает человека в самой жизни и не щадит читателя в литературе. Однако в целом к этому времени становилось ясно, что художественный метод реализма ожидает самая серьезная внутренняя реформа, неизбежная ради сохранения самой правды жизни и ради того, чтобы литература, поэзия могли еще, не изменяя жизненной правде, оставаться литературой и поэзией.

Видоизменение реализма XIX века совершалось на рубеже веков в разных направлениях, оно происходило в разное стилистических исканий и привело к возникновению целого спектра таких конкретных стилистических решений, — подобно тому, как это было на грани падения морально-риторической системы.

Начиная с конца XIX века, в литературе наступает глубокий кризис, который сопровождается переосмыслением творческих принци-

пов литературы. Возникает множество односторонних, взаимоисключающих поэтических тенденций, — они в своей совокупности ясно обрисовывают, что именно вызывало кризисные явления внутри самой литературы. Одной из тенденций был натурализм, который понимал себя как углубление реализма — как более последовательный и точный реализм; стремление не «отстать» от действительности, не упустить из виду любых ее сторон, черт и черточек, которые так или иначе характеризуют действительность, приводило к тому, что действительность в изображении писателей натуралистов распадается на отдельные фрагменты, в которые писатель всматривается как бы через микроскоп. Писатель предоставляет слово «самой» жизни, воспроизводя ее в мельчайших деталях и стараясь фотографически точно запечатлеть обыденную речь. В итоге у последовательного натуралиста происходит разрушение поэтического языка, речь, клочковатая, неупорядоченная, фрагментарная, уже готова (прежде всего в драматических текстах) уступить место немоте, молчанию — «многоточию» как выражению всего того, что писатель не берет, не решается выразить в слове от имени действительности. Но в результате писатель в погоне за точностью всего отдельного, за обыденной, бытовой конкретностью забывает о целостности жизни: жизнеподобные фрагменты реальности оказываются весьма «нежизненными» и далекими от реализма. Нужно только иметь в виду, что натуралистические тенденции могли проявляться в творчестве того или иного писателя с самой разной степенью последовательности, — весьма последовательный натурализм (как, например, у немецких писателей А. Хольца и И. Шлафа в их драме «Семья Зелике», 1890) имел явно «экспериментальный» характер, причем эксперимент заключался в саморазрушении художественности, присущей литературе. Совсем иначе натуралистические тенденции выступали у Г. Гауптмана или Э. Золя. Золя стремился уравновесить монументальной масштабностью цикла романов («Ругон-Маккары») взгляд, застревающий в темных уголках жизни и расплывающийся в обилии деталей; более того, Золя пытался вернуть литературе функцию научного познания, — будучи неудовлетворен рамками «только» поэтического творчества (противопоставленного науке; специальному знанию, морали и т.д.). У Золя или раннего Гауптмана еще сохранялось присущее реализму представление о творчестве, хотя напряженность между конкретно-бытовым материалом произведений и смыслом целого достигала здесь предела.

Другой тенденцией конца века был символизм. В отличие от натурализма, который делал упор на верный жизни материал, символизм стремился передать общий смысл жизни, — то есть сохранить

и в ценную сторону литературы, которая была присуща именно реализму, но к концу века утрачивалась им. Однако, как и в натурализме, отношение между конкретностью, деталью, и смыслом целого в символизме резко нарушается: если натурализм передает вещь, реальность, деталь в их неприглядном «антипоэтическом» виде, то символизм, напротив, нагружает вещь, деталь, жест несвойственным им глубоким смыслом — таинственностью, проникновенностью и непонятной роковой предопределенностью, всем тем, чем так поражала воображение зрителей и читателей драма Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» (1892). Если натурализм оставлял от распадающегося здания реализма его «материальную» и «антипоэтическую» сторону (жизнь предшествует искусству, разрушает ложную, предвзятую поэтичность, в литературе раздаются голоса самой жизни), то символизм консервирует «поэтичность», не заботясь о том, как соотносить поэтическое звучание и настроение целого с реальностью жизни, каким путем вывести «поэзию» из «жизни» и тем, возможно ли это вообще. Можно сказать, что ни натуралистам, ни символистам конца века не было дано уникальное чеховское умение видеть целое жизни через отдельную деталь, связывать отдельное не с преходящим, случайным настроением, но с настроением целой эпохи, с переживанием самой истории. Писательское слово оказалось в эту эпоху как бы на распутье: в одном случае разрушалось антириторическое слово писателя-реалиста, — скованное материалом жизни, оно уже не имело сил вернуться «назад», в поэзию, стать фактом литературы. В других случаях оно осталось без поддержки со стороны жизни, — специфически литературное, стремящееся к предельной отточенности, отделанности, бесконечно виртуозное, переливающееся и играющее всеми оттенками смысла, оно получило в наследие все достижения мировой литературы, но лишь самым косвенным образом связано с жизнью. Видимо, лишь в конце XIX века могли существовать такие феномены, как раннее творчество Г. фон Гофмансталия, отличающееся формальным совершенством и производящее впечатление жизненной умудренности, все это совершенство и вся эта умудренность идет исключительно «от литературы», не опосредована жизненным опытом: здесь переосмысляющее свои задачи поэтическое слово зримым образом вступает в права наследника всей мировой, в том числе и реалистической поэзии прошлого, начинает пользоваться и мастерством риторического слова и опытом, весомостью слова антириторического. Но это уже ни риторическое слово двухтысячелетней традиции, завершившейся, утратившей жизненный фундамент своего существования, ни антириторическое слово реалиста, коль скоро отсутствует или даже отвергается почва для его

существования, то есть прежде всего обращенность к жизни, самоотверженность слова.

Ни натурализм, ни символизм не были прочными течениями в литературе, — вся суть их заключалась в отходе от реалистического творчества середины века, в переосмыслении антириторического слова; натурализм и символизм отражали лишь тенденции в литературе своего времени, тенденции, которые повели к созданию в литературе XX века совершенно новой ситуации. Сами же тенденции были шире отдельных направлений, и эти последние в своей совокупности ярко освещают суть тенденций. В конце XIX века выяснилось, — и расхождение натурализма и символизма это иллюстрирует, — что жизненный материал и писательское «я» плохо сосуществуют друг с другом в рамках установившихся отношений между творчеством и реальной действительностью, жизнью.

Весьма знаменательно то, что фактически натурализм и символизм не были диаметрально противоположными решениями творческих проблем: развитие многих писателей свидетельствует о резком переходе их от натурализма к символизму (вернее — от одной тенденции к другой), — как то было, например, у Гауптмана. Важнее противоположности между ними оказывалось связывавшее их общее — «экспериментальное» того и другого, значительная условность, недостаточно глубокая слитность с писательским «я». В конечном итоге — *литературность* такого слова. Именно потому, что за словом не стоит социальная или жизненная необходимость (как за словом морально-риторической системы и словом антириторическим), таким словом можно пользоваться куда более произвольно, — связь слова и жизни нарушена, и нарушена в чем-то существенном.

Отходя от реализма середины XIX века, писатель — учит нас опыт тогдашнего натурализма и символизма — либо вынужден отказываться от своего «я», заполняя произведение сырым материалом жизни (другое дело, что в таком, якобы, «сыром» материале нередко скрывался сугубый писательский произвол и субъективизм!), либо вынужден (что бывало чаще) отказываться от материала жизни, пестуя свое «я», развивая и выявляя свою субъективность, свой — подчеркнутый — субъективизм. Но и простого сохранения реалистического метода середины века уже не было достаточно, чтобы сохранить реалистический характер творчества и прежний антириторический характер слова, — опыт и здесь учит тому, что простая консервация отношений середины века ведет к обеднению реализма и утрате писателем личности (достаточно сравнить Горького и писателей-традиционалистов типа Н. Телешова). Очевидно, что и реализму для своего дальнейшего плодотворного развития необходимо

ныло завоевать некоторый уровень — а это значило подняться над сдаваемым самой жизнью взглядом, порождающим образ сплошной, полной, непрерывной действительности (об этом речь шла выше). Иными словами — реализму предстояло подняться над теми условиями, которые породили сам реализм в начале XIX века, поглотить критически на свои исторические корни, на взаимоотношения личности и общества, «я» и жизни, особенно выявившиеся к концу XIX века. Дисгармония этих взаимоотношений позволяла и даже вынуждала подняться над той видимостью гармонии, которая чуждала в первооснове реалистического взгляда на мир, но и всегда преодолевалась сознательным, подлинным, реализмом. Реализм конца века обязан был собрать в единое целое усложнившееся, осознавшее свою самоценность «я» и все многообразие реальности мира, — то, на что не были способны кризисные течения конца XIX века. Слову реализма конца века, — слову, сохранявшему свою ориентацию на жизнь, слову антириторическому, — противостояло в то время *литературное* слово отходящих от реализма писателей (все равно, натуралистов, символистов и т.д.). Это последнее — литературное слово по-своему вбирало в себя то историческое измерение, которое должен был заново осваивать и реализм (выше шла речь о том, что даже исторический жанр был особо труден для подлинного, и вполне ответственного, противоположного поверхностной беллетристике реализма середины XIX века). Реализм начал осваивать историю как деятельность народов, как закономерное движение, начал постигать связь различных эпох и начал понимать личность, человека как произведение исторического движения и как носителя этого движения. В то же время на стороне *литературного* слова, пользующегося опытом литературной традиции и лишь благодаря этому и существующего, была своя сила — сила отраженного, схваченного, постигнутого словом исторического движения. Для такого литературного слова действительность в принципе отнюдь не закрыта — как не была она закрыта для морально-риторического слова, нагруженного вековым знанием и как бы «ограниченного» каноническими формами. Приближение к действительности для литературного слова — процесс особенно сложный и тонкий, процесс возвращения жизни того, что уже давно было взято у нее, что развивалось «в себе», а теперь должно тонко проецироваться на действительность и осторожно сопоставляться с нею.

Развитие раннего творчества Томаса Манна, — казалось бы, процесс превращения традиционного антириторического слова реализма (роман «Будденброки», 1901) в слово литературное, замкнутое на себе и своих — творческих, эстетических, литературных проблемах.

Несомненно, и в романе «Волшебная гора» (1924), и в «Докторе Фаустусе» (1947) слово остается словом литературным, замкнутым в себе, словом, которое «размыкается» лишь для того, чтобы отыскивать параллели к судьбам самого слова и, в связи с ним, всего культурного, эстетического развития, в образах реальной жизни, в образах, передавать которые писателю удавалось с большой полнотой и убедительностью, с поразительным реалистическим искусством. При этом оба эти романа предельно насыщены переживанием истории — достигнутой от слова, от литературы, от переживания ее проблем! Это же можно сказать и о тетралогии «Иосиф и его братья», над которой Т. Манн работал в 30-е годы. Писатель не занимается здесь археологической реконструкцией давней истории, он не создает и аллегории современной действительности, но, очевидно, варьируя легендарно-исторический сюжет, он размышляет об истории, о судьбах народов и индивидов размышляет так, как это возможно только в XX веке, когда писателю дана вся, широко раскинувшаяся перед его взором история (еще в XIX веке не было такой незатрудненности обращения к ней), когда ему дана и вся совокупность истории литературной. Слово писателя — носитель истории, в нем она запечатлена для него в первую очередь и прежде всего (совсем иначе для писателя-реалиста в XIX веке! — для него слово — конкретное произведение жизни, заговорившей в этом слове), слово — это и инструмент проникновения в историю (ср., в высшей степени показательное начало «Иосифа и его братьев», где писатель погружается взглядом в бездонную глубь истории). Пользуясь словом в своем обращении к истории и к жизни, писатель определенным образом поворачивает свое слово — выбирает *модус стилизации* (поступает прямо противоположно тому, как поступал реалист XIX века!). Когда модус стилизации выбран, весь материал жизни и истории, который оказывается в руках писателя, начинает «течь» по определенному руслу, начинает вливаться в его слово — «по определению» (коль скоро это слово — литературное) виртуозное, крайне богатое, гибкое, податливое. Творчество Томаса Манна — это положительный пример индивидуальной идейно-стилистической системы. Таких систем западные литературы XX века выработали очень много. Они до крайности разнообразны по своему существу. Суть их в том, что все они опираются на литературное слово, которое оказывается в распоряжении писателя, полагающегося на свою субъективную индивидуальность. Действительно, нет ничего общего, что определяло бы творчество писателя и его место в жизни, — нет общей системы творчества (какой была морально-риторическая система), нет народа, от имени которого говорил бы писатель, а есть только литературная и культурная ис-

гория, в которой писатель определяет свое место в соответствии со своими взглядами и своей индивидуальной предрасположенностью. Чтобы стать большим, настоящим писателем, всякий писатель XX века должен преодолеть в себе момент субъективности и произвола, должен заново завоевать историю и жизнь — но не полагаться лишь на то, что с самого начала заложено в данном ему литературном слове. Другими словами, он должен подлинно реализовать заключенную в литературном слове силу истории. Иначе эта сила обращается в слабость — если слово писателя XX века (как того же Томаса Манна) необычайно многогранно, виртуозно, многослойно, то все это — запечатленные в слове достижения литературной истории, отчасти и достижения реализма XIX века, умевшего вслушиваться в голоса истории и передавать их словом; всей этой многогранности и виртуозности легче всего обратиться в стилизацию, не подкрепленную материалом жизни, в произвол. Характерно, что очень многим индивидуальным идейно-стилистическим системам XX века присуща такая свобода в пользовании словом, такая стилистическая виртуозность, которая была немыслима ни для одного писателя XIX века, — причина заключается, однако, не в «прогнесе» технических средств литературы, но в литературности слова, которым пользуются писатели XX века, — можно сказать, что писателя XIX века «сдерживала» жизненная проблема (на деле она точно и недвусмысленно организовывала слово, наделяла его строгой обязательностью), тогда как писателя XX века «окрыляет» самоценность обретенного им, данного ему в полное распоряжение литературного слова. Сколь бы блестяще ни владел Томас Манн мастерством писателя-реалиста, его приемами и средствами, ни замысел «Волшебной горы», ни замысел «Доктора Фаустуса» не был бы возможен, не будь в распоряжении писателя специфического литературного слова, которое уже гарантирует известное качество поэтической речи, но которое отнюдь не обязано (но только может) открываться к жизни и лишь до известной степени способно насыщаться ее содержанием. Такая ситуация «литературности» предопределила в XX веке судьбу слова в западных литературах, — оно, во-первых, получает выражение в индивидуальных идейно-стилистических системах, но, во-вторых, основанное на субъективности и произволе, не может не претерпевать распада и разрушения. Литературное слово как бы наделено противоположными свойствами и сочетает их в себе: как наследник всей литературной истории, оно заранее предназначено решать широкие, универсальные проблемы, с которыми имеет дело литература XX века, — связывать проблемы личности, «я», народа, истории, но оно же обнаруживает в себе пустоту, литературную условность. Вся история

литературы со всеми ее стилями и методами отразилась в творчестве писателей XX века, в их слове, но в нем же обнажились и логические пределы поэтического слова.

О стилистическом развитии литератур. Каждое литературное произведение — это узел, в котором соединяются разные стилистические линии<sup>53</sup>. Индивидуальный стиль складывается из неиндивидуальных элементов. Гениальное познание поэзии, гениальное творчество таково, что в них грани, стыки разнородного уничтожаются и утрачивают значение. В поэзии Пушкина обретается высокая, единственная в своем роде простота, поднятая над различием стилистических веяний. Пушкин не боялся «влиятельных», не боялся быть неоригинальным, он, иной раз с юмором, заимствует целые стихи у других поэтов, — все эти веяния и все эти чужие строки начинают звучать во всецело однородной и гармоничной ткани его произведений. В творчестве Гёте, старшего современника Пушкина, единство стиля иное: оно определено широтой уникальной человеческой природы, на все накладывающей печать своеобразной, уникальной индивидуальности. Поэтический стиль Гёте только отражает широту личности и может быть многообразным. Гётевский «Фауст», итог шестидесятилетних размышлений, — своеобразная энциклопедия стилистических возможностей, приведенных в органическую упорядоченность. И Гёте, как почти все великие поэты, избегал той односторонней оригинальности, которая в погоне за своим особенным, упускает из виду богатство жизненных смыслов.

Стилям присуща историческая глубина — они не замкнуты своим историческим моментом, как не замкнуты и «точкой» поэтической личности. В стиле раздаются голоса истории. Так звучит у Пушкина расслышанная поэтической интуицией речь Корана, так звучит у Гёте речь Гомера, и стих классической греческой трагедии, и стих персидских поэтов Средневековья.

Глубина стиля определяется еще и теми стилистическими пластами, которые переработаны в самом языке и заложены в мышлении народа. Европейские литературы, в разной мере, каждая по-своему, включили в себя струи греческой, римской, библейской культуры, предопределившие в своем сложении и взаимовлиянии общий стилистический круг каждой национальной литературы. «Умолкнувший звук божественной эллинской речи» (Пушкин) совсем не воскрес для русской поэзии лишь вместе с гнедичевским переводом «Илиады», — он донесен до пушкинских времен, и до наших, обликом и строем русского языка, донесен традицией, отраженной в поэтическом образе и в синтаксисе речи, в лексике и в интонации. Расину, страницами перелавшему Еврипида в своих трагедиях, не

приходилось «архаизировать»; опосредованный поколениями, стилистическими эпохами, Еврипид был современником Расина как попический соратник и присутствующий рядом образец. Всегда рядом с европейской культурой и всегда внутри нее была и библейская культура — как хранилище представлений и образов, сложившееся вместе с античным достоянием и древним национальным наследием, как тип мышления, как стилистический строй, как синтаксис. Античная, европейская риторика очень рано, еще до христианизации Европы, отметила для себя особую форму библейского слова как особую сферу постижения возвышенного: «...иудейский законодатель, человек необычный, до глубины души проникся сознанием могущества божества и перед всеми раскрыл это могущество, написав в начале своей книги о законах: "Сказал бог". — А что сказал он? — "Да будет свет!" И он возник. "Да будет земля!". И она возникла»<sup>54</sup>. Вместе с христианством Библия проникает в греческую церковь в переводе «семидесяти толковников», в римскую — в переводе св. Иеронима («Вульгата»), в протестантскую культуру немцев в переводе М. Люгера (20-е — 30-е годы XVI века). Все содержание, стиль и слог библейских книг проливается в жизнь, становится элементом речи и мышления, вкладывается в риторическое слово с его нравственным ведением. Все это определяет весь облик жизни, ее наполнение. Все это входит и в развитие жизни: уходящее крайне далеко, оно не забывает об определивших его началах. Так нелепым был бы без сферы библейского, не существовал бы роман Рабле с его универсальным гротеском, не был бы создан «Фауст» Гёте с его космическими пределами разворачивания сюжета, с его небом и землею. О значении античной, прежде всего греческой культуры, уже шла речь: европейская культура веками догоняет античную, осваивает ее, восстанавливает издавна упущенное в ней. Античное — по крайней мере пока существует морально-риторическая система знания — это самое лоно, в котором растет культура Европы; никогда не забывая о своих греческих и латинских корнях, европейская культура, — а это значит культура, воплощенная в слове, сосредоточенная в нем, — еще особо вспоминает о них, как это было в эпоху гуманизма, затем в XVII, в XVIII веках.

История культуры — это не прямолинейный процесс, не просто поступательное движение вперед. Развитие культуры оставляет место и для недвижимого пребывания, и для кольцеобразного возвращения к истокам, равно как допускает и стремительное, головоломное движение вперед, какое можно наблюдать в греческой культуре V века до н.э., в культуре XIX века, тем более в культуре Европы XX века. Для того периода, который, вместе со своими началами, пролога-

ми и финалами, занимает большую часть всей истории европейской культуры, для периода морально-риторического знания, характерна как раз разнонаправленность динамики развития: движение вперед и пребывание, и возвращение. А коль скоро весь этот период ориентирован на слово, в слове себя постигает, если он специфически — «литературен», то, очевидно, такая динамика определяет и развитие литературы всего этого периода. Она определяет и культурное время, которое так отличается от времени хронологического. При этом, если в сопоставлении европейской литературы с развитием литератур Востока в глаза бросается динамизм движения вперед, присущий культуре Европы, то более пристальный взгляд выявляет в таком динамизме значительную дифференциацию. Так, начиная с Ренессанса, движение европейской литературы заметно «ускоряется» и в ней все ощутимее заявляют о себе импульсы нового. Но это движение вперед (несомненное и завершившееся сломом всей морально-риторической системы) есть в то же время и движение назад к античности. До конца XVIII века значение ее как идеала, как образца, как образца даже и риторического не убывает, а только нарастает. Сам образ античности обретает вещественную наполненность, наливается, набухает. В движении к античности тоже намечается выход за рамки морально-риторического. Гёте счел бы за честь называться «гомеридом», одним из рапсодов, наследовавших великому певцу. Но Гомер — это еще не риторика. В конце века его понимают как могучий вольный исток европейской поэзии, как творца не скованных никаким внешним правилом гигантских образов фантазии. И такое новое, впервые открывшееся за две тысячи лет понимание Гомера было в первооснове своей весьма правомерным и своевременным. Гомер самодовлеющей пластичностью своих образов, творящихся как бы сами собою, влекущих за собой поэта, открывал для европейской литературы путь к смелому воссозданию реальности.

Дориторическое творчество Гомера и антириторическое слово реализма до какой-то степени встретились на пороге реализма XIX века. В это время слово риторическое воспринимается как скованное, как слово, заслоняющее жизнь. А слово Гомера — как слово, собирающее в себе широту жизни, пластически воспроизводящее пластический облик всего живого, адекватное жизни, ничего ей не навязывающее. Оно продиктовано Гомеру жизнью народа, возникло с необходимостью судьбы. Эпическая формула, повтор отнюдь не воспринимаются как препятствие к свободе, — повтор, постоянный эпитет лишь подтверждают особую, жизненную же, отчужденность образов в гомеровски-полнокровном мире, в его спокойно-пребывающем бытии. В вольности сюжетосложения реалистических произ-

игдений XIX века (в их сюжетах лишь насильственно возможно об-наруживать традиционные «схемы» сюжетов) отражены уроки Гомера. Нужно сказать, что Гомер в новой культуре Европы — один из наименее читаемых авторов: тогда как слово неотрывно от языка, в котором оно существует, неотрывно в самом своем существенном и сокровенном, греческий Гомер читался лишь немногими<sup>53</sup>. Тем мощнее в XVIII-XIX веках стихия гомеровского, складывающаяся и из точного знания и чтения, из настойчивых опытов перевода, из интуитивного всматривания в его сущность, из размышления о нем.

**Архаическое и дориторическое.** Гомеровские поэмы — совершенный образец дориторического поэтического творчества, дошедший до современности через весь период морально-риторической литературы и сыгравший самую значительную творческую роль в новое время.

Было бы, однако, заблуждением думать, что гомеровские поэмы — это самое начало, архаика, первоначальность (примитивность) поэтического творчества. Гомеровское творчество — это высокоразвитое словесное творчество, это *развитый* стиль. Но в нем еще наличествуют и узнаются *архаические* начала словесного творчества. Такие два слоя дориторического слова необходимо разделить.

Уже в древние, платоновские времена гомеровские поэмы «допускают свободное отношение к себе со стороны рапсода только в мелочах, в незначительных "отсебятинах", они не творятся при исполнении, а декламируются как твердый фиксированный текст, принадлежащий не певцу, а автору - Гомеру <...> Гомеровское текстовое предание не имеет, таким образом, фольклорного характера и сближается с преданием книжных "авторских" произведений»<sup>06</sup>.

Гомеровские поэмы соединяют миф и историю. Их соединение у Гомера есть особое знание. Это знание неотрывно от размера гомеровских поэм — гекзаметр. Гекзаметром впоследствии писались эпические поэмы вплоть до наших дней. Гекзаметр «Энеиды» Вергилия был достаточно органичен для него; зато гекзаметр написанной во второй половине XVIII века «Мессиады» Клопштока был настолько проблематичен, что все многолетнее создание поэмы было одновременно отдано борьбе за сам размер и борьбе с ним. Но в Греции гекзаметр — это и размер ранней греческой словесности вообще. Гекзаметром были написаны поэмы Гесиода и поэма о природе Парменида. Гекзаметр был одним из важнейших способов, которым добывалось знание, он задавал направление ответственной мысли формой, в которой знание существовало, откладывалось, хранилось. Сам гомеровский гекзаметр есть соединение заданности, неизбежности, необходимости и свободы. Таков он в своем внутреннем строе-

нии, требующем соблюдения своих ограничений, строгости и допускающем свободу вариации:

<...> Ров перейти им пылавшим, явилася вешая птица,  
Свыше летящий орел, рассекающий воинство слева,  
Мчавший в когтях обогрени кровью огромного змея;  
Жив еще был он, крутился и брани еще не оставил;  
Взвившись назад, своего похитителя около выи  
В грудь уязвил; и, растерзанный болью, на землю добычу,  
Змея, отбросил орел, уронил посреди ополчения;  
Сам же, крикнувши звучно, понесся по веяню ветра.  
Трой сыны ужаснулись, увидевши пестрого змея,  
В прахе меж ними лежащего, грозное знаменье Зевса.

(«Илиада», XII, 201-209)

Перевод Н.И. Гнедича, несколько архаизирующий гомеровский стиль, перевод, которым восхищался Пушкин, передает твердость и определенность гомеровских образов. В приведенном отрывке (его цитирует и Платон в диалоге «Ион») знамение связывает богов и борющихся людей. Знамение — не аллегория. Его тоже следует толковать, однако, само знамение — это реальность, реальный предмет, это уроненный на землю птицей Зевса змей. Гомер, соединяя миф и историю, богов и земную реальность, имеет дело с видимой, зримой действительностью. Это — действительность, доступная наблюдению, рассматриванию. Это — действительность, обретающая пластические формы в образе. Это — действительность, обретающая пластические формы в слове. Образ и слово не разделены, не стремятся одно в другое; они складываются в общей для них среде гекзаметра, в которой они сосуществуют, проливаясь друг через друга.

Свободе и необходимости гекзаметра отвечает свобода и необходимость в обращении Гомера со своим материалом — с материалом мифа и истории. Они не противоречат, а спаиваются в едином знании. Знание Гомера не абстрактно и в нем нет еще — в отличие от поэтического слова морально-риторической системы — научной стороны. Это знание тем цельнее и незыблемее: оно возникает в вольном действии фантазии, текущей руслом гекзаметра. Фантазия есть открытие самого бытия и пластичности слова и образа. Фантазия — это единая поэтическая *истина* бытия. У Платона Сократ забивает в угол простодушного рапсода Иона, показывая его невежество, но, разоблачая незнание Иона, Сократ в полную меру признает за Ионом великое и божественное предназначение. Знать Гомера — это уже значит, по Сократу, связывать, следуя Гомеру, и, как бы повторяя его

и ворческий метод (сказали бы теперь), связывать божественное и человеческое: зритель — третье звено, рапсод — второе, первое — сам поэт, «а бог через вас всех влечет душу человека куда захочет, сообщая одному силу через другого <...> А от этих первых звеньев — постов — зависят другие одержимые: один — от Орфея, другой — от Мусея, большинство же одержимо Гомером, или, что то же самое, он их держит. Один из них — ты. Ион, и Гомер держит тебя» (Ион, 535d — 536b; перевод Я.М. Боровского). Владеть знанием Гомера значит обладать экстатическим знанием, быть причастным к сфере божественного. Она у Платона уже отделена от человеческого, земного, а у Гомера еще свободно и произвольно входит в земную жизнь: бог может скрывать себя, а может являть свой облик — либо ужасный, либо простой и неотлучный от человеческого. «Ведь то, что ты говоришь о Гомере, — наставлял платоновский Сократ, — все это не от искусства и знания, а от божественного определения и одержимости» (536c). Владение знанием Гомера обращает невежественного Иона в восхвалителя самого Гомера, восхвалявшего все сущее (Дион Хрисостом), ты, говорит ему Сократ, «высказываешь о Гомере много прекрасного, одержимый от него божественным наитием» (542a).

Гомер — это не ранняя стадия словесного творчества, а развитая: ее великое достижение — освобожденность поэтической речи, слова от магии. Гомер не прикован к своим богам; он воспроизводит истину бытия, бытия божественного, творя своих богов. Он *сочиняет* их — в единстве фантазии, слова и образа, и такое «сочинение» (следовало бы сказать — выявление самой истины через фантазию, идущую руслом заданного размера, в глазах последующих поколений выглядит как особенный вид «лжи», или «неправды» (*pseude legein*; Аристотель, «Поэтика», 23, 1460 a 18), хотя Гомер и «богоподобный» поэт; однако VI век, узнавший уже богатую и бесконечно выразительную прозу Платона, давно отделил прозу и стих (в которых можно будто бы выражать одно и то же содержание), как и отделил поэзию и «природоведение» («физиологию»).

Освобожденное от магической функции свободное слово Гомера (магическое выступает в поэмах как сюжетный мотив) явилось великим достижением для всей европейской культуры. Этот совершившийся в Гомере акт освобождения от магического предопределил ее общую направленность. Гомер не прикован к мифу как неподвижной и жесткой форме мысли, он также не скован ни жесткой предопределенностью слова, ни неподвижной структурой образа. Можно сказать, что все это, в том числе и миф, на удивление оказывается в распоряжении самого поэта. Он активнейше творит поэтическую истину бытия.

Но если греки не знали произведений, созданных до Гомера, то Гомер все же указывает на более ранние стадии словесного творчества — на более ранние состояния слова. А, с другой стороны, он же ведет вперед. И это направление вперед — не только к тому, что развивается из Гомера и на его основе. Тут дело сложнее: для истории литературы, как и всей культуры характерно то, что она никогда не забывает своих начал, то есть той самой «примитивности», которая связана с самой первоначальной работой со словом. Эти начала никогда начисто не преодолеваются, а оттого и не забываются. Кроме того, известно, что в процессе развития европейской культуры к ней все время подключаются все новые и новые народы. Они всякий раз возвращают в каком-то географическом месте культуру к ее началам и начинают строить ее, постепенно догоняя, на свой особенный национальный лад, уже сложившийся зрелый ее уровень.

Поэтому Гомер — не начало, а уже сложившийся развитый образец для всей европейской культуры, для всего ее развития. Образец, представленный наперед, задолго до того, как в V веке до н.э. греки, одержав верх над персидскими войсками, положили начало размежеванию Запада и Востока. Победа над Персией оказалась основополагающей для всей европейской истории. Как бы ни соприкасался Запад с Востоком, какому бы влиянию Востока он ни подвергался, с какой бы готовностью ни подхватывал он идущие с Востока веяния, какие бы образы ни заимствовал, развитие западной культуры (и литературы) пошло своим особым неповторимым путем, и отныне всякое заимствование чужого, чуждого означало не простое, слепое следование иному образцу, но *принципиальный*, решительный перевод его в иную историю, переключение его в иную историческую судьбу, в *свою*. Так это было и в ту эпоху перелома, когда в Европе утверждало себя христианство, и когда Европа усваивала целый тип библейской культуры. Этот тип иной культуры был усвоен полно, усвоен на фоне и в русле своего — своей морально-риторической культуры, обработавшей и собравшей в *своем* слове также и это, обширное достояние иной культуры.

Гомер был первой вехой на пути европейской словесности. Своей формой поэтической свободы он заповедал европейской словесности длительное и долговечное, — то, что как поэтический принцип было, для примера, вполне своевременно и современно для рубежа XVIII-XIX веков, столь недавней для нас поры.

Теперь необходимо обратиться к архаическим истокам слова — и догомеровским, и сопровождавшим европейскую литературу почти на всех ее этапах. Это (в отличие от Гомера) действительно архаическое слово.

Это архаическое слово — магическое. Оно обращается к сущности печи, к ее внутренней силе, это слово-заклинание, слово-молитва. (Отголосок такого слова слышен в хоре трагедии Эсхила:

(aytos ho) pater phytoyrgos aytocheir anax,  
genoys palaiophron megas  
tektion, to pan  
mechar oyrios Zeys

(Hik.v. 592-594 G. Murray).

Сам вседержитель, сам отец премудрый  
Всего живого, сам творец,  
Зевс — моего зачинатель рода.

(Эсхил. «Просительницы». Перевод С. Апта)

Перевод резко смягчает, очеловечивает нечеловеческий вес этих архаических слов-глыб, выставленных в мощный торжественный ряд, слов неслыханных, необтесанных, громогласно взывающих к вседержителю, вседвижителю, самосовершителю, древлему мудрому великому родителю, горнему Зевсу.

Хор Эсхила выносит из седой древности суть архаически-магического призывающего слова: слово, имя, изначально отождествлено с сущностью вещи. «Установитель имени» в древнеиндийской «Ригведе» и платоновском «Кратиле» одновременно есть и ваятель, кузнец, плотник<sup>57</sup>, строитель вечного облика вещи (значение «родителя» и «плотника» совмещено в слове tektion только что приведенного хора Эсхила). «Положить имя» изначально значило создать вещь, вызвать к явлению скрытую силу, заковать бога. Очень важная гипотеза Ф. де Соссюра проливает свет на древнейшую работу со словом: Соссюр предположил<sup>58</sup>, что древнейшая поэтическая речь возникает как анаграмматическая вариация слова-темы, имени бога или героя, то есть пользующееся перестановкой букв зашифровывание имени и сопряженной с ним священной, сакральной силы. Эта исконнейшая индоевропейская стилевая система оставила лишь свои следы в сохранившихся текстах. Строка «Одиссеи» (XI 400):

Orsas argaleon апешбп араегартон айтмен

варьирует имя Агамемнона («...бурные волны воздвигшим на бездне морской», в переводе В.А. Жуковского).

Стиль скандинавской «Старшей Эдды», восходящей к глубокой древности, все еще определен архаически-магическим словом. Здесь не миф во власти поэта, его самодержавного творчества, а творчество — во власти мифа, творчество магическое и заколдованное и зачарованное своей магической деятельностью. Миф еще и потому не от-

пускает от себя своего излагателя, что вся народная судьба помещена в круг ясного предсказания и грядущего исполнения (как в новозаветном Апокалипсисе и в противоположность греческому мифу):

Братья начнут  
биться друг с другом,  
родичи близкие  
в распрях погибнут;  
тягостно в мире,  
великий блуд,  
век мечей и секир,  
треснут щиты,  
век бурь и волков  
до гибели мира;  
щадить человек  
человека не станет.

(«Прорицание Вёльвы», 45.  
Перевод А.И. Корсуна)

Характерны длинные перечни имен собственных, заклинания, дающие простор фонической стороне слова (как и вся в целом стройная система аллитераций стиха древнегерманского эпоса):

Еще надо карликов  
Двалина войска  
роду людскому  
назвать до Ловара;  
они появились  
из камня земли,  
пришли через топь  
на поле песчаное.

Это был Драупнир  
И Дольграсир с ним,  
Хар и Хаугспори,  
Хлеванг и Глои,  
Лори и Ори,  
Дув и Андвари,  
Скирвир, Вирвир,  
Скафинн и Аи,  
Альв и Ингви,  
Эйкинскьяльди,  
Фьяляр и Фрости,

Финн и Гиннар;  
перечень этот  
предков Ловара  
вечно пребудет,  
пока люди живы...

(«Прорицание Вёльвы», 14-16)

Древнегерманская поэзия — это только один из примеров вхождения архаического слова в круг европейской литературы. Другой пример сохранения архаического в самом высоко развитом литературном творчестве обширнее по своей значимости: эта более общая линия связана и с прямыми пережитками архаического в литературном сознании, и с философскими опытами реставрации исконного соотношения имени и сущности, слова и образа. Морально-риторическая система знания, в которой всякий смысл собирается в слове и постигается в нем, способствовала укреплению такого исконного, притом поэтически-архаического соотношения.

Акад. Д.С. Лихачев пишет о византийских и русских представлениях XIV века (само явление хронологически несравненно шире):

«Слово, по учению этого времени, было сущностью явлений. Называть вещи — значило понять их. С этой точки зрения языку (языку церковных писаний) отводилась первенствующая роль в познании мира.... Отсюда... стремление к тому, чтобы словесное выражение вызвало такое же точно настроение, чувство, как и само явление, стремление создать из письменного произведения своеобразную икону, произведение для поклонения, превращать литературное произведение в молитвенный текст» .

Спустя пять столетий, философско-поэтический романтизм, претендовавший на универсальное истолкование мира и возобновлявший традиционное мифолого-поэтическое знание, отчасти воспроизводит прежние архаические представления. Далекий от ученой философии немецкий поэт Йозеф фон Эйхендорф, хранитель поэтического настроения романтизма, опубликовал в 1838 году стихотворение, мысль которого проходит через все его творчество:

Schlaft em Lied in alien Dingen,  
Die da traumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nun das Zauberwort.

(«Во всех вещах спит песнь; вещи дремлют, — мир начнет петь, стоит тебе угадать волшебное слово»).

Магическое слово Эйхендорфа — слово поэзии; это слово магически вызывает из недр вещей их сущность. Слово и сущность вещи объединяются в своей исконной слитности. Преображенный (наподобие мечтаний Новалиса) мир есть воплощенное слово. Вещи в этом мире поют: песнь включает в себя как поэзию, так и рациональный смысл. Сущность мира есть логос, у романтика — логос, ставший лирическим, смысл и творчество, создающее мир начало.

Весьма далекий от романтизма Ф.М. Достоевский записывает:

«...действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного Слова»<sup>60</sup>.

Подспудное слово еще спит. Но это уже не магическое волшебное слово романтика. Это — творческое начало мира, заложенное и осуществляющееся в Истории, в ее изначальном плане. Исполнение изначального замысла истории возложено для реалиста на реальную действительность и ее людские силы, замысел воплощен в народной судьбе. «Слово» у Достоевского соединяет сплошной связью архаику и современность, евангельский Логос, правду исторического бытия.

Постоянной особенностью европейской литературы на всем протяжении ее существования было и остается то, что в ее глубинах хранится изначальное творческое слово. В этом слове заложено двойное — воля и принуждение, необходимость, заложена гигантская творческая потенция и насильственность. Подобно этому греческая скульптура классического периода заключала в себе и одновременно преодолевала животворный слой художественной архаики. Так и европейская литература, ее художественное, и не только художественное, слово: оно не холодно, не спокойно-умиротворенно, не равнодушно, не орнаментально, — оно гнет и куёт нечеловеческие стихийные силы и, даже достигая уравновешенности и покоя, дышит мощно скованным в нем противоречием. Оно внутри себя исторично: развитое, воспитанное, утонченное, оно содержит в себе историю от самых ее начал. В лучших созданиях литературы оно необходимо — весомо и незаменимо, слово-необходимость, возникающее как глубочайшая историческая потребность.

И морально-риторическая система знания, в которой слово центральный элемент культуры, ее смысловой фокус, никогда не замыкается буквой риторического правила. Во все века европейская литература пишет не узоры на боязливо отмеренной поверхности, а рвется в глубь вещей. Риторике не позволено быть только самой собой. Самому утонченному, цивилизованному, прециозному слову не позволено только любоваться самим собой. В самой морально-риторической системе, в ее глубинах, живет архаика необузданного начала, низа.

Кто не удастся укротить до конца, попросту уничтожить, бесследно стереть для литературы. Самому уравновешенному риторическому слову подспудное живительное начало придает многомерность, волнение, глубину.

Точно так же в европейской литературе жив завет Гомера. Его завет — не поддаваться стихийности живых сил, не выпускать в круг сложившегося и произнесенного слова ничего необработанного, обнаженного, сырого, безмерного. Мера, противящаяся нечеловеческой колоссальности, бунту гигантов, рождает наперед, с давних времен, европейскую органику содержательной формы, гармонического облика, эстетику целостности. Все это, намеченное и во многом претворенное в Греции, было теоретически осмыслено лишь в XVIII веке, раньше в немецкой культуре, философии, эстетике, поэзии.

Европейская литература издавна обнаруживает тягу к логическому расчленению, конструктивному прояснению художественного произведения. Благодаря этому произведение воплощает в себе принцип меры (не абстрактный, но, напротив, возникающей в борьбе противоречий, в столкновении противоположных стихий!). Благодаря этому произведение в подчеркнутом смысле становится целым, задолго до того, как художественная целостность осмыслена теоретически, эстетически. Целое, органическое, и членится органически.

Напротив, восточные литературы, начиная с древней, гомеровской, эпической стадии последовательно используют совершенно иные возможности творчества. Сейчас невозможно как-то характеризовать стиль восточных литератур, — это допустимо делать лишь в среде самого языка. Однако сам воплощенный в восточных литературах творческий принцип — совершенно иной; даже кажущиеся схождения литературных памятников Востока и Запада (как это могло быть прежде всего в Средние века) возникают на почве принципиально иного. «Илиада» Гомера не состоит из стольких-то тысяч стихов, — как осмысленно-почлененное поэтическое целое: всякий стих не замкнут в себе, ритмически и семантически он заключает в себе энергию движения вперед, а это движение тонко членит. Подобный принцип почлененного движения воспроизводит и «Божественная комедия» Данте — с ее, в целом строгой, гармоничной архитектурной композицией. В отличие от гомеровской поэмы весьма осмысленно говорить, например, что древнеиндийская «Рамаяна» состоит из примерно 24 000 шлок (двустихий). Эти двустихия состоят каждое из рифмующихся стихов и закончены в себе:

Луна в небесах воссияла, как лотос «кумуда»,  
Как лебедь, скользящий по синему зеркалу пруда.

Взошла светозарная и, Хануману в услугу,  
Блистаньем холодных лучей озарила округу.

Царевна под бременем горя казалась несомой  
Волнами ладьей, оседавшей под кладью весомой.

Сын Марута стражниц, уродливых телом и рожей,  
При лунном сиянии увидел вблизи златокожей.

С ушами отвислыми были свирепые хари,  
И вовсе безухими были нелепые твари...<sup>61</sup>

Шлока как элемент поэтического мышления несопоставима с громадностью поэмы, и этому соответствует незамкнутость произведения, которое, несмотря на свои колоссальные размеры, могло бы быть в свое время и продолжено, и расширено. Напротив, даже попарно рифмующиеся стихи европейских поэмов Средневековья таковы, что их соотносительность, — минимальный элемент композиционного членения, — преодолевается энергией движения; она не позволяет им замкнуться в себе, обособиться:

Ивэйн отважный рвется в бой,  
Он покидает замок свой.  
Отмстить задумал непременно  
Он за бесчестие кузена.  
Оруженосец между тем  
Достал кольчугу, щит и шлем.  
Хозяйскому послушный слову,  
Проверил каждую подкову,  
Пересчитал гвоздочки все.  
Конь рыцарский во всей красе,  
Он всадником своим гордится.  
Мессир Ивэйн в седло садится,  
Он в путь-дорогу снаряжен,  
Он хорошо вооружен...

(Кретъен де Труа. Ивэйн.  
Перевод В. Микуневича)<sup>62</sup>

Недаром русскому переводчику таких средневековых поэмов постоянно памятна живая интонация пушкинской поэмы «Руслан и Людмила»: эта интонация обобщает прошедшее через века, через серьезную и через «иро-комическую» поэму, через гармоничные, изящно и

звонко разнообразящие ритмическое движение вперед, октавы итальянских эпических поэмов (Тассо, Ариосто), через вольные октавы волшебной поэмы К.М. Виланда «Оберон» (1780). Пушкин возвращается к искусно-незамысловатому тону средневекового эпического повествования в преддверии своей «онегинской строфы» — искуснейшего и естественнейшего построения, высвобождающего и регулирующего ритм движения в никем не повторенном лироэпическом повествовании «романа в стихах». Средневековый эпос Европы мог быть беспримерно-архитектоническим: «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха (1200-1210; 28 840 стихов) композицией своего сюжета воспроизводит структуру готического собора<sup>63</sup>.

Такая архитектурная стройность, сводящая в целое могучие стихийные силы, безусловно, чужда восточным литературам. Восточный эпос не может не осуществлять движение вперед, но реализует его качественно иначе, чем эпос западный, — он, конечно, не вообще тормозит движение, развитие, разворачивание, но обращает его в цепочку из одинаковых или сходных звеньев. На заднем плане такого движения угадывается нечто орнаментальное; движение — как вариация одного, одного и того же. Арабская поэтика с ее жанрами в различных отношениях стремится к такому пределу орнаментальности<sup>TM</sup>, узорчатости и вариативности. При этом арабская и персидская поэзия может достигать огромной мыслительной и поэтической насыщенности уже одной отдельной строки — уже отдельная строка может существовать как обособленное, значимое в себе, поэтическое целое. Арабская «касыда» (панегирическая ода) сложена из таких отдельных, филигранно-обработанных строк с одинаковой рифмой всех стихов или двустиший. Касыда делится на три части, каждая из которых посвящена своей особой, предписанной поэту теме. При этом одна из касид Умар ибн аль-Фарида охватывает более 750 строк, а касыда аль-Бушири, прославляющая Магомета, состоит из 164 строк. Арабское и персидское «рубай» (четверостишие) — тоже образец миниатюрного, насыщенного мыслью и поэтического тонкого жанра. Рубай дает поэту интонационную схему и заключает в себе драму в миниатюре<sup>64</sup>, с экспозицией, кульминацией и завершением:

За безбожье свое пред собой одним я в ответе.  
Крепче веры моей не бывало на белом свете,  
Но коль даже единственный в мире, как я, — «еретик»,  
Значит, нет, говорю, правоверных в нашем столетье.

(Рубай Авиценны / Ибн Сины)<sup>65</sup>

Восточная поэзия проявляет необычайное мастерство в разработке подобных миниатюрных форм и в складывании таких единиц-узоров в более крупные произведения<sup>66</sup>. Однако, по-видимому, она никогда не испытывает присущего европейской литературе вольного и размеренного, упорядоченного на большом пространстве движения вперед. В восточной поэзии элемент формы разработан и отделан, целое же, крупное, эпическая форма, не получает законченных очертаний и отпущена в бесконечность. Этому отвечает статическое содержание, например, арабской поэзии: «...знакомясь со стихами различных арабских поэтов, порой отстоящих один от другого на сотни и сотни пустынных километров и такое же количество лет, обнаруживаешь одни и те же поэтические приемы, в их творчестве разрабатывается тот же мотив, однообразны сюжетные линии, универсален пейзаж, заранее задано философское или нравственное резюме» (Камилль Яшен)<sup>67</sup>. Но тут дело не в эстетическом окостенении и не в том, что канонизированные формы, как бы «упаковав» в себя изначально свежее и непосредственное жизненное содержание, затем живут сплошной инерцией. Конечно, тут, в истории арабской поэзии, могли быть этапы педантического или эстетического окостенения, но вся в целом она, несомненно, жила непрерывностью и постоянством *жизненно* осмысления, общностью форм жизни на протяжении долгих веков. Нечто подобное было, как можно видеть, и в европейской морально-риторической системе. Однако слово арабской поэзии, видимо, совсем иначе, нежели европейское риторическое слово, соотносится с заложенным в нем архаическим началом. Оба они, архаическое и риторическое, менее далеки друг от друга: арабский поэт всматривается, вслушивается в слово, находит зачаровывающий ритм повторения слова и в этом ритме заново запечатлеет некую первозаданную ритуальную значимость слова, которую поэт европейский мог находить или терять лишь на путях смысла, в развитии содержания. Миниатюрным единицам арабской поэзии в европейской риторической системе противостоит нечто монументальное и масштабное: бесконечно повторяющейся рифме арабской касыды или газели — троекратное повторение слова «звезды» в конце каждой из частей «Божественной комедии» Данте, как бы совершение некоего тайного, так просто не заметного ритуала. Арабский поэт мог, вместо этого, соединять в поэтической завороченности своего повторяющегося слова и «безбожье», и «веру» — как Ибн Сина в приведенном его четверостишии.

Поэзия Дальнего Востока еще более чужда европейской. Европейская культура не способна воспроизвести того главного, что лежит в основе поэзии китайской или японской: слово опосредовано

споим графическим образом, отождествлено с ним, так что смысл и сила слова зримо запечатлены в таком образе-иконе. Это имеет далеко идущие последствия для китайской и японской словесности, для мышления в целом. Их невозможно учесть в кратком виде. Для японской, для китайской поэзии характерна тончайшая разработка различных малых лирических жанров. Эти последние в Европе доступны лишь в двойном преломлении — только в таком переводе, который одновременно вынужден и разворачивать сжатость, конденсированность подобных совершенных поэтических стихотворений-картин, т.е. заведомо их переделывать. Поэтической интуиции европейских поэтов, по-видимому, изредка удавалось косвенно, особыми средствами угадывать и передавать специфическую суть китайской или японской поэзии. Так это удалось Гёте в некоторых необыкновенных стихотворениях из его позднего цикла «Китайско-немецких времен дня и года». Недаром эти стихотворения доходят до границы грамматически и синтаксически возможного в европейском языке. Через подобные, созданные интуицией Гёте «подражания» китайской (тоже и японской) поэзии, смысл лирических малых форм вырисовывается как своего рода «уравновешение невесомого», как передача целостного природного состояния через тонко схваченную деталь, пойманную прозрачной акварельной краской, как обращение к поэтически-настроенному, ничем не замутненному, ничем посторонним не возмущенному воображению. Воображение, вглядываясь и красиво написанные иероглифы (то есть священные изваяния) слов, вдумываясь в их поэтический замысел, приходит к похожему на них образу лирического стихотворения — выписанному, наподобие иероглифа, тонко, ненавязчиво, экономно, одновременно очень реальному и полному, и знаковому, сжатому, существующему на ровном фоне бумажного листа.

Восточные литературы совершенно иначе, чем литература европейская, понимают слово, иначе им пользуются, иначе соотносят его исторические слои.

Европейская литература издревле решительно размежевалась с восточной. Ранняя трагедия Эсхила «Персы» (472 г. до н.э.) не мифологическая, а историческая, что бывало чрезвычайно редко, — знаменовала собою победу греческой свободы над персидской монархией, а вместе с тем и над культурной скованностью, неподвижностью.

Архаическое, однако, как было видно, осталось постоянным творческим, живительным моментом в европейской словесности.

Получающаяся в результате «многослойность» европейского поэтического слова предопределяет, во-первых, его стилистическую глупину, а, во-вторых, предопределяет общую направленность, «устрой-

ство» конкретных стилевых систем, какие складываются в европейской литературе.

Выдающееся творчество, выдающаяся стилевая система — это, как уже было сказано, всегда преодоление, снятие внеиндивидуальных, исторических линий, струй, слоев. Все они получают тогда, встречаясь в таком творчестве, свой неповторимый, индивидуальный облик. Но такие стилевые системы вырастают всякий раз на гребне общего.

При этом степень индивидуального, идущего от личности писателя, может быть самой разной. В настоящем творчестве все неповторимо-особенно, но если анализировать такое творчество, то *не каждая* его сторона, не каждый момент будут индивидуальными и личными. Естественно: ведь анализ не может не обнаружить составные творческого облика, стиля, а эти составные заведомо не придуманы самим писателем, они взяты им из истории.

Степень индивидуального в стилевой системе зависит от общих, исторических обстоятельств.

Этапы новоевропейской литературы. В Европе, в новое время, можно выделить в истории литературы три этапа, каждый из которых дает разные возможности создания индивидуального стиля.

*Первый* этап простирается до конца XVIII века, когда морально-риторическая система знания продолжала существовать. Тогда в творчестве писателей было очень много заранее установленного, зафиксированного, канонического и нормативного. Индивидуальный стиль складывается в пределах предустановленного, хотя писатель и многообразно перестраивает норму, «установление». При этом условия в разных странах Европы были разными. Островная Англия давала Шекспиру несравненно больше возможностей для выявления свободы творчества, для вольного обращения с нормативными элементами, чем континентальная Франция — Корнелю. В Испании суровый католический режим, который, казалось бы, должен был укреплять нормативную сторону поэтического мышления, предоставлял великим драматургам XVI-XVII веков Кальдерону, Лопе де Вега возможность широко разворачивать картину действительности; здесь расцвело и творчество Сервантеса, проникнутое ощущением воли, личностной независимости человека. Действительность Германии XVII века позволяла широко писать «низкую», бытовую жизнь, и это дало необычайные плоды в творчестве Гриммельсхаузена, что не мешает тому, чтобы немецкий поэт XVII века внешне и внутренне следовал законам и нормам риторического. В XVIII веке Вольтер, при всей нормативности классицистической поэтики, имел несравненно больше свободы для индивидуального стилистического прояв-

ления, чем русский поэт-классицист того же времени. Пока существовала еще морально-риторическая система, индивидуальное творчество, стиль может возникать из особой комбинации «нормативных» моментов, из игры с ними (Сервантес, Шекспир), из их чрезвычайно насыщенного личностного наполнения (когда необходимость обращается во внутреннюю свободу, а «рамки» нормы вынуждены становиться «широкими»).

*Третий* этап — это реализм XIX века. Морально-риторические пережитки отбрасываются, а писатель строит свою стилевую систему на почве своего образа мира. А этот образ мира основан на увиденной писателем правде самой действительности. Стилевая система складывается как всецело индивидуальная, — хотя писатель, разумеется, прекрасно помнит уроки литературной традиции.

Наконец, *второй* этап. Он назван последним, поскольку наиболее своеобразен и совсем *не прост*. Это рубеж XVIII-XIX веков, время великого столкновения эпох. Морально-риторическая система уступает свое место реализму, но и сосуществует с новыми, нарождающимися принципами. Вот это время дает как раз образцы самых широких, напряженных стилевых систем. Они рефлектируют всю совокупность традиционного, подводят итог всему литературному развитию за все века. Это — время великих синтезов и великих личностей. Личность даже не укладывается в собственно-поэтическое творчество. Как это было у Гёте, поэт не довольствуется одной поэзией: все его занятия, научные, поэтические, живописные, государственные, несут на себе печать его личности. Это время и романтическая эпоха, стремящаяся в поэтическом творчестве осуществить энциклопедизм и универсализм всего человеческого знания. Это тоже попытка синтезировать в слове все традиции; для романтиков настоящая поэзия, поэзия идеальная, — это «поэзия поэзии», нечто возведенное в степень, доведенное до самой творческой сущности. И архаическое слово тоже пробуждается в эту эпоху, и романтики рассуждают и о нем. Вообще в эту великую смену времен все приходит в волнение и смятение. Ничто еще не остановилось, не улеглось, и именно это и создает возможность как для всеобъемлющих, необыкновенно богатых стилевых систем, так и для всякой незавершенности, непоследовательности, недоделанности, на худой конец даже для небрежности, одним словом, для противоречивых переходных стилей.

Эти этапы развития европейских литератур, складывания стилистических систем и следует рассмотреть теперь кратко, уже в их хронологической последовательности, на немногих отдельных примерах.

## 1. Барокко и классицизм

**XVII** век — это время хаотически раскинувшейся в европейских литературах действительности. Она необъятно широка и разнообразна. Вещи, явления расщеплены; они объединены не столько горизонтальными, сколько вертикальными, смысловыми связями. Плутовской роман XVII века еще схватывает действительность наиболее полно, выстраивая ее в цепочке ярко схваченных ситуаций, и энциклопедически полно, однако, отдавая первенство знанию ученому, передает действительность громоздкой, «пудовой» исторический роман XVII века. Человек в эту пору — тоже мятущийся и неустойчивый. Он не сложен в цельность внутреннего характера (который управлялся бы «я», центром личности), его тянут, каждый к себе, разные «аффекты», притягивают разные ценности, светские и духовные. Раздавшаяся вширь земная реальность все еще подчинена высшему, отражается в нем; высшее, отражаясь в земном, его снимает, уничтожая его безнадежную «суету» и прежде всего раскрывая моральный смысл всего существующего. Вещи этой эпохи очень плотны, весомы, — как предметы, увиденные точно, ясно, — но их весомость культивируется ради контраста, ради резкого и красноречивого преодоления их высшим началом. Вещи — хранилища суеты, которые *именно поэтому* приковывают к себе писательский взор. Всякий писатель этого времени, любой изощренный «маньерист» — зоркий наблюдатель действительности, может быть, даже помимо своей воли.

Это время — «эмблематический век» (Гердер). Эпоха вырабатывает для себя особенную форму запечатления смыслов посредством назидательных картинок, снабженных афористически-краткой надписью (*inscriptio*) и подписью (*subscriptio*), обычно в стихах, излагающей смысл изображения. На гравюре, изображающей женщину, которую душил скелет (смерть) с песочными часами в костлявых пальцах, изображающей на траве младенца и много других атрибутов, надпись гласит: «*Plorando nascimur, plorando morimur*» («Мы рождаемся и умираем в слезах»), а подпись разъясняет на латинском и немецком языках всю суетность существования (М. Хольцварт, № 22). Лягушка, зимующая под землей, а потом оживающая, есть аллегория «воскресения во плоти» (М. Хольцварт, № 70), крокодил, выползающий из яйца, — аллегория быстрой перемены судьбы к лучшему (Ф. Схоонховиус, 1618, № 45), человек, держащий за хвост лошадь, которая его лягает, учит тому, что «нужно держаться подальше от того, кто сильнее тебя» (Схоонховиус, № 58) и т.д. Эмблематическому изображению и истолкованию подлежит в XVII веке все, причем обычно не вещи в своих реальных связях, но в специальных

контекстах. Все обязано выдать свой аллегорический смысл; поле эмблематики безбрежно и энциклопедически-объемно. Это — систематизированная форма морально-риторического знания. Коллекционируя традиционные аллегорические темы, образы, смыслы, еще умножая их, эмблематический век подводит итоги грандиозной, уходящей в глубокую древность традиции<sup>68</sup>.

Эмблема, то есть целый особый тип мышления, во многом характеризует стиль литературы XVII века. Замечательные драмы немецкого поэта середины века, Андреаса Грифиуса, роман «Арминий» Лопштейна (1689) — это поэтические реализации эмблем, это воплощения поэтического способа понимать и видеть мир через эмблему.

Литературу XVII века принято называть литературой эпохи *барокко*. Барокко — шире, чем литературный стиль. Это и стиль живописи, и стиль музыки, и стиль мышления эпохи. Такой стиль может крайне заостряться при той густоте, с которой некоторые писатели пользуются, например, эмблематическим мышлением, его рефлексам. Но в стиле барокко есть своя историческая глубина: он связан со стилистикой предшествующих эпох. Немецкий поэт XVII века К. Гофман фон Гофмансвальдау (один из самых сильных лириков века) обнаруживает связи, в частности, с Петраркой и Марино. Его метафорически богатый стиль — это одно из преломлений барокко, его моралистического, — логического и образного, — мышления:

Es gieng die Lesbia in eineni schaffer-kleide  
 Als Hirtin / wie es schien / der seelen / iiber feld /  
 Es schaute sie rait lust das auge dieser welt /  
 Es neigte sich vor ihr das trachtige gedraide;  
 Es kriegte meine lust auch wieder neue weyde  
 Von wegen dieser brust / da Venus wache halt;  
 Der schultern / wo sich zeigt der lieblichkeit behalt;  
 Und dann der schonen schoos / des hafens aller freude.  
 Ich sprach: ach Lesbia! Wie zierlich geht dein fuft /  
 Daft Juno / wie mich deucht / sich selbst entfarnen muft /  
 Und Phobus dich zu sehn verjiingt die alte kertze;  
 Nicht glaube Lesbia / daft du den boden riirst /  
 Und den geschwinden fuft auf graft und blumen fuhrst /  
 Es geht ein ieder tritt auf mein verwundtes hertze.

Этот сонет в дословном переводе: «Шла Лесбия, одетая пастушкой, — пастушка душ, как видно, — через поле. С радостью взирало на нее Око мира, склонялись пред нею тучные хлеба. И для моей

страсти тут новый луг, чтобы пастись на нем, — вот грудь, где стражу держит Венера, вот плечи, являющие самую миловидность, а вот — прекраснейшее лоно, гавань всех радостей. Я сказал: «Ах, Лесбия! как изящны твои шаги, — Юнона, кажется, должна побледнеть (от зависти), сам Феб, чтобы тебя рассмотреть, чистит свою старую свечу. Не думай, Лесбия, что ты касаешься земли, ступая по травам и цветам, — твой каждый шаг приходится на мое раненое сердце».

Сонет, лирический, любовный, эротический, избилует метафорами, традиционными образами риторики и эмблематическими элементами. Поэт устанавливает несколько уровней действительности — тот как бы реальный, где есть поле, трава и цветы, по которым ступает нога Лесбии, другой уровень — любовной страсти — луг, который страсть находит для себя, уровень внутренний — раненое сердце. Метафорика строит легкие мосты, по которым мысль поэта скользит с уровня на уровень. Надо всем этим квази субъективным миром осмысления, переплавленным в риторический мир объективных образов, возвышается еще область неподвижных ценностей: это божественное превосходит мир эротической, откровенной страсти, тут есть Феб и есть Венера. Но есть в стихотворении и нечто еще более высокое, это — Око мира, образ и словосочетание, через которое и в это эротическое стихотворение доходит обширная и самая серьезная сфера христианской метафизики света. Солнце — свеча Феба — все освещает. Солнце — Око мира — все освящает. Оно здесь освящает и эротическую игривость, и ученую гуманистическую шаловливость сонета. Ни поле с тучными хлебами, ни луг-пастбище страсти (или даже похоти), ни раненое сердце не существуют без этого Ока мира. Все это нагромождение образов, вся эта риторическая аппаратура у настоящего поэта, каким был Гофмансвальдау, несомненно обращается в своего рода вторую натуру, природу, становится особенной искренностью и естественностью, идущей для своего выражения долгим и кружным, но привычным для нее путем.

Вот другой текст, бесконечно серьезный; в нем нет образов, метафор, все естественно первичной естественностью природы:

«Да и в темницу-то ко мне бешаной зашел Кирилушко, московский стрелец, караульщик мой. Остриг ево аз и вымыл и платье переменял, — зело вшей было много. Замъкнуты мы с ним, двое с ним жили, а третей с нами Христос и пречистая богородица. <...> Есть и пить просит, а без благословения взять не смеет. У правила стоять не захочет, — дьявол сон ему наводит: и я постегая чотками, так и молитву творить станет и клянется за мною, стоя. И егда правило скончаю, он и паки бесноватися станет. При мне беснуется и шалует, а егда ко старцу пойду посидеть в ево темницу, а ево положу на лавке, не велю

ему вставать и благословлю его, и докамест у старца сию, лежит, не встанет, богом привязан, — лежа беснуется. А в головах у него образы и книги, хлеб и квас и прочая, а ничево без меня не тронет. Как ирииду, так встанет и, дьявол, мне досаждая, блудить заставляет. Я закричу, так и сядет...»<sup>69</sup>.

Это повествование беспримерной искренности и простоты, оно разворачивается в том же предопределенном времени смысловом пространстве: тут совсем рядом с человеком живут Христос и Богородица, Бог и дьявол. Они тут даже ближе к человеку, чем в патетической риторике барокко: вверху зияет бездна вечного блаженства, внизу зияет бездна вечной кары, — как сказано у А. Грифиуса. А здесь, у протопопа Аввакума, эти силы всегда под боком. Самые простые вещи человеческого окружения ими затронуты. Простое слово Аввакума, и ученого и неученого, — это тоже риторика. Оно зарождается в церковной традиции и здесь, ни на мгновение не забывая о вечной мере ценностей, оборачивается правдивостью самой жизни. Удивительно это превращение риторического слова в безыскусность правдивого:

«Поехали в Даур, стало пищи скудать, из братиею бога помолили, и Христос нам дал изубря, болшова зверя, — тем и до Байкалова моря доплыли. У моря русских людей наехала станица соболиная, рыбу промышляют, рады, миленькие, нам, и с карбасом нас, с моря ухватя, далеко на гору несли Тереньтьюшко с товарищи; плачут, миленькие, глядя на нас, а мы на них. Надавали пищи, сколько нам надобно: острюф с сорок свежих перед меня привезли, а сами говорят: "Вот, батюшко, на твою часть бог в запоре нам дал, — возми себе всю!..."»<sup>70</sup>.

Барокко в первую очередь — не определенная стилевая система с четким набором свойств и признаков, которые в таком случае следовало бы находить у каждого барочного писателя и поэта. Барокко — это совокупность стилевых систем, каждая из которых дифференцирует традиционное риторическое слово и подводит его к определенному пределу. *Один* из пределов — это энциклопедизация традиционного языка риторической образности, заостряемая в эмблематике (с ее открытой, незамкнутой системностью). И этот предел, как это ни парадоксально, далеко не чужд открытию своего рода жизненной естественности, по крайней мере, естественности лирического чувства и настроения, для которого, как оказывается, риторическое красноречие — это естественный, чуткий, богатый язык выражения. Этот век еще не знает настоящего Гомера, но знает Тацита, знает Вергилия, знает Горация, предчувствует смысл греческой традиции. «Героиды» Гофмансвальдау отражают «Героиды» Овидия, питаются художественным совершенством античности. *Другой* предел — это

небывалым образом совершившееся у протопопы Аввакума обретение правдивости жизни — жизни, которая, как и во всем барокко, разворачивается *посредине* между миром верха и низа. Третий предел — это открытие стихийности в изображении низкой, телесной, вещественной действительности, какое совершилось у Гриммельсхаузена; такая стихийная действительность обнаруживает у него свою самодовлеющую, но слепую силу; она — «внеценностна», оставлена Богом и чертом<sup>71</sup>. Есть, очевидно, и другие пределы, к которым развивается риторическое слово барокко. Всякий писатель этого времени получает в свои руки, с одной стороны, традиционно-риторическое слово, весь аппарат риторики, которым он может пользоваться многообразно — как разрушать, так и необычайно расширять и умножать; с другой стороны, он получает хаос смешавшейся, расширившейся и расстроившейся действительности и так или иначе должен освоить и обуздать вторую (действительность) с помощью первого, слова.

Во Франции, где сама государственная власть, оглядываясь на императорский Рим древности, усиленно стремилась создать образ совершенного порядка, литература предприняла успешную попытку создать строгую и законченную стилевую систему, построенную на последовательном укрощении хаотических сил — на их «окультуривании». Французская барочная система государственности с королем-Солнцем во главе монархии породила строгую и четкую систему поэтического классицизма в произведениях Корнеля, Расина, Лафонтена, Буало и других писателей. Результат решительного очищения барочной действительности, которая воспринималась как своего рода «авгиевы конюшни», — французский классицизм послужил художественным и эстетическим противовесом необузданным силам барокко, его безмерности<sup>72</sup>. Один из «пределов», достигнутых морально-риторической системой в эпоху барокко, классицизм противопоставил барокко именно как законченная, разработанная стилевая система.

Классицизм в полной мере провозглашает принцип строгой и суровой, нравственной и поэтической, меры. В противоположность барокко, легко соскальзывающему к «низу», равно как и к эротике, классицизм провозглашает принцип благопристойности. Его образ человека — суров, строг, гармоничен. Он возрождает римские гражданские добродетели. Язык, стиль — плод жесточайшего отбора. Он создает живую, плавную, ясную, взволнованную речь. Она полна достоинства. История и судьба непрерываемо-полновесно входят в этот стилистический мир, и герои встречают свою судьбу с достоинством. Свидетельства конечного человеческого несовершенства, их ошибки случайны и простительны; не их вина, что судьба пользуется их даже

мелкими ошибками и несовершенствами и ввергает в гибель их самих и других людей.

Своим стилевым отбором великие французские классицисты создают произведения, в которых слово выражает скрытую сущность самого языка. Оно непереводаемо по своей благородной простоте.

Расин начинает трагедию «Федра» (1677) так:

Hippolyte

Le dessein en est pris: je pars, cher Theramene,  
Et quitte le sejour de l'aimable Trezene.  
Dans le doute mortel dont je suis agite,  
Je commence a rougir de mon oisivete.  
Depuis plus de six mois eloigne de mon pere,  
J'ignore le destin d'une tete si chere;  
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.

Theramene

Et dans quels lieux, seigneur, l'allez — vous done chercher?

Вот русские переводы этого начала:

[Ипполит]

Решенье принято, час перемены пробил.  
Узор Трезенских стен всегда меня коробил,  
В смертельной праздности, на медленном огне,  
Я до корней волос краснею в тишине, -  
Шесть месяцев терплю отцовское безвестье,  
И дальше для меня тревога и бесчестье -  
Не знать урочища, где он окончил путь.

[Терамен]

— Куда же, государь, намерены, взглянуть?  
(Перевод О. Мандельштама)

[Ипполит]

Решенье принято, мой добрый Терамен:  
Покинуть должен я столь милый мне Трезен.  
Могу ли примирить души моей тревогу  
С постыдной праздностью? О нет, пора в дорогу!  
Полгода уж прошло, как мой отец, Тесей,  
Исчез и о себе не подает вестей.  
Исчез! Как знать, где он? И след его потерян.

[Терамен]  
Царевич, где же ты искать его намерен?..  
(Перевод М.А. Донского)

Речь должна идти не о качестве переводов, а о том, что, несмотря на все усилия переводчиков, никак не удается им. Воспроизведение возвышенной плавности стиха в одном случае связано с большими неточностями и домыслами, в другом — большая точность сопровождается резким дроблением фраз, нарушением интонации. У Расина нет «узора» стен, нет «медленного огня», нет «корней волос», нет «урочища», где намеревается Ипполит искать отца своего Тесея. Вместо «урочища» стоит просто и *точно* — «места». Даже «мой добрый Терамен», обращение вполне в духе текста, у Расина естественнее, неприметнее.

Наконец, у Расина Ипполит едва ли сказал бы, что он «краснеет в тишине». Слова связываются между собой с логической корректностью, а вместе с тем и с пластической красотой: у Расина Ипполит «краснеет от своей праздности» или «по причине своей праздности» — это логически точная связь. И краснеет не «в тишине», а «в смертельном сомнении». Это последнее сочетание пластично, объемно: связано не то, что обычно стоит рядом. Объемность — в том, что «смертельность» и тяжела, и убийственна, и грозит бедой. Классическое слово — отборно, потому насыщено, напряжено, хотя и не стремится преувеличить себя, выставить напоказ.

Переводчик, вынужденный восстанавливать поэтическую мысль Расина в чуждой ему языковой среде, невольно, вопреки своему умению, излишне разнообразит его. Французский критик восхищается загадочным торжественным эффектом простейшей перифразы в «Федре» Расина: «La fille de Minos et de Pasiphae» (Федра — «дочь Миноса и Пасифаи», действие I, сцена I)<sup>73</sup>. Эта простота вообще не воспроизводима: ее фоническая и ритмическая сила скрывается в законах самого языка. Поздние русские классицисты, Державин, П.Л. Катенин, в своих переводах отрывков (из «Федры», «Гофолии»), напротив, вскрывают как бы барочный слой расиновского классицизма и, соответственно, выбирают наиболее драматически-взволнованные, острые места трагедий:

<...> И наклонилась тень на одр к главе моей;  
А я объятия уж простирала к ней;  
Но безобразну смесь лишь обрела со страхом  
И плоти и костей, покрытых гнусным прахом,

В крови отрывки жил и кожи и волос,  
И спорилась о них несъятых стая псов.  
(«Гофолия». Перевод П.А. Катенина)<sup>74</sup>

Трагедию Расина (как и весь французский классицизм) долгое время упрекали в холодности, аристократизме, стилистической нарочитости. Лессинг доказывал ее неестественность, и даже Пушкин писал: «У Расина (например) Нерон не скажет просто: "je serai cache dans ce cabinet" ("Я спрячусь в этой комнате"), — но: "Cache pres de ces lieux, je vous verrai, Madame" ("Сокрывшись близ сих мест, я увижу вас, мадам)". Агамемнон будит своего наперсника, говорит ему с напыщенностью: "Qui, e'est Agamemnon" (хДа, это — Агамемнон)"<sup>75</sup>.

Но Расин добивается естественности в величии: его стиль приподнят и выдержан. Через величественность открывается его естественность — естественность, доведенная до идеальности. Величественная естественность Расина — *рационалистична*. Рациональный принцип меры Расин противопоставляет безмерности, стихийности, слепой полноте барокко, противопоставляет и риторической нагроможденное™, в которой, как то было у Грифиуса, Локэнштейна, у французских барочных писателей, до крайности активизируется барочная вертикаль смыслов. Высокий стиль Расина эту вертикаль существенно приглушает, — его стиль естественнее выдержанностью одного уровня, несмотря на всю свою приподнятость. Изысканность стиля есть обобщение естественного.

Граница между барокко и классицизмом как хронологически различными этапами развития литературы — не строгая, а размытая, поскольку, обуздывая стихии барокко, новый классицизм лишь постепенно вытеснял барочные системы стиля. Между отдельными поэтами, писателями может пролегать как бы пропасть, но это не отменяет плавного перехода различных явлений в истории литературы. Так, теперь уже показано, что рационализм проникал в глубь барочного позднего энциклопедического исторического романа. С другой стороны, классицистические реформы немецкого писателя и теоретика И.К. Готшеда в первой половине XVIII века, борьба с поэтикой барокко не привели лишь к резкой смене стилей: многие существенные элементы барокко, его бурная метафорика продолжали жить в сочинениях поэтов-классицистов. Да и сам рационализм неоднороден, лишен единства, его воздействие на поэтов многолико. Смена барокко классицизмом в стиле немецкой литературы происходит постепенно, в течение десятилетий.

То же было и в русской литературе. При желании можно сдвигать начало русского классицизма к середине и концу XVIII века, считать,

что Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, были не классицисты, а барочные поэты, что русский классицизм был «слабым» и «малопродуктивным течением»<sup>76</sup> и что к нему относится разве что один А.П. Сумароков с горсткой незначительных последователей. Если принять во внимание, что барокко в поэзии XVIII века таяло, постепенно сходя на нет, что классицизм этого времени не был уже творчески-первозданным и мощным, как у Расина, то границу явлений можно и совершенно стереть, — особенно если прибавить к определяющим эпоху тенденциям еще и рококо, сентиментализм и т.д. Тем не менее, подобные «сдвиги», производимые в истории литературы, — лишь условная перемена вех.

Поэтика и стилистика Ломоносова — безусловно, классицистическая; «одическая» «высокопарность» поэта, требование жанра, рационалистически преломлена, в самих же этих одах царит культ наук, а дух «естественной теологии», доказывающей величие Бога через величие природы, сближает Ломоносова с немецкими поэтами-классицистами Брокесом и Галлером. Стиль од Ломоносова воплощает в себе пафос рационалистического расчленения природы в пораженном предстоянии Богу, воплощающем в себе принцип разума. У Ломоносова отношения «твари» и «творца» рационалистически определены; они разведены, и им уже не встретиться ненароком в стихии бытия; так не встретиться и человеку с Богом, — их отношение есть противостояние. Невозможно выводить «барочность» Ломоносова и из его пристрастия к титульной гравюре с барочной эмблематикой: такая гравюра спокойно дожила до конца XVIII в., даже до XIX в., и прежде всего в ученых изданиях.

В XVII веке классицизм возникал в противоположность всеобъемлющей стихии барокко, возникал на узкой полоске «отвоеванной» у него стилистики. В XVIII веке отношения отчасти изменились: классицизм восторжествовал, а барокко ушло «под землю», в массовую литературу, осталось в тех второстепенных областях, куда еще не проник дух рационализма и классицизма. Подспудное барокко доживает в Германии до рубежа XVIII-XIX веков и в качестве важной стилиобразующей струи включается в весьма многообразную стиливую систему немецкого писателя Жан-Поля.

## 2. Романтизм и классика

Барокко и классицизм в XVII веке были противоположны друг другу, но и существовали вместе как противоположности.

В XVII-XVIII веках литература чрезвычайно обогащается развитием личности (различные религиозные и философские течения решительно способствуют становлению «внутреннего» характера).

Классицизм XVIII века, утрачивая своего прямого «противника», обедняется, сдерживает личность, но и сам обогащается нарушающими его внутренними моментами, сентиментально-чувственными (как, позднее, в России классицизм Озерова).

На рубеже XVIII-XIX веков противостоят и сосуществуют уже не классицизм и барокко, а классическая и романтическая литература. Немецкое литературоведение издавна весьма уместно различает *классицизм* и *классику*. «Классика» понимается здесь не только и не столько в смысле образца, сколько в смысле поэтической системы, метода, стилистического склада. Такая классика в Германии — это прежде всего Гёте с его необъятным творческим гением — возникает на совсем иных основаниях, нежели классицизм XVII и XVIII века. Классика — это тоже господство в поэзии меры и гармонии, но она строится не на узком отрезке стилистически-аккуратно обработанной реальности, не на дистилляции жизненной полноты, как у Расина, а на конкретно-чувственном полнокровном, телесном изобилии, сводимом в единство античного, греческого, скульптурного облика. Античная скульптура с ее классической гармонией и рассматривается как идеал искусства вообще, поэзия покоится на ее созерцании и сама вызывает у читателя такое ощущение и созерцание красоты.

Этот момент — центральный у Гёте, в немецкой классике. К такой классике устремлялся в своем творчестве Лессинг — в теории и в поэзии («Натан Мудрый»). Классический идеал гармонии идет, следовательно, не от переживания *стиля* (стиля жизни и поэзии), а от переживания реальной полноты бытия, символически воплощаемой в центральном образе прекрасного человеческого тела. Это переживание и порождает стиль, — но уже, разумеется, не один твердо установленный стиль, продукт тщательнейшего отбора, а определенную широту стилистических возможностей. Только все эти возможности, словно концентрические круги, исходят от центрального представления о пластической красоте. Стиль Гёте в течение долгих десятилетий все время растет, дозревает до строгого классического идеала и отходит от него, — один полюс в его творчестве — это незавершенный эпос об Ахиллесе в духе Гомера, другой — это гармоничная, уравновешенная, спокойная проза романа «Годы учения Вильгельма

Мейстера» (1795-1796). Наконец, «Фауст» У это небывалый рост стиля, поэтическая организация небывалой сложности, — какая и могла возникнуть лишь в эту переходную эпоху европейской литературы. Творчеству Гёте в Германии противостоит и романтизм<sup>77</sup>, и, прежде всего, Жан-Поль. Этот последний, писатель значительный, в противовес гётевскому органическому использованию стилистических возможностей, росту стиля, планомерно соединяет заведомо различные, а притом и крайне разнородные, стилистические линии, пласты. Из разнородного он сплетает до крайности усложненную ткань своих произведений, тут стилистическое единство возникает на пестроте, на чересполосице, из механического соединения. Но и романы Жан-Поля — это такая «энциклопедия» стилей, которая осуществима лишь в переходную эпоху, на гребне и водоразделе европейского литературного развития. Немецкие романтики в свою очередь дают множество различных стилистических решений, которые нельзя представить как единую стилистическую систему. Более того: творчество некоторых великих поэтов-романтиков (Клеменс Брентано) — это протекающая усложненно, затрудненно, противоречиво борьба за стиль, где есть место и органическому росту, и перелому, и совершенному достижению, и нецельности, и противоречивости. Гениальный поэт немецкой классики, Фридрих Гёльдерлин, в своем томлении по греческой гармонии и пластической красоте достигает пиндаровского мощно-взволнованного слова, являющего нескованные гигантские силы бытия, — это слово, тоже неслыханное в Европе (как еще многое в эту эпоху!), в своем экстатическом порыве доходит до самых концов поэтически-возможного. Слово поэта творит бытие и слагает его вечность, но слово и прерывается молчанием, застывает перед невыразимостью, неизреченностью бытия.

Все это переходное время устремлено к созданию целостного стиля, который, так или иначе, выразил бы всю полноту жизни и всю полноту ее осмысления. В создании такого стиля направленность на реальную действительность, на ее наблюдение и отражение, многообразно пересекалась, совмещалась и расходилась с направленностью на слово; традиционно-риторическое и реалистическое начала в эту эпоху не могли отделиться друг от друга. Слово риторическое и слово антириторическое вынуждены так или иначе сосуществовать. А отсюда и формы как «беспринципного», путаного компромисса между ними, так и закономерного объединения.

**Классика** — это равновесие двух начал. Оно и мыслимо лишь в это время! Достигаемая классическая гармония — это и гармония литературных эпох. Литература этого времени включает в себе и все прошлое развитие литературы, слова, — об этом уже говорилось, — и

включает в себе зерно всего последующего развития. Стилистическая гармония, если она реально достигалась в это время, отличалась единственной в своем роде всеохватностью, универсальностью. Не удивительно: в ней была заложена мера всякой литературы, всякого поэтического слова, всякого поэтического развития.

Классика в России — это Пушкин. Зрелый Пушкин — не классицист, не романтик и отнюдь не реалист (в том точном смысле, какой предполагает направленность слова на жизнь). Чудо пушкинского слова — всеевропейское и общемировое. Неповторимая гармония пушкинского творчества возникает именно в центральной, фокусной точке европейского литературного развития, в исторически единственный, неповторимый момент. Слово Пушкина — русская мера всех времен. Возможности гармонии, заключенные в этот единственный, преходящий и переходный момент европейского литературного развития, никем не были реализованы с тем совершенством, что Пушкиным — никем в немецкой, английской, французской литературе. Слово Пушкина — скупое и экономное, такая экономность идет от отчетливого ощущения, видения точки схождения разных поэтических сил слова. Пушкин своим словом запечатляет такое схождение с точностью. В Германии, у Гёте, в творчестве которого явно присутствует, как ни у кого другого, и пушкинский стилистический пласт, момент идеальной гармонии заключен в изобилии, в пространности, в щедром окружении, в концентрической системе кругов — организованных, растущих стилей. У Пушкина гармония передана концентрированно, отточенно, а потому немногословно.

Стиль Пушкина — совершенный и простой. Это — особенная неповторимая простота; она — теперь это ясно из исторического положения поэзии Пушкина — выступает как мера жизни и бытия, а потому постигает это бытие, проходит сквозь него. Это — не простота, которая ограничивается поверхностью вещей, а прямо обратное. Слово — объемно, но Пушкин не заботится о том, чтобы особо показывать эту объемность слова (что противоречило бы его точности и экономности). Слово, до всякого специального анализа, воспринимается и слышится читателем как объемное. Пушкин пишет:

Город пышный, город бедный

...

Твой грустный шум, твой шум призывный

...

В тревоге пестрой и бесплодной

...

В степи мирской, печальной и безбрежной

...

На тесном, хладном новоселье-

Эпитеты, встречаясь, лишь невольно выдают простую объемность слова. Они освещают с разных сторон, не создают, но *подтверждают* его полноту.

Пушкин писал:

На берегу пустынных волн

(«Медный всадник»)

и:

На берега пустынных волн

(«Поэт»).

Пушкин повторяет эту строку, прекрасно сознавая, что в ней идеально-точная формула классической полноты, что как идеально-точная она не требует перемен и не может быть поэтически превзойдена никакой вариацией. Такая строка не прозвучала бы так ни до, ни после Пушкина. Только у Пушкина она органична и объемна, освобождена от момента произвольности риторических, позднеклассицистических сочетаний слов, равно как и от обыденной опресненности:

<...> Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы ...

Беспримерная, — а у Пушкина не редкая — организация объемных и полновесных смыслов: немногословное создание полноты через преодоление возможного (у другого поэта!) диссонанса. «Дикий» и «суровый» — затем «и звуков и смятенья полн» — все это получается так хорошо потому, что всякий предмет и характер у Пушкина с самого начала наделен объемом, которую не нужно и даже нельзя разворачивать, изъяснять, эксплицировать. Нужно только наметить ее. Пушкинский «поэт» полон звуков и полон смятенья — это *разнородные* сочетания (как, к примеру, разнородны «полон забот» и «полон замыслов»), они создают здесь пластику внутреннего, дополняя четкость общей характеристики: «дикий и суровый». «Широкошумные дубровы» — вновь сведенная воедино разнонаправленность, которая, однако, с самого начала воспринимается как неразделимая цельность. И все в целом (все четыре стиха) объединены невоспроизводимой величиестью пушкинского глагола «бежит», ср.:

...И убежать в пустынные дубровы,  
На берега сих молчаливых вод...

Когда (все в том же стихотворении «Поэт») Пушкин пишет: «Молчит его святая лира», то святостью наделяются и лира, и само молчание поэта, — переход, распределение, естественное объединение смыслов. Так пушкинские слова, обнаруживающие свою поэтичность и точность в пределах одной строки и двух строк, и вообще существуют в большом поэтическом контексте, от него заимствуют *конечную* точность своего смысла. Это целое всегда продумано, взвешено поэтом — его мыслью и как целое увидено его внутренним чувством. Так, словосочетание «наморщенные руки» вне пушкинского контекста едва ли даже и понятно. У Пушкина оно буквально озарено силой поэтического откровения («Няне»), а вместе с тем понятно и как абсолютно точное:

... И медлят поминутно спицы  
В твоих наморщенных руках...

Эти строки подготовлены поэтической отчужденностью (вспомним греческие «характер» и «тип»!) того, что одновременно и необычно, и естественно, а потому просто. Необычна и естественна связь целого — все стихотворение, необычно и естественно все отдельное, всякая связь, точность слова неразграничима с его поэзией, «... в глуши лесов сосновых» — тоже реализация той смысловой объемности, которая *мыслится* поэтом и поэтически, и точно; простое («сосновые леса») выступает как поэтическое открытие (прилагательное «сосновые» делает явной полноту мыслимого, обращает ее в конкретность, поражающую читателя). Это — конкретное раскрытие смысловой полноты, объемности, какая дана везде у Пушкина.

Объемность пушкинского слова сродни античной телесной скульптурности. Иначе, чем немецкие поэты и мыслители, он стремился к античному совершенству, к пластической образности слова. Он ловил отражения античного в пластическом творчестве современников («На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки»). Проникнуты античностью эпиграмматические стихотворения Пушкина; в них — целенаправленная борьба за пластическое совершенство — и слова, и самой жизни, собранной в единство, и цельность символа:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.  
Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;  
Дева, над вечной струёй, вечно печальна сидит.

Антично-скульптурное и гомеровски-вольное утверждено у Пушкина (совсем иначе, чем у поэтов западных, немецких) на священной крепости древнерусского, церковнославянского слова, гречески-античное даже слито с ним. Гнедичу Пушкин писал: так слито гомеровское и библейское в стихотворении, обращенном к Гнедичу:

С Гомером долго ты беседовал один,  
Тебя мы долго ожидали,  
И светел ты сошел с таинственных вершин  
И вынес нам свои скрижали...

Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей,  
Разбил ли ты свои скрижали?...

Слово Пушкина, извлекаемое из богатых недр всего русского языка, — это уже не высокое слово классицизма; классика — не классицизм. Стремящееся к простой объемной и точной простоте классическое слово снимает уровни слова, преодолевает их и стремится к точной предметности своего значения.

Это подтверждает и пушкинская проза. Пушкинское слово, даже и прозаическое, — совсем не язык *самой* действительности, самой жизни. И простота слова — не непосредственная, а крайне опосредованная, вернувшаяся к себе после того, как слово погрузилось в жизнь с ее предметностью. Слово именно не стремится (односторонне) в глубь жизни, — после чего раскрытие, описание всякого предмета становится и неизбежным, и насущно-необходимым, — а довольствуется тем, что захватывает предмет в его неразложенной цельности. Такой предмет, смысл которого укладывается в простое и объемное слово, очень конкретен — и в стихах, и в прозе Пушкина. Пушкин и в прозе иной раз особо высвечивает конкретность предмета, — как делает он это и в стихах. «"Предметность" создается у Пушкина вовсе не материальной яркостью самого образа, как у Гоголя или у Бальзака, но чувством, что за образом стоит объективный предмет, которым образ питается, не вбирая его в себя целиком»<sup>78</sup>. Еще вернее было бы сказать, что конкретность предмета создается у Пушкина в точности самого слова, его значения. Пушкинское слово как раз берет предмет целиком, берет сразу же, — не описывая его, не восстанавливая его целостность своим описанием. Предмет дан сразу и дан целиком. При этом, в своем прозаическом повествовании,

Пушкин, как и в лирическом стихотворении или поэме, редко ограничивался «сообщением сведений» (о том, что произошло), — таким вполне обычным для позднейшей реалистической поэмы рассказом, когда в сознании читателя строится ясный образ действительности, а только что произнесенные, прочитанные слова вытесняются из сознания. Пушкинская проза для этого недостаточно обстоятельна и недостаточно детально-подробна; в ее краткости слова со-освещаются, взаимно отражаются, усиливаются. Они рассчитаны на неторопливое, вдумчивое, но при том и достаточно непринужденное чтение, рассчитаны на классическую «праздность» читателя, которого вовсе не интересует только «принять к сведению» изложенные «сведения». Слово звучит полномерно, оно *в себе* собирает, накапливает жизненный смысл. Всякое прозаическое слово имеет тут возможность из слова преходящего, неприметного в миллионах слов избыточной прозы (как в реалистическом романе) сделаться словом, предельно нагруженным смыслом. Только пушкинское слово никогда не показывает свой вес (как и в стихе). Простота слова опосредована, но зато и все ступени, весь процесс опосредования до конца скрыт, снят. Пушкин пишет: «Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты».

Это — цельный образ «дурной погоды». Он не сопоставим с описанием гнилой петербургской погоды, например, у Достоевского. Пушкин сообщает о дурной погоде то, что возникает как бы с безусловной необходимостью, как одно из основных состояний природы. Форма пребывания природы: ветер воет, снег падает, — поэтому фонари светятся тускло (а не ярко), улицы пусты (а не заполнены народом). Это — необходимость, а не абстракция; то, что сообщает Пушкин дальше, «прорезает» это общее описание, и, в свою очередь, прилагается к картине необходимого:

«Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая за поздалого седока».

Эта конкретность, обращающая необходимое состояние природы вообще, в городскую, петербургскую ночную зимнюю «ужасную погоду», представлена как событие необходимо-повторяющееся.

На фоне этой ужасной погоды изображено внутреннее состояние Германна: связь погоды и психологии никак не изъясняется и не обрисовывается, и внутреннее подано лаконично, тоже как необходимое состояние (которое и не может быть другим):

«Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени. ...Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега. ...Германн стал ходить около опустевшего дома... Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты...»

Так проходят полтора часа напряженнейшего, как надо думать, ожидания. Пушкин передает их без излишних оттенков. Ведь и ветер воет и воет, и Пушкину не надо описывать, как он воет, в «Капитанской дочке» (гл. II), напротив, «ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным», Германн трепещет, «как тигр», — но это и все. Сравнение — психологическая доминанта его состояния и всего описания, Пушкин далее не возвращается к ней и не напоминает о ней. Пробравшись в дом графини, Германн «спокоен»; когда он слышит шаги Лизаветы Ивановны, «в сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести...». Все эти состояния переданы цельно, без дальнейшей дифференциации, без ненужных Пушкину оттенков. Точно так же в доме Нарумова, после игры: «те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом, прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами», — словно играя строго отведенную им роль. Впрочем, пушкинский текст и здесь не предусматривает *описания* того, *кто* и *как* себя конкретно вел, но и не отрицает конкретности и разнообразия. В необходимых случаях Пушкин точными деталями устанавливает конкретность, — можно даже сказать, актуализирует направленность читательского воображения на конкретное:

«Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вослед за нею, в холодном плаще, с головой, убранныю свежими цветами, мелькнула ее воспитанница». «Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухшим ногам. Германн был свидетелем отвратительных тайнств ее туалета; наконец графиня осталась в спальном кофте и ночном чепце: в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна».

В таких описаниях Пушкин не подробен и обстоятелен, а сдержанно-экономен. Как и в стихах, Пушкин тонким приемом добивается объемности образа:

«Германн <...> увидел слугу, спящего под лампою, в старинных, запачканных креслах».

Определения «старинные» и «запачканные» взяты как совершенно равноправные и синонимические, а воспринимаются как разноплановые, тогда как, ниже, «полинялые штофные кресла» звучат уже вполне обычно. «Запачканность» старинных кресел начинает рисовать картину поблекшей роскоши в доме старой графини, картину пережившего себя, постаревшего, опустившегося века, и столкнове-

ние определений, задуманное Пушкиным, не может не останавливать, *должно* останавливать на себе внимание.

Это, разумеется, только один из вариантов реализации полновесности цельного слова и образа в прозе Пушкина. Его полновесность обнаруживается в легком прикосновении:

«Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать, — все умолкло опять».

Подобное описание — тоже своего рода драма в миниатюре. В простоте его кажущимся образом сходит на нет риторическая искусность веков, — на деле это самое высоко организованное поэтическое искусство, вывод из векового развития риторического слова.

«Графиня не отвечала, Германн увидел, что она умерла». Финал целой главки «Пиковой дамы», призванный простотой слова уравновесить драматическую остроту сцены и прямую резкость последних слов Германа: «Перестаньте ребячиться... Спрашиваю в последний раз: хотите ли назначить мне ваши три карты? — да или нет?» Как много заключают в себе эти последние *спокойные* слова главки, как много заключают они в неразвернутой цельности слова!

Нечто подобное и в «Капитанской дочке», при большей плотности и жизненной насыщенности исторической повести:

«Комендант, Иван Игнатьич и я мигом очутились за крепостным валом; но оробелый гарнизон не тронулся... В эту минуту мятежники набежали на нас и ворвались в крепость. Барабан умолк; гарнизон бросил ружья; меня сшибли было с ног, но я встал и вместе с мятежниками вошел в крепость. <...> Нас потащили по улицам; жители выходили из домов с хлебом и солью. Раздавался колокольный звон» (гл. VII).

Пушкинское слово — точно; полновесно и объемно; предметно, а не поверхностно; пластично. Пушкинское лирическое слово музыкально. Примерно так, как это было в классицистском стиле Расина, глубоко погруженном в дух и жизнь французского языка, пушкинское слово рождает красоту и музыкальность из глубокого проникновения в русский язык, в его закономерности. Удивительно инструментальный стих -

Там лес и дол видений полны -

своим неповторимо-чарующим звучанием создает едва ли не кульминацию сказочно-поэтического настроения во вступлении к «Руслану и Людмиле». Музыкальность пушкинского стиха никогда не бывает нарочитой; более явная звукопись — частное проявление звуковой гармонии, наличествующей в каждом стихе.

Прозаическое слово Пушкина косвенным путем причастно к этой гармонии звучания и находит ее в *той же* самом, в чем и открывается жизни. Слово тут одно, оно заведомо уравнивает риторическое и жизненное, интерес поэзии и заботу жизни. Всегда пушкинское слово приобщено к светло-безоблачному миру гармонии. Эта гармония никогда не выступает отдельно, не будучи слита со смыслом и с «существенностью» (действительностью), — но она никогда и не отсутствует. В итоге пушкинское повествование, во-первых, освобождается от морализма, от старой риторической функции морального знания. Пушкин решительно противится и инерции риторического слова, и тенденции антириторического, нарождающегося реалистического слова. Первое наставляет и убеждает, второе внушает и судит. А Пушкин являет «существенность» в ясной гармонии своего слова, и эта чистота слова, смысловая наполненность которого — без изъяна, едва ли не возможна только в эту переходную и кульминационную литературную эпоху. Пушкин «объективен» в отношении Германна, Пугачева, Кирджали.

С этим же связано и другое — то, что пушкинское слово очень часто находится на грани юмора и иронии, пародии и самопародии — на грани светлой несерьезности. Между словом глубоко серьезным и шутливым у Пушкина нет резкой грани, то и другое может вполне объединяться. Интонация «Евгения Онегина» не дает различить одно и другое, серьезное и несерьезное. Это уже никак не давалось писателям позднейшего времени. Стихи, которые пишет у Пушкина Ленский (гл. VI, XXI-XXII), — это пушкинские стихи; их романтический характер достигнут незначительными сдвигами стиля. Остраненность этих стихов не следует преувеличивать; Пушкин не мог «объективировать» своего лирического героя, туманного романтика, не мог отпустить его из круга своего слова. Говоря о Ленском: «Так он писал *темно и вяло*», — Пушкин подшучивал над ним и над собой, и это не могло быть чуждо Пушкину, коль скоро он сознавал почти постоянную двойственность, серьезность-несерьезность своего стиля. *Вялость и темнота* слога пушкинского Ленского едва ли была под силу настоящим романтикам в их творчестве. В прозе, в «Пиковой даме», Пушкин искусно и иронично воспроизводит стиль сентиментализма, его риторичность. Тут он чуть дальше отходит от своего (насколько это возможно в прозе):

«Если когда-нибудь... сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери, — всем, что ни есть святого в жизни, — не откажите мне в моей

просьбе! — откройте мне вашу тайну! — что вам в ней?.. Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары; жить вам уж недолго, — я готов взять грех ваш на свою душу. Откройте мне только вашу тайну. Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках; что не только я, но дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню...»

Воссоздавая остро-драматическую сцену, Пушкин *не может не* продолжать вести постоянную полемику с противными ему литературными тенденциями и направлениями. Нечто отдаленно напоминающее есть в немецкой литературе: в сказках К. Брентано тоже ведется литературная полемика, они буквально пронизаны литературными намеками, но там полемика и намеки идут поперек рассказа и, как веселый узор не связаны с сюжетом. Здесь, у Пушкина, полемика и драматическая нешуточность до конца слиты. В острейшей ситуации Пушкин не перестает думать о *слове* и его функциях: он разоблачает тут риторическое слово. Сентиментальная речь Германна глубоко неправдива и в довершение всего, она, видимо, и не доходит до графини, — это речь, произнесенная попусту как чистое искусство! («Старуха не отвечала на слова», — парирует Пушкин длинную речь Германна). Ситуация у Пушкина и серьезна, и смешна; драма и ирония в одном. Но благодаря этому слово не «проваливается» в серьезность жизненного, а возвращается само к себе: оно отнимает у жизни, у действия половину внимания, но вместе с тем и слито с действием. Повествование «Пиковой дамы» серьезно и иронично.

И более того: пародия сентиментального стиля в речи Германна не уводит поэта от жизни, от изображаемой *серьезности* совершающегося, а позволяет показать ее выпукло, многогранно. Слово Пушкина недаром не скользит по поверхности предмета и факта, а с самого начала, объемное и полное, погружено в них: каждая главка повести помещена у Пушкина под сень эпитафий, а подавляющая часть эпитафий, обычно французских, взята из светских бесед и переписки. Эти эпитафии отражают неглубокий светский тон, текст «Шведенборга» представлен как анекдот. Это — голос среднего, усредненного, голос светского общества в повести Пушкина. Соотношение эпитафии и *серьезной* стороны повести у Пушкина глубоко иронично. Эпитафия к той главке, в которой Германн молит старуху открыть ему секрет, в которой безмолвная графиня умирает, гласит (в переводе): «Вы пишете мне, мой ангел, письма по четыре страницы быстрее, чем я успеваю их прочитать». Он имеет касательство к стремительной переписке Лизаветы Ивановны и Германна и ее столь скорым последствиям. Эпитафия отнимает половину серьезно-

сти у содержания главы, но зато придает ее содержанию многомерность. Действие излагается словом Пушкина, через него словом Германна (сентиментально-риторическим) оно отражается в мнении общества, в его «средней» морали («Человек безнравственный, для него нет ничего святого» — эпитафия к следующей главке, в переводе). Косвенными средствами Пушкин достигает такой многомерности повествования, ни на минуту не отказываясь от своего гармоничного и спокойного слова. Сюжет «Пиковой дамы» и идет от светского анекдота, перерастая в трагедию, которой Пушкин не позволяет сделаться трагедией, чем-то односторонним, а *внутри* повести действие спровоцировано анекдотом, светской болтовней офицеров-картежников.

Творчество Пушкина — это вершина европейской *классики*: его стиль — высшее выражение классического стиля гармонии.

На Западе сходные искания приводили к иному стилистическому I итогу; общие во многом творческие импульсы — к иным стилистическим системам.

И вообще в западной литературе того времени повсюду рассыпаны те самые поэтические материалы, на основе которых Пушкин создавал свой гармонический синтез стиля — слова и жизни. Так искал *простоты* в передаче жизненной реальности П. Мериме, высоко оцененный Пушкиным. Так был одержим стремлением передать в прозе жестокое и трагическое течение жизни, приспособить слово к передаче такого жизненного содержания в *точности* и *объемности* немецкий писатель Г. фон Клейст (1777-1811). Этим он как бы «стадиально» сближен с Пушкиным: Клейст стремится отобразить в жизни некий элемент безусловной достоверности, который соединил бы конкретную точку времени «сейчас и здесь» и вечность, мгновение и историю, личную судьбу и рок. Не случайно Клейст тоже, как никто, умел использовать для своих целей анекдот, мелкое, бытовое происшествие, иной раз реальное, в других случаях вымышленное, построенное по образцу реального, событие. Стилистический результат усилий Клейста был во всем, однако, противоположен пушкинскому: вместо пушкинского гармонического слова, вместо ненапряженности и непринужденности его (стиль не должен «перегонять» событие, не должен обобщать суть дела преднамеренной установкой, забежать вперед, повествование не должно звучать трагичнее поведенного факта!), возникает железная система, в которой малое и великое вяжется силой, пригибается друг к другу. Внутри системы нет «воздуха», простора. Стиль *прост*, коль скоро слово передает обнаженный факт, и *сложен*, до крайности, планомерно, затруднен, как система фактов, как их «машина»: стилю словно поручено исполнить приго-

пор судьбы над бессильной перед нею отдельной личностью. Простота зловеща; вот начало одного из рассказов:

«В Сантьяго, столице королевства Чили, как раз в тот самый миг как начаться страшному землетрясению 1647 года, при котором нашли свою гибель многие тысячи людей, молодой, обвиненный в содеянии преступления испанец по имени Херонимо Ругера стоял в камере тюрьмы, куда был заключен, у столба, в намерении повеситься» («Землетрясение в Чили»).

Во всем дальнейшем повествовании писателю остается, собственно говоря, лишь *одно*: объяснить, как *связались* воедино замыслы человека и замыслы судьбы, и как они потом *развязались*. Рассказ — анализ рокового пути истории. Период Клейста «скручивает» все, что сообщает, — при том изложение деловое, точное, антисентиментальное, синтаксически-упорядоченное и стройное, перенапряженное, сложное:

«В М<sup>xxx</sup>, одном из крупных городов Верхней Италии, маркиза д'О<sup>xxx</sup>, вдовая, пользовавшаяся безупречной репутацией, мать прекрасно воспитанных детей, оповестила через газеты о том, что она, сама того не ведая, оказалась в положении, что отец ребенка, которого она ждет, пусть даст о себе знать, и что она, из семейных соображений, в любом случае готова пойти за него замуж» («Маркиза д'О<sup>xxx</sup>»).

Немецкий романтик Йозеф фон Эйхендорф пользовался исключительным по своей окраске обобщенно-объемным лирическим словом:

«Солнце только что величественно взошло, и тут вниз по Дунаю, среди зеленеющих гор и лесов, летела ладья. В ладье было несколько веселых студентов. Они провожали молодого графа Фридриха, только что оставившего университет, чтобы отправиться в путешествие.

Умиротворенный и счастливый, Фридрих вышел в тихий монастырский сад. И тут он видел еще, как по одну сторону Фабер, среди виноградников, бурных потоков и цветущих садов, направлял свои шаги к пестрой, искрящейся жизни, как по другую сторону белопарусная ладья Леонтина исчезала на море в дали горизонта между небом и водой. Солнце только что величественно взошло.

Это начальные строки и —• конец романа Эйхендорфа «Предчувствие и реальность» (1815). Перевод бессилён передать естественность, простоту и стилистическое единство этого текста. Слова Эйхендорфа лишены вычурности и экзотического налета. У Эйхендорфа, к примеру, не «ладья», а самое нейтральное слово — Schiff. А тон Эйхендорфа — это тон лирического подъема, внутренне-

го возвышенного порыва. Перевод ясно, словно по заказу, подчеркивает то другое, что скрыто в единой приподнятой интонации поэта, — это сохраненные элементы эмблематического поэтического мышления. Начало романа скрывает в себе эмблему, которой не обязательно попадать в поле внимания читателя: эйхендорфовское солнце — все еще «око мира», смотрящее на все творящееся на земле. Тут, в начале романа, оно только и «видит» безраздельный энтузиазм веселых людей, устремившихся в путешествие. Конец романа — это эмблематический выбор пути. Тут названо три таких человеческих пути. Путешествие рас-троилось: один путь — это покой души, другой — пестрая земная жизнь, третий — томление и предчувствие грядущего, путешествие, не ведающее конца. Эмблема — прочитанная романтически, не педантическим умом, а лирическим чувством. Эмблема выходит наружу в лирическом, искреннем и несентиментальном тоне: читатель *не* должен замечать эмблемы, не обязан видеть строгую конструкцию внутри равномерного лирического движения.

В слове Эйхендорфа есть то пушкинское, что оно — полно и объемно. Этим слово Эйхендорфа удивительно и вполне своеобразно. Оно — иное, чем у Пушкина, но полнота и объемность коренится в уникальной возможности, данной временем, на перевале прошлого и будущего, традиции барокко и реалистического видения мира и природы, освещенного лирическим чувством. У Эйхендорфа бесчисленны зеленые, шумящие леса, журчащие ручьи, поющие жаворонки, гудящие рога. Они везде и всегда одинаковы, однако, ни один читатель не томится их однообразием, как не устают и от часто повторяющихся, одних и тех же рифм в стихах Эйхендорфа. Поэт никогда *не* описывает своих гор и лесов, рек и ручьев. Он только их именует — но так, что они встают в сознании в непрменной конкретности, пронизанные поэтическим настроением.

Поэт не входит в детали. Пренебрегая деталью, он уверенно добивается того, в чем не преуспели ни натурфилософствующие просветители-поэты XVIII века, стремившиеся описать всякую былинку среди травы, ни позднейшие реалистические живописатели природы и сельского быта, — он добивается целостности конкретного образа природы. В поэзии, выходит, «лес» — это не обязательно какое-то «общее» понятие; обобщенность, отсутствие любых деталей не означает отвлеченности, абстрактности. Эйхендорфовский лес возникает как устойчивый цельный образ, заключающий в себе всю возможную конкретность и всю мыслимую детальность. В его лесе всегда царит целебное благоухание, которое впитывает в себя читающий строки Эйхендорфа; читатель погружается у него в стихию природы, с детства ему знакомую и предчувствуемую. Вершины деревьев у Эйхен-

дорфа всегда «шумят», шумят всегда одинаково и шумят бесчисленное количество раз. Этого «однообразного» шума достаточно для того, чтобы в нем раскрывалось все многообразное богатство природы.

Читатель может не подозревать о том, какая глубокая закономерность, эмблематическая расчлененность мышления управляет лирическим словом поэта, но он чувствует силу этой закономерности. Похож лес, похожа природа у немецких живописцев — умеренных, умиротворенных романтиков Морица фон Швинда или Людвиг Рихтера. Это природа — сказочно-преображенная, какой не бывает, и близкая, знакомая с детства. Реальность у них и у Эйхендорфа — без гладких переходов, без излишней детализации; мир — совокупность и собеседование отдельных стихий. В скрещении полных и объемных слов, как бы означающих целые, закономерные пласты самого бытия, мир, природа приходят у Эйхендорфа к своей конкретности, к полноте переживаемого. В приведенном отрывке «солнце», «лес», «гора», «ладья», «поток», «парус», «жизнь» — начало романа симметрично отражено концом, — это все «отмеченные» слова Эйхендорфа; они насыщены своим смыслом, и они — носители важнейших жизненных смыслов вообще; на них лежит отблеск первозданности слова, изначальной энергии «именования» бытия.

Но, как сказано, ближе всего на Западе к Пушкину классик Гёте с его колоссальным и многообразным поэтическим миром. Оба поэта весьма непохожи, но элемент стилистической общности между ними — не в отдельных чертах, а в синтезировании целого, в способе синтезирования. Работа со словом у Гёте была совсем иной, чем у Пушкина. Слово дифференцировано по своим функциям, и в основе своей — это творчески-изобильное, а не творчески-экономное слово. В нем отражена поэтическая переполненность великой личности — мыслью и замыслом. Гёте властно *концентрирует* полноту выражения. Постепенно, с годами, он как бы создает систему «отмеченных», особо нагруженных смыслом слов. Количество таких слов со временем возрастало. Их густая сеть делает почти непереводаемой даже и любую относительно простую прозу Гёте. Каждое такое слово слышится как чрезвычайно интенсивное и личное. В своей совокупности они складываются в четкий, крайне многообразный язык. Гётевские произведения проникнуты глубокой, непрестанной мыслью. Но это — не то риторическое слово, каким еще пользовались просветители XVIII века. В том слове еще оставались неразрывны знание, мораль, творчество. Гёте такое риторическое слово последовательно изничтожал. Он изживал традиционную моралистическую нагрузку риторического слова. Произведения Гёте, особенно позднего, — это живая мораль, но это не морализация! И всем мыслительным, и всем

научным, и всем моральным гётевское слово *заново* наделено — после того, как традиционное риторическое слово у него разрушилось, дифференцировалось. Гётевское слово, чтобы *обогащаться* мыслью и моральным смыслом, прошло сквозь реальность, прошло сквозь богатейший личный опыт поэта. Его «особый» язык со множеством «отмеченных», индивидуально-окрашенных, главное — доведенных до небывалой интенсивности своего значения, слов свидетельствует о том, что слово у Гёте пропущено сквозь жизнь и вернулось в себя. Такое слово творит напряженнейший личный мир поэта. Индивидуально-окрашенные слова складываются у него в целый поток. Гёте сознательно этим пользуется: он связывает с этим потоком все устройство сложнейших своих произведений. К таким относится роман «Избирательное сродство» (1809): в нем сплетается густая сеть гётевских слов, понятий, а изложение построено так, чтобы все отражалось во всем; сюжетные мотивы — тоже густая сеть отношений и их отражений, соответствий, контрастов, намеков, указаний, как явных, так и более скрытых, не столь заметных.

Столь же сложен гётевский роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера», где помимо органического прорастания тем, мотивов, образов Гёте широко пользуется и механическим их сопоставлением. Индивидуальность гётевского слова, нарастая, обращаясь в целый поток *рефлексии*, как бы разделяет, вторично, слово и жизнь, стиль и жизнь. Отраженную в произведениях Гёте жизнь можно понять во всем ее богатстве, глубине и многообразии лишь изнутри гётевского слова, то есть слова, прочитанного с полнейшей конкретностью (заключенных в нем, по-гётевски окрашенных смыслов) и с достаточным учетом содержащихся в произведении связей, отражений (лежащих не на самой поверхности). Русскому читателю относительно легко попасть в тон Пушкина, который ведет его за собой. Немецкому — труднее попасть в тон Гёте, потому что для этого требуется предварительное проникновение в целый мир личности, — совсем не достаточно, например, первичного интереса к сюжету романа. Еще труднее — читателю русскому, получающему произведение Гёте в приближенном виде, как переведенный текст, в котором богатство конкретных связей между интенсивно пережитыми словами невольно утрачено. И, напротив, крайне легко принять слово Гёте за моралистически-плоское (то есть в духе традиционно-риторического слова) или за жизненно-непосредственное, или за ученое, педантически-отвлеченное. Все это будет грубой ошибкой, которая часто встречается.

На деле Гёте и ярко индивидуален, даже субъективен как поэт, пользующийся словом, он и учен, и моралистичен, и в то же время крайне объективен в своей картине действительности. Можно ска-

зать, что такая объективность и не снилась никому в его эпоху, — она в гётевской прозе нередко родственна пушкинской, так известной русскому читателю. Гёте изображает действительность, мир вещей, предметов, событий в их объективной многозначности. Гёте даже сознательно воздерживается от оценки действительности, всего совершающегося в ней. Это относится и к событиям реальной истории, и к событиям, разворачивающимся в его произведениях. В «Избирательных сродствах» речь *идет о морали*, и, в частности, о морали жизненного поведения, это произведение называют даже «романом о браке», — и, тем не менее, из него нельзя вывести никакой правильной, средней, «нормальной» морали. Произведение создано не ради вынесения оценок героям — и самой жизни, отразившейся в линии поведения каждого героя. В героях есть реально-типическое, переданное через исключительное, через уникальность ситуации. И в романе есть широкий поток рассуждения, рефлексии, есть слой нравственной рефлексии, — в нем возникает высокая мораль. Эта мораль сложна: в нее включается многосложность жизненного, признание царящей в мире противоречивости. Традиционному моралистическому риторическому слову такое глубоко чуждо: ведь оно предполагает вычитывание морального смысла решительно из всего, то есть и из всего отдельного, оно не может не реагировать на все отдельное, а может только в лучшем случае «перевертывать» систему оценок. Но слово Гёте, объективно отражающее жизнь, возвращается к себе и становится словом *знания* и *морали*. Морализаторство отменено, но зато утверждено глубокий нравственный смысл целого — целого, в которое складывается противоречивая полнота всего жизненного, жизни в универсальности ее проявлений. Гётевское слово несет на себе такую универсальность. Гёте считается с существованием определенных систем моральной оценки, — полагая их естественным выражением конкретной, объективно-обусловленной жизненной позиции, Гёте принимает их как должное и не судит их окончательным судом. Тогда всему на земле и в истории остается его место. Осуждая, Гёте придает своему осуждению поступка, человека относительный и частный характер. Гёте скорее осуждает за односторонность, однобокость, проявляющуюся в характере и поступке, за отсутствие более универсального и уравновешенного взгляда на действительность. Относительные оценки Гёте подразумевают не мораль относительности, а безотносительность универсальности. Открытый к полноте жизни, Гёте видит частное и относительное во всем отдельном, и этим тоже непосредственная «видимость» жизни, конкретность ее протекания, всегда зорко схватываемая, пластично переданная, всегда несколько отодвинута в глубь гётевского образа мира. А иоэтиче-

ский стиль Гёте выступает как отражение стиля в более широком и высоком отношении, — как стиля личности, широко и универсально строящей свой мир. Поэтический стиль — одна из «объективации» такого стиля универсальной личности, ее способа *смотреть* на мир («видение» стояло в центре гётевского отношения к миру). Но поэтический стиль — это только одна из таких «объективации», самопроявлений личности. Заметим, что, напротив, пушкинский стиль был, очевидно, самым концентрированным, высоким и идеальным воплощением также и пушкинской личности, выражением поэта и как человека.

Стилевая система Гёте и определяется такими исходными моментами (которые в его творчестве проявляются в постоянном развитии, росте). Это — стиль гармонии как идеала. Все время созерцаемая (в подчеркнутом смысле слова, — поэзия Гёте построена на пластическом видении вещей) гармония и объединяет в себе дисгармоническое, противоречивое, но и уступает место всему дисгармоническому, как бы признает его право на существование. Гётевское слово, уже *не* риторическое, открывает перспективу на *всю* противоречивую полноту жизненного, но не увлекается такой перспективой, а, отбирая из жизненного материала нужное себе, возвращается с «добычей» в сферу интенсивнейшей мысли, рефлексии. «Принесенное» с собою, ярко и точно схваченное, есть символ, то есть пластический образ вещи, наполненной своим смыслом, значащей, по Гёте, «только себя», — но Гёте склонен признавать вместе с тем, что все сущее есть лишь «подобие», то есть в итоге аллегория высшего, конечного смысла. Спокойный взгляд Гёте в принципе признавал право на существование за всем реальным; в реальном Гёте ценил творческую, плодотворную силу и многогранность, универсальность. Все это в результате порождало в творчестве Гёте несказанное обилие различных стилистических решений, начиная с самых сжатых, концентрированных, гармоничных, какие только мыслимы в эту эпоху. Гётевская творческая личность с ее универсальностью объединяла в себе все то, что в противном случае было бы стилистически-разнородным, обращала к центру, к гармонии все центробежные творческие проявления Гёте.

Мораль Гёте абсолютна — притом не мелка, не мелочна, а высока. Тут есть момент, который отчетливо разделяет Гёте с реализмом — стадияльно-позднейшим. Э. Ауэрбах обратил внимание на то, какой относительный смысл и какую вместе с тем незавершенность, даже формальную, приобретают всякого рода моральные суждения, соображения в произведениях Стендаля и Бальзака. Относительность и «сиюминутность» таких суждений выступала тем заметнее на фоне

целой традиции французской моралистической «рефлексии», «максимы», «афоризма». В сравнении с такой традицией афоризмы бальзаковские и стендалевские, рассеянные среди их произведений, обнаруживают скорее свою случайность, «неправдивость»: «Элементы классической морали <...> нередко ощущаются как инородное тело. Особенно это проявляется в пристрастии Бальзака к сентенциям морального свойства. Как отдельные наблюдения такие сентенции большей частью остроумны, но степень обобщения в них нередко чрезмерна; иногда же они даже и не остроумны, а когда растягиваются до длинных тирад, то зачастую становятся тем, что на вульгарном языке называется "болтовней" <...> "Счастье для женщин — это поэзия — все равно что румяна для туалета. Наука и любовь суть асимптоты, которые никогда не пересекаются <...>»<sup>79</sup>.

Ничего подобного Ауэрбах не нашел бы у Гёте: его сентенции — в классической традиции, но, как можно убедиться, порождены не риторически-моралистическим, а универсально-моральным, заново восстанавливающим свою моральную функцию словом, учитывающим всю полноту жизненного и одобряющим всякую творческую жизнь.

### 3. Реализм и проблема стиля

Э. Ауэрбах не находил правильного объяснения для плодovitости Бальзака в области моральных сентенций. Подобно тем, кто, усвоив французские принципы классической отточенности, находил стиль Бальзака попросту небрежным, Ауэрбах заметил о бальзаковских «болтливых» сентенциях, «что большинство из них просто не заслуживает того, чтобы быть напечатанными»<sup>80</sup>. Упреки Бальзаку могут быть весьма обоснованны: взятая в чем-то отдельном, манера его выражения часто вычурно-прециозна, безвкусна и барочно-замысловата, — о Растиньяке в «Отце Горио» сказано, что он отдается соблазнам роскоши «с такой же жадностью, с какой чашечка женского чувства на финиковой пальме, сгорая нетерпением, ждет брачной оплодотворяющей пыльцы»<sup>81</sup> (avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fecondantes poussicres de son humenee).

Однако Бальзак и не стремился к чистоте стиля в классицистическом духе. Антириторическое слово реалиста, погружаясь в реальность, проваливаясь в нее, выносило оттуда голоса самой жизни. Эти голоса слышны в «ясновидчески-написанных», словно воспроизведенных, диалогах настоящих реалистов. Это приводит к «многозвучию» голосов реалистического романа, — М.М. Бахтин давно пока-

зал<sup>^</sup> заключающуюся в полноте воспроизведения таких жизненных «голосов» полифонию романов Достоевского. При этом выявленность голоса — совсем не то, что его внешняя речевая, индивидуальная характеристика; последней может и вообще не быть или она может даваться самыми скупыми приемами, — важно то, что за «голосом» в полифонии художественной ткани стоит полноценный человеческий, как бы вполне жизненный образ с его мировоззрением, с его идеологией, с его конкретным способом видеть и понимать мир. Вот эта внутренняя сторона «голоса» уже никак не должна быть скрадана авторским голосом — в отличие от внешней характеристики речи персонажа (которая может совпасть с речью самого писателя). В своих работах о романном слове<sup>83</sup> Бахтин показал и нечто большее и значительно более общее — именно то, что вся речевая ткань реалистического романа пронизана «голосами» своей эпохи, «цитатами» и «полуцитатами» из речей его персонажей, и, главное, голосами самой эпохи, самой жизни, голосами общества, общественного мнения, — на все это писатель неустанно реагирует, откликается, со всем этим он спорит и ведет борьбу. Но уже было выяснено, что реалистическое произведение не может возникать без того, чтобы у писателя и его эпохи не существовал фундаментальный общий слой «реалистического» видения и толкования действительности — своего рода исходное и от писателя уже не зависящее «взаимосогласие» с эпохой. Подлинное и потому *высокое* слово<sup>84</sup> реалиста отражает *усредненность* мыслей, чувств и речей современного ему общества. Эта усредненность вливается в его произведения широким потоком. От нее, как уже известно, отталкивался Пушкин в «Пиковой даме», и с пустым словом «света» контрастировал трагический его рассказ о Германне. Для подлинного реалистического слова общество — это «молва»: «оклеветанный молвой», погибает сам поэт. Схватка *слова* и *молвы*, как видно, не на жизнь, а на смерть. Помимо такого трагического боя со всей его неумолимостью, голоса «жизни», общества, света отражаются в произведении и как частные, мелкие, незначительные. Поднимаясь над «молвой», писатель может критиковать ее, осмеивать, сатирически бичевать ее, может анализировать, может деловито передавать, — формы столкновения «молвы» и «слова» конкретны, индивидуальны и неисчислимы.

Вот такую «молву» и отражают прежде всего бальзаковские сентенции. «Молва» — слой его произведений. Но этот слой функционирует у Бальзака существенно иначе, чем, например, у Толстого или Достоевского.

Различие, в главном, состоит в том, что Бальзак своим реалистическим, уже антшфиторическим словом в очень многих случаях про-

должает пользоваться как словом традиционным, а потому *единым*. Ему, по инерции, представляется, что писательское, поэтическое слово — объективно, морально и научно по самой своей природе. Приведем пример: он тем более характерен, что Бальзак рассуждает о способах *коммуникации* чувства, то есть о важнейшей области межчеловеческих отношений, о связи «голосов» внутри общества. Сначала приведем только самое начало и самый конец отрывка («Отец Горио»):

«Оба соседа, Эжен и папаша Горио, за несколько последних дней сделались друзьями. <...> он (Горио) почуял удивительную доброту, юношескую симпатию, сочувствие к нему, возникшие в душе студента»<sup>85</sup>.

Здесь и незаметно никакого пропуска! Что же выпущено? Выпущен разлив бальзаковской сентенциозности. А эта сентенциозность разворачивается моралистически-учено, с одной стороны, и вольно-ассоциативно, с другой. Бальзак *перечисляет* разные воздействия чувства: бывает воздействие чувства на «физический мир» (то есть мир природы) и как частное его проявление интуитивно складывающиеся отношения животного и человека, бывает что-то вроде «заражения» чувством, когда человеком овладевает, например, чувство любви, бывает передача чувства на расстоянии, благодаря письму. Во всех этих случаях чувство передается безошибочно точно. Бальзак делает вывод, что существуют безотчетные инстинктивные чувства, проявления которых бессознательны — тут действует сила природы, и действует она и в папаше Горио, который именно поэтому не «почувствовал» доброту в студенте (что было бы сознательным целенаправленным отношением), а «почуял» (*avait flair*) ее. Бальзаковские «доказательства» складываются в сентенции, которые стремятся замкнуться в себе, отделиться от контекста; успевает попутно Бальзак и порассуждать о словах и поспорить с теми, кто хочет лишить язык старинных речений. Все в целом рассуждение Бальзака по своим *исходным* посылкам и *результату* неиндивидуально, то есть это не личное *убеждение* писателя, которое он счел уместным здесь высказать. По посылкам это риторическое слово, которое, вступая здесь в действие, разворачивает свою моралистически-ученую функцию; по результатам весь этот пассаж есть, более или менее, *молва*, «усредняющая» свою тему, не чуждая афористических блесков и тяготеющая к пошлости. Ученость риторики вынуждена сосуществовать со светской непринужденностью, а авторская речь *недифференцированно* соединяется, нерасчленимо смешивается с молвой, с голосом света и «толпы». Итак:

«Оба соседа, Эжен и папаша Горио, за несколько последних дней сделались друзьями. Их тайная приязнь имела те же психологиче-

ские основания, какие привели студента к противоположным чувствам по отношению к Вотрену. Если смелый философ задумает установить воздействие наших чувств на мир физический, то он найдет, конечно, немало доказательств действию вещественной их силы в отношениях между животными и нами. Какой физиономист способен разгадать характер человека так же быстро, как это делает собака, сразу чувствуя при виде незнакомца, друг он ей или не друг? Выражение "цепкие атомы", ставшее ходячим, вроде поговорки, представляет собой одно из тех явлений языка, что продолжают жить в разговорной речи, опровергая этим философские бредни личностей, желающих отвезть, как мякину, все старые слова. Любовь передается. Чувство кладет на все свою печать, оно летит через пространства. Письмо — это сама душа, эхо того, кто говорит, настолько точное, что люди тонкой души относят письма к самым ценным сокровищам любви. Бессознательное чувство папаша Горио достигало высшей степени собачьей чуткости, и он почуял удивительную доброту, юношескую симпатию, сочувствие к нему, возникшие в душе студента».

Такое, «уклонившееся» в сентенциозность повествование, неразличающееся с молвою, само по себе содержит в себе известный заряд самокритики — до всякой литературоведческой критики. Но это не мешает ему функционировать в целом произведении как критика молвы и, через посредство ее, как критика общества.

Следует указать на то, что немецкое литературоведение вот уже полвека пользуется термином «бидермейер» для обозначения культурного периода 1815-1848 годов<sup>86</sup>. Термин, первоначально обозначавший определенный стиль прикладного искусства и затем стиль эпохи, был удачно расширен (П. Клухон, Ф. Зенгле). Он характеризует прежде всего, во-первых, привязанность немецкой литературы этого периода к формам выражения, к языку самого аристократически-буржуазного общества того периода, чрезмерную зависимость литературы от того, что здесь названо «молвой», во-вторых, переходный характер литературы этого времени, которая противоречиво, путанно сочетает традиционное (риторику) и не вызревшие до конца формы реализма. Речь при этом идет именно о явлениях, сформировавшихся в этот период, определяющих его лицо. Такая противоречивость допускает, но не часто, высокий художественный уровень творчества; в основном она его снижает, заставляя писателя робко оглядываться на литературную традицию и еще более робко — на «голос света». Термин «бидермейер» в таком его понимании очень недурно характеризует немецкую и австрийскую литературу эпохи, типичные для нее психологические и творческие «сплавы». Он невольно проецируется и на соседние европейские литературы. Твор-

чество Бальзака хорошо раскрывается в свете исследованных немецким литературоведением поэтических и творчески-психологических комплексов эпохи. Замечательный реализм Бальзака в некоторых отношениях еще не вызрел, и это показывает именно его работа со словом, его стиль. Это — стиль переходный, причем сам писатель не овладел сутью перехода: традиционное и новое у него не отдифференцировано.

Однако реалистический принцип изображения действительности делает у Бальзака решающий шаг вперед — по сравнению с эпохой классики, с европейской эпохой Пушкина и Гёте (в самой французской литературе импульсы всеобъемлющей гармонии, подобной пушкинской, были предвосхищены, уловлены и — нейтрализованы в своей полноте более узким стилистическим синтезом классицизма, начиная с Корнеля и Расина). Сам переходный характер бальзаковского стиля, бальзаковского слова и возникает только потому, что сделан решающий шаг в сторону реализма. Можно сказать так: слово Бальзака *не возвращается* к себе из той жизненной полноты, в которую оно погружено. Бальзак не в силах *сложить* с широко раскинувшейся жизненной реальностью еще и такую же точную, тонкую работу со словом, которая впоследствии стала потребностью для Флобера. И сам замысел «Человеческой комедии» был возможен лишь как переходный: так, Бальзак намеревался отразить в нем «все характеры» общества, а это «все» следует понимать у него вполне буквально. Однако подобная «счетность» характеров (то есть они составляют достаточно большое, но реально обозримое множество) подразумевает их риторическую расчлененность: для риторической литературы число характеров при всем их многообразии ограничено установленными свойствами, пороками, добродетелями, темпераментами людей. Напротив, нельзя представить себе, чтобы Толстой когда-либо мог отразить *все* свои характеры, его характеры *внутренние*, совершенно индивидуальные, не подлежащие научному счету и расчету, по существу им не может быть конца. Их типичность скрыта в их индивидуальной характерности, уникальной неповторимости: «У каждого человека есть глубина внутренней жизни, сущность которой нельзя сообщить другому. Иногда хочется передать это людям. Но сейчас же чувствуется, что передать это вполне другому человеку невозможно» (Л. Толстой, 1904)<sup>87</sup>.

Слово Бальзака настойчиво и однозначно устремлялось к широте жизни. Но слово Бальзака еще не до конца справлялось с этой широтой, — это отражено в нерасчлененности старого и нового в его стиле, в недостаточной дифференциации бальзаковского слова — *где* оно есть слово автора, *где* слово персонажа, *где* «молва». Нужно сказать,

что зрелый реалистический стиль отнюдь не предполагает, чтобы всякий голос был непременно однозначно отмежеван от другого. Зрелому реализму важнее всего контраст «слова» и «молвы», ощущение контраста, тогда как авторский стиль допускает и даже требует конкретного перевоплощения в стиль рассказчика, в стиль персонажа. Все это решается конкретно. Нередко рассказчик оказывается тем носителем слова, благодаря которому отстраняемое слово автора строит образ действительности шире, многограннее, объемнее. Писатель-реалист так или иначе всегда отстраняет свой образ, чтобы уступить место действительности: так «поступает» и его слово. Так, уже в середине XX века немецкий музыкант и вся его демонически-творческая сфера колоритнее вырисовывается в слове более прозаически-ограниченного рассказчика Цейтблома — роман «Доктор Фаустус» Томаса Манна.

Переход к реализму быстро совершился в русской литературе. Это был переход от гармонического стиля классики к последовательному, зрелому реализму. Есть многообразные тематические связи: пушкинский Германн отражен в Раскольникове Достоевского. Огромные и просто чудовищные различия поэтических миров Пушкина и Достоевского выступают явственно именно на фоне этих связей. У Пушкина сквозь многоликую гармонию его стиля, передающего действительность в ее нераздельной полноте, в ее неразъятой цельности *проявляется* страшное. Для Пушкина было не нужным идти той широкой перспективой, которая открылась в сторону жизненного: его слово, как бы обегая весь мир людей, гармонически замыкало его в изначальной цельности бытия. Гёте ясно видел эту перспективу, но никогда не проследивал ее подробно, тоже возвращал жизненный материал назад в слово. Раскольников — это пушкинский Германн, в котором все невысказанное, скрытое, не явившееся сознанию и совести самого пушкинского героя, выставлено наружу, безжалостно обнажено<sup>88</sup>. Германн-Раскольников увиден *от* детали, все его сознательное и бессознательное отмечено писателем и проанализировано. «Подросток», герой романа Достоевского, говорит о Германне: «колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!»<sup>89</sup>. Молодой герой Достоевского наделен тут пронизательностью своего создателя — это Достоевский видит в Германне, в его «бессовестности» ясный зародыш нравственных и социально-психологических конфликтов, которые раскроются в творчестве Достоевского.

В зрелом реализме слово погружается в жизнь и выносит ее «наружу» в ее полноте, возвращаясь к себе уже как слово самой жизни. Эта ситуация — исходная при формировании различных и всякий

раз неповторимо индивидуальных систем большой реалистической литературы. Слово *не задано*, его конкретное качество, устройство *не заданы*, но слово точно так же и не останавливается на полдороге, как «сырое» выражение «самой» действительности (натурализм) или как компромисс с традиционным, риторическим — *заданным* словом. Писательское слово выносит наружу разноречивые *голоса* этой действительности (поскольку единого, единственно правомочного, собирающего в себе и раскрывающего в себе всякий жизненный смысл риторического слова больше нет). Вернуться таким голосам в единство стиля значит пройти через сложнейшую организацию жизненного материала в реалистическом видении и идейном осмыслении ее писателем. Такое единство стиля может быть лишь неповторимо-уникальным в каждом произведении настоящего реализма и неповторимо-уникальным в творчестве каждого подлинного писателя-реалиста. Реалистическая организация жизненного материала не может не отразить и, следовательно, не объединить (вернув в слово, в единство стиля) сложившуюся разноязыкость утратившей единое риторическое слово действительности. Итак, процесс двоякий, противонаправленный — уход слова в жизнь и его возвращение назад как стилистическое единство организованной «разноголосицы» жизни. Об этом хорошо писал М.М. Бахтин, говоря о творчестве романиста: «Если романист утрачивает языковую почву прозаического стиля, не умеет стать на высоту релятивизованного, галилеевского языкового сознания, глух к органической двуголосости и внутренней диалогичности живого становящегося слова, то он никогда не поймет и не осуществит действительных возможностей и задач романного жанра». Еще точнее было бы сказать это о романе реалистическом, и, впрочем, о любом жанре реалистической литературы: любой жанр в реалистическую эпоху немыслим без выслушивания голосов жизни. Бахтин справедливо подчеркивал, что многоголосие романа «не создается в поверхностной индивидуальной риторической полемике с лицами»<sup>90</sup>.

Достижения русской литературы в этом полном воспроизведении социальной реальности как совокупности ее «голосов» общеизвестны и проанализированы.

На Западе больших успехов в полной передаче действительности через полифонию и сплетающуюся ткань голосов добился немецкий писатель Теодор Фонтане в его позднем, относящемся к 70-м — 90-м годам романном творчестве. Его материал — уже, сдержаннее и мирнее, чем у русских реалистов, но результаты велики. Воспроизведенные полосы ограниченной действительности просвечивают весь организм жизни — именно благодаря насыщенности романной

речи Фонтане: она рефлектирует в себе многообразие голосов и прежде всего отражает голос «среднего» общества с его пошлой и лицемерной моралью. Это «среднее», весомость фальшивой «нормы», вездесущие: Фонтане раскрывает норму как глубоко въевшуюся порчу общества, как болезнь, которой подвержены многие его представители, «репрезентативные» фигуры общества. Гибкая и подвижная, непринужденная речь Фонтане строится как плотное объединение этих голосов с их ссылками друг на друга, с их апелляцией к «общему» и «нормальному»<sup>91</sup>.

Быть может, замечательный опыт такого писателя, как Фонтане, позволил подойти к проблеме романной «многоголосицы» западному литературоведению — с иной, более частной стороны, чем то было у М.М. Бахтина. Эта частная сторона — проблема «литературной» цитаты в реалистической прозе. «Цитата» — это излюбленное орудие «среднего» сознания, его золотой фонд, который в то же время подвергается постоянному снижению, девальвируется, внутренне извращается и искажается по букве. Такого рода цитаты, в частности, многообразно функционируют у Фонтане, помогая создавать весьма разноликие общественные типы и способствуя складыванию колоритного целостного, притом крайне дифференцированного образа социальной действительности. Фонтане писал: «Все мое внимание нацелено на то, чтобы люди говорили у меня так, как они говорят в самой действительности». Это не раз повторенное творческое «кредо» Теодора Фонтане содержит в себе, как верно замечает Герман Мейер (автор важной работы о роли цитаты в повествовании<sup>92</sup>), логический «круг». Однако круг такой — не простое «замешательство», логическая «ошибка» выражения! Верно, что для того, чтобы заставить говорить героев произведения, нужно сначала их создать, — однако создание героя есть акт обобщения действительности, есть диалектический ход: «голос» такого героя существует для самой действительности и выносит наружу существенное, это — реалистический тип: если такой герой говорит так, как говорят в самой жизни, то его «типичность» до конца обращается в конкретность, в характерность и уникальность. Только тогда такой существенный голос становится голосом самой жизни. Романы Фонтане, внимательно прислушивавшегося к «голосам» своей эпохи, совершенно и социально-конкретно их имитировавшего, своеобразно освещают самую *жизнь слова* в «реалистический» XIX век, в социальных слоях тогдашнего общества<sup>93</sup>.

Теодор Фонтане воспроизводит натуральную речь героев, «голоса» общества не фотографически и не натуралистически-жидко, серо и скудно, но искусно до виртуозности; он порой сгущает речь своих

персонажей до некоего гениального, сочного, юмористического словоизвержения; благодаря почти повсеместному присутствию скрытой цитаты, ссылки, полуцитаты, соотносению своей речи с чужой, благодаря диалогичное™ речи, стиль Фонтане плотен и глубок (на поверхности порою прост и непритязателен). Его слово музыкально, даже как бы вопреки заложенному в нем намерению быть точным. И это крайне показательно для ситуации конца века. Музыкальность и лиричность Чехова тоже с трудом усваивалась современниками, — лирическое звучание отдельно взятого места могло казаться оторванным от его смысла, между тем как всякое отдельное место уже захлестывала трудно осязаемая для непривычного слуха волна общего смысла, не навязчивого, но тем более важного, — всякая бытовая, мелкая и «низкая» деталь существовала не только сама по себе, но и для другого плана — для плана настроения, в которое она несла свое немногое, для плана истории ее переживания, для плана, который Чехов и не думал передавать с дидактической полнотой, с поучительностью: ему надо было как бы пробудить в людях общее переживание истории, исторического часа, а отнюдь не учить чему-то очевидному, теоретически-ясному. Стиль Чехова стоит на самой грани стилей литературы XX века — умение Чехова находить универсальное в единичном, конкретном, отдельном, видеть и чувствовать общее через частность — это завет Чехова всем писателям XX века; однако, в отличие от этих последних, Чехов сознательно и целенаправленно пользовался антириторическим словом реализма, развивал именно его, и это слово Чехова, враждебное предвзятой красоте, как и прямолинейному напору антипоэтического слова натуралистов, как бы таилось в своем подчеркнуто скромном, ненавязчивом облике, тянулось к вещам, к «конкретностям» любого рода, скрывая за своей краткостью и точностью всю меру достигнутой им творческой свободы.

#### 4. Индивидуальные идейно-стилистические системы в западных литературах XX века

Западные литературы XX века создают индивидуальные идейно-стилистические системы. Опора на литературное, заключающее в себе целую традицию поэтического развития, слово предопределяет характер таких систем (при всем их различии): слово должно встретиться с жизнью, стилизация — объединиться с жизненной правдой, или же (в иных случаях) слово совершенно забывает о действительности и полагается на свою самоценность, которая и исчерпывается, истрачивается тогда до конца. Опора на писательскую

субъективность, которая либо преодолевается, либо не преодолевается в его творчестве, приводит к крайней разобщенности идейно-стилистических систем. Мир Джойса, Элиота, Томаса Манна, Кафки, Музиля, Броча, Бенна, Пруста — это всякий раз совершенно индивидуальный, особенный мир; все вместе — это сугубо разобщенные миры. Такие миры близки к тому, чтобы замкнуться в себе и тогда предстать как нечто совершенно особенное, организованное фантазией и отмеченное своими закономерностями. Иллюзия, которую создавал и которой пользовался писатель XIX века, — мир его произведений — тот же, что и мир его читателя, — здесь сохраняется лишь отчасти: писателю важно связать свой поэтический мир с миром читателя, чтобы идти затем своими путями. Встреча «я» с миром всегда до крайности осложнена, — поскольку и «я», и сам мир до предела усложнены. «Я» несет на себе историю и несет бремя своей психологии; внутренний мир «я» неопределен в своих очертаниях, нередко загадочен и всегда — беспредельно глубок. Психологические пространства внутреннего мира обретают в литературе XX века небывалую широту — в них отражен в своей кризисности и сложности весь внешний мир, в них он поверяется. Литература XX века принимает на себя и чрезвычайно обогащает функцию прежней лирики, раскрывая мир внутреннего «я», стремясь передать ход мысли и чувства «я» во всей его тонкости, а также во всей спутанности и непоследовательности. Напротив, формы бывшей лирики иной раз дают как бы загадочные осколки от развалин былого «органического» мира, воссозданием которого была занята реалистическая литература XIX века. В литературе XX века есть немало плодотворного, что отражает сложность установившихся между личностью и миром, историей и современностью отношений. Литературное слово само несет в себе историческое измерение, служит известным залогом традиции, вернее — остатком традиционного в мире, порывающем с традицией. Нет четкой, раз и навсегда проведенной линии, которая отделяла бы эту литературу от современного реализма.

В то же время перегруженность действительности, ее перенасыщенность проблемами, переусложненность, а притом и незавершенность, незаконченность личности, «я», образа человека, сбивчивость, отрывочность, проблематичность взаимоотношений человека с миром, — все это переносится на само литературное произведение, тонко ощущается, переживается поэтическим словом, — произведение литературы, как никогда ранее, в одно и то же время призвано быть как бы универсальным символом бытия, выражать его сразу и полностью, становиться его сгущенным смыслом, и не завершено в себе, оно ставит под вопрос мир, но и само ставится под вопрос, претенду-

ет и не может не претендовать на нечто окончательное, но и не способно охватить целостность бытия. Отсюда в литературах XX века — особое богатство развернутых, монументальных эпических форм, при внешней или внутренней незавершенности их. Не был завершён ни один из трех романов Кафки; хрестоматийным примером подобной внутренней неразрешимости, переходящей во внешнюю незаконченность, может служить роман Музиля «Человек без свойств», в фабуле которого, развивающейся медленно и без композиционных ухищрений, не вырисовывается ни малейших контуров какого-либо завершения. Такие книги словно беспрестанно стараются схватить нечто ускользающее из рук, познать непознаваемое. Писатель имеет дело с ушедшей в прошлое, утраченной действительностью. Уже Пруст писал: «Величие подлинного искусства <...> заключалось в том, чтобы обрести вновь и заново постигнуть ту действительность, от которой мы так далеки, от которой мы удаляемся все дальше и дальше, чтобы поведать нам о ней — о той действительности, без подлинного знания которой мы лишь умрем и которая есть не что иное, как наша жизнь». Отношения человека и среды, его окружения, действительности, мира — опосредованы, но суть этого опосредования не ясна ни человеку, ни писателю, — между тем без постижения этой сути человек и действительность словно разделены стеной; не остается ничего непосредственного, попросту данного, где человек бы мог чувствовать себя у себя дома. Складываются странные, парадоксальные отношения между литературой и действительностью: слово писателя литературно, оно в первую очередь отмежевано от литературоведческой действительности, зато оно несет в себе память громадного, тысячелетнего литературного развития и несет в себе опыт этого развития, оно включает в себе даже и ту жизнь, которая утрачена и всякий раз заново утрачивается писателем и человеком; в то же время писатель наделен неслыханной свободой в обращении со своим литературным словом и благодаря этому слову может особым способом разбираться в своей действительности, может подчинять ее своему слову, может по своему произволу обходиться с ней. Между тем именно этот, обретший свободу литературного слова писатель сгибается под тяжелым гнетом действительности, с которой он по сути дела не в силах совладать и которая тяжело давит на него. Писатель может воспользоваться решительно всем, и ни один уголок мира или человеческой души не закрыт для него, — между тем неразрешимой загадкой оказывается для него решительно все. Писатель с легкостью углубляется во внутренний мир человека, но между тем неподконтрольность внутреннего мира идет навстречу литературности его слова и позволяет ему ставить на место подлинного, ре-

ального, — мнимое и надуманное; нарочитые «копания» в душе, ставшие распространенными еще с конца XIX века, с увлечения психологией подсознательного, сами по себе уже способствовали разложению личности, утрате контакта человека с действительностью; тем самым возникавшее новое качество — литературность — слова уже создавало, наряду с другими, более мощными историческими факторами, предпосылки той переусложненной, перенасыщенной действительности, воссоздать которую в ее реальных координатах не было затем в состоянии само это слово. Оно, это слово, в итоге словно погружено в некий круг, в круг чрезвычайно широкий и, собственно, охватывающий все, что есть в мире, но, тем не менее, далеко не адекватный миру: «сама» действительность ускользает от слова, — пропорции смещены, и слово лишь «удаляется» от самой действительности. Эта неспособность литературы в борьбе с действительностью выйти за пределы замкнутого в себе слова приводит — уже в период после Второй мировой войны — к возникновению целой обширной литературы абсурда. Такая литература, имеющая уже и своих классиков (Беккет, Ионеско), восходящая в конечном счете еще к нигилистическим настроениям эпохи романтизма, изображает бессмысленность, нелепость, бессилие всего существующего, в том числе, разумеется, и самого слова — средства литературы и общения.

Только естественно, что понятие стиля приобретает для литературы, пользующейся литературным словом, особую значительность. По мере того, как образ действительности обособляется от реальности мира и складывается в особый художественный мир, этот особый мир становится особо стилизованным миром — миром, продиктованным выбранным модусом стилизации. Такой модус отнюдь не просто «произволен»; у его произвольности — глубокие исторические корни, он коренится в литературности слова, которая всецело зависит от традиции литературной истории, от традиции, утратившей, однако, органичность преемственности. Литературность слова предоставляет слово в распоряжение писателя с его субъективностью — как бы ни соразмерял писатель свою субъективность с реальностью мира, как бы ни преодолевал он ее в себе, как бы ни претворял он ее в систему идей. Во всякой индивидуальной идейно-стилистической системе есть своя мера правдивости, однако, всякая такая система не основана на общей мере, но только стремится достичь и утвердить ее. Мечта об органической действительности, которая была бы «просто нашей жизнью» и которая не ускользала бы от нас, была присуща не одному только Прусту, но и всем крупным писателям XX века. Быть может, лишь в пору расцветшего художественного нигилизма, особенно в 50-60-е годы, эта мечта уступала место настроениям полней-

шей безнадежности, безысходности. Параллельно с этим развитием от поисков утраченного смысла к утверждению бессмысленности мира шла начавшаяся еще с натуралистов тенденция к разрушению речи, слова. Выраженная сначала дадаистами в пору окончания Первой мировой войны, подхваченная затем в 50-е годы леттристами эта тенденция привела к полному разрушению слова в поэзии, к «абстрактной» поэзии. В лучших образцах такой поэзии все еще можно слышать оттенок смысла: стихотворение «Strickleiter» («Веревочная лестница») Э. Яндля (1970), составленное собственно из букв этого слова, воспринимается как монолог доведенного до последней стадии отчаяния персонажа абсурдной драмы, для которого выговорить слова «веревочная лестница» — неизвестно, как и почему, — есть дело жизни или смерти. Таким образом, и в крайних образцах такой поэзии распадающееся слово продолжает функционировать — именно как слово литературное. В задачи такого слова с самого начала — то есть с рубежа XIX-XX веков — входили поиски сообразной с ним стилиевой системы, такой, в которой слово как носитель культурной, поэтической традиции могло бы открыться жизни, не утрачивая своей литературности, стилизованности. Начатые натурализмом и символизмом конца XIX века линии — одна, ведущая к поэтической приподнятости и поэтической предопределенности (не подтверждаемой жизненным материалом) литературы, и другая, ведущая к выхолащиванию поэтического начала, к уничтожению поэзии антипоэзией, в течение XX века много раз сходились и расходились. Взятое во всем его объеме, это развитие демонстрирует историю замкнутой в себе, отъединенной от людей, всегда близкой к отчаянию, субъективной личности, которая пользуется таким же замкнутым, литературным словом и, подобно самому литературному слову, переживает действительность лишь как ускользающую, уходящую в даль действительность традиции. С самого начала, с перестройки литературы на рубеже XIX-XX веков, в литературном слове, для которого было уже невозможно жертвовать собою полноте действительности, жизни (что, между прочим, означало бы и измену самой культурной традиции перед лицом трагической реальности), было заложено разрушение слова, его редукция, его сведение к абсурду — к абсурду поэтическому как выражению абсурдного мира. Бессмысленность завершает пока историю стилей. Очевидно также, что все лучшие произведения западных литератур XX века созданы в ожесточенном сопротивлении наступающей — в жизни и поэзии — бессмыслице, созданы в крайнем напряжении всех сил, собранных воедино ради того, чтобы литературное слово смогло приобрести максимальную насыщенность и жизнеподобие в защите тех культурных ценностей,

которые были словно поручены именно хрупкости и истонченности литературного слова, не поддерживаемого жизнью, ее движением.

<sup>1</sup> Само применение слова «система» к литературе не очевидно, и мы пользуемся им сейчас условно; обсуждение этого слова должно быть произведено в ином разделе издания.

<sup>2</sup> А.Н. Соколов даже полагал, что в классицизме, романтизме, символизме «объект изображения подчиняется субъективному замыслу художника» (*Соколов А.Н. Теория стиля*. М, 1968. С. 107), но классицист не обладает для этого как автор необходимой «субъективностью».

<sup>3</sup> *Theorie und Technik des Romans im 17 und 18 Jahrhundert*. Bd. I. Tübingen, 1970. S. 11-12.

<sup>4</sup> Здесь уже не приходится напоминать о том, что «поэтическое» нетождественно современному пониманию «поэзии», а должно пониматься в единстве творчества и знания, поэзии и истины.

<sup>0</sup> *Данте Алигьери*. Малые произведения. М., 1968. С. 135-136. Перевод А.Г. Габричевского.

<sup>6</sup> См.: *Midler G. Jean Pauls Exzerpte*. Würzburg, 1988.

<sup>7</sup> См.: *Adler J., Ernst U. Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, 1987.

<sup>8</sup> В русском языке тот же корень — в слове «врать».

<sup>9</sup> *Fischer L. Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*. Tübingen, 1968. S. 83.

<sup>10</sup> *Ibid.* S. 35.

<sup>1</sup> *Dyck J. Ticht-Kunst. Deutsche Poetik und rhetorische Tradition*. 2. Aufl. Homburg, 1969. S. 28-29. Еще в начале XIX века Ф.Д. Шлейсмахер, немецкий философ, переводчик Платона, имея в виду любые литературные произведения, обычно говорит о них как о «речи» (*ibid.*).

<sup>12</sup> О сохранности традиции в морально-риторической системе, о всех константных ее моментах см. классическую работу (*Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 9. Aufl. Bern und München, 1978), в которой все постоянные элементы тщательно разработаны, даже в ущерб историческому движению (оно, впрочем, легче просматривается на фоне несомненных общих черт).

<sup>13</sup> *Гудзий Н.К.* Хрестоматия по древней русской литературе. М, 1962. С. 191-192.

<sup>14</sup> Из проповеди о Фоме Аквинском знаменитого проповедника Авраама от святой Клары (1684); *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse* / Hrsg. von A. Schöne. München, 1968. 2. Aufl. S. 113.

<sup>15</sup> *Шеллинг Ф.В.* О Данте в философском отношении // *Шеллинг. Философия искусства*. М., 1966. С. 452.

<sup>16</sup> Полезно продолжить анализ первого эпизода «Войны и мира», чтобы посмот-

реть, как комментарий речей, жестов и движений действующих лиц у Толстого укрепляет образ самой реальности, усиливает ее «голос». Идя на пользу жизненному плану повествования, антириторическое слово функционирует как слово «самоупичтожающееся».

<sup>17</sup> Так продолжалось вплоть до английских энтузиастов и новооткрывателей гомеровской поэзии в XVIII веке — Т. Блэкуэлла, Р. Вуда — и И.Г. Гердера, молодого Гёте.

<sup>18</sup> Цицерон говорит о трех стилях, Филодем — о четырех. Уже аристотелевское представление о стилистической «средине» (*mcsotOs*) подразумевает крайности и потому скрыто содержит в себе учение о трех стилях.

<sup>19</sup> Цит. в кн.: *Dyck J. Ticht-Kunst. Deutsche Poetik und rhetorische Tradition*. S. 97. По разъяснению Л. Фишера, существует различие между античной и средневековой риторикой в истолковании трех стилей: в первой высота стиля определяется выбором приемов, согласуемым с предметом; во второй выбор предмета предопределяет высоту стиля и, следовательно, выбор риторических приемов (*Fischer L. Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*. S. 117-118). В Средние века предметы строго подразделены на классы. Позднее все приходит в движение, но принцип деления все же сохраняется.

<sup>20</sup> См.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

<sup>21</sup> *Grimmelshausen. Die verkehrte Welt* / Hrsg. von E.G. Sieveke. Tübingen, 1973. S. 60-61.

<sup>22</sup> Эту раннюю фазу на французской почве прекрасно анализировал Э. Ауэрбах на примере хроники Григория Турского (VI в.); см.: *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976 (гл. IV).

<sup>23</sup> Любовь, желанье, привычка... — подобные слова, стершиеся в современных языках (в русском более, чем в западноевропейских), в риторической литературе, напротив, стремятся обособиться в самостоятельные, аллегорические, живые образы.

<sup>24</sup> Нужно отметить то важнейшее обстоятельство, что метонимии, метафоры, сравнения в морально-риторической системе всегда бывают изначально оправданы определенным пониманием, истолкованием мира, человека, они всегда бытийно укоренены и лишь со временем, по мере разрушения целостности системы, могут превращаться в простые формальные элементы литературного узуса. Это можно утверждать и обо всей целой образной системе, державшейся на протяжении веков (вновь сошлемся на труд Э.Р. Курциуса). Риторика, дающая правила «украшения» речи, изначально движется не в пространстве литературной условности и поэтического произвола, а в пределах тех возможностей, какие задает истолкованный в слове, через слово мир, то есть само человеческое бытие, выразившееся, ставшее (самим собою) в слове.

<sup>25</sup> *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X-XVII веков. Л., 1973. С. 91.

<sup>26</sup> Там же. С. 90.

<sup>27</sup> *Гуревич А.Я.* «Эдда» и сага. М., 1979. С. 138.

<sup>28</sup> Там же. С. 133.

<sup>29</sup> *Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. S. 390.

<sup>30</sup> Современный читатель довершает метаморфозу, воспринимая слово Сервантеса как реалистическое, антириторическое. Конечно, возможность переосмысления заложена в самом романе.

<sup>31</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. С. 357. У Ауэрбаха роман как «развлечение» очень тонко связан с «об-новлением» души, ее духовным освежением (Там же. С. 360).

<sup>32</sup> См. прежде всего приведенный выше отрывок из сочинений Епифания Премудрого.

<sup>33</sup> См.: *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч. М., 1955. Т. 1. С. 415.

<sup>34</sup> Живописный реализм XIX в., который, впрочем, лишь очень редко достигает художественного уровня и обобщений великой реалистической литературы, дает *видимый* образ той действительности, которую литература с той же *верностью* создает в фантазии.

<sup>35</sup> Мы пользуемся здесь словом «метод», отнюдь не позабыв все же, что было выше сказано относительно известности смысла, на который ориентирует нас это слово, и «опасности» пользоваться им. Тем не менее небезосновательно впечатление, что на протяжении веков нарастает сознательность творчества: именно реализм середины XIX в. уже сознателен настолько, чтобы брать в свои руки дело творчества, чтобы порождать из своих глубин это самое характеризующее его творческий подход слово — «метод». Метод здесь означает: творческие принципы просветлились и прояснились настолько, что можно направлять их и управлять ими по собственному усмотрению и в согласии с собственной сознательной рефлексией принципов творчества. В итоге общий смысл рождаемого временем, эпохой реализма, ими вызываемого к жизни, приходит в противоречие с заявляющей о себе в нем субъективностью. Реализм существует, примиряя эти трудно совместимые стороны. Это одна его трудность. Другая же — именно в переоценивании всего сознательного в нем.

<sup>36</sup> Немецкое и все западное литературоведение в последние годы ведет самую активную дискуссию о реализме. В весьма полном виде с этой дискуссией знакомит обзор Ф. Мартини, опубликованный в качестве приложения в последнем издании его известной книги: *Martini F.* Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. Stuttgart, 1974. 3. Aufl. S. 909-969.

<sup>37</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. С. 511-515.

<sup>38</sup> В некоторых западных литературах наступление реализма сопровождалось резким падением художественного уровня и распространением мелкой, низкопробной продукции. Литература в целом не справлялась с новыми властными импульсами, идущими от жизни, и не умела в то же время противостоять инерции традиционного риторического мышления. Во Франции 20-х — 30-х годов Пушкин наблюдает «глубокий и жалкий упадок» литературы, хотя и выделяет имя П. Мериме (Предисловие к «Песням западных славян»); хотя спустя время и во французской литературе того времени можно высмотреть немало ценного, но взгляд Пушкина показателен — в истории литературы настала пора междуцарствия. В Германии конец «времени Гёте» характеризуется упадком художественности, при существенной неполноценности реалистических начинаний. Современный немецкий литературовед Ф. Зенгле подробно исследует

дует, в частности, разные формы, которые приобретало тогда небрежное обращение со словом, литературной формой.

<sup>39</sup> Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 91.

<sup>40</sup> *Аппенский И.* Избранное. М., 1987. С. 361.

<sup>41</sup> По-гречески «турос» — это «удар» и результат удара, оставляющего свой отпечаток, чеканящего облик. Он близок «характеру» как «отпечатку печати». Семантическая связь слов не утрачена и в употреблении современного литературоведения: в некоторых отношениях «характер» противопоставляют «типу», характерность — типическому, но может быть «типический характер».

<sup>42</sup> *Ленин В.И.* Соч. Т. 35. С. 141.

<sup>43</sup> *Храпченко М.Б.* Лев Толстой как художник. М., 1971. 3-е изд. С. 500.

<sup>44</sup> Там же. С. 501.

<sup>45</sup> *Достоевский Ф.М.* Поли. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 115.

<sup>46</sup> *Храпченко М.Б.* Лев Толстой как художник. С. 391-392.

<sup>47</sup> *Гей Н.К.* Сопряжение пластичности и аналитичности // Типология стилевого развития XIX века. М., 1977. С. 150. Нужно заметить, что стилистические направленности Толстого на своем месте обычно красивы, пластичны, как особое средство изложения, обычно по-своему точны. Толстовские «небрежности» — продукт сознательного, целенаправленного культивирования их у писателя, который в своем уникальном творчестве не желал считаться со стилистической и грамматической правильностью и усредненностью. Их нельзя считать «недостатком», — однако, объективно реализм к концу века уже подрывался изнутри, и этому движению отвечали патужность позднего толстовского стиля.

<sup>48</sup> Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 91.

<sup>49</sup> Русский поэт встречается здесь «рука об руку» с Горацием, «спутником всей своей поэзии», как прекрасно показано в статье Т.В. Васильевой (см. сб.: Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 178).

<sup>50</sup> *Тютчев Ф.И.* Лирика. М., 1965. Т. 1. С. 372.

<sup>51</sup> Гоголь в письме С.Т. Аксакову от 18/6 августа 1842 года (*Гоголь.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 7. С. 243).

<sup>52</sup> До сих пор некоторые литературоведы не понимают, отчего названо «поэмой» произведение, которому по школьной номенклатуре положено быть романом.

<sup>53</sup> *στυλο* греч и лат «stylus» означало палочку для писания на восковых дощечках, общеизвестно; важнее то, что понятие «стиль» было опосредовано, в XVII-XVIII веках, искусствоведческими представлениями о «личной манере», «почерке» художника. Стиль — это фактура вещи, отражающая творческую манеру ее создателя.

<sup>54</sup> *Псевдо-Лонгин.* О возвышенном. IX. 9. Перевод Н.А. Чистяковой. О различии мыслительно-психологических типов греческой и библейской культуры см.: *Ауэрбах Э.* Мимесис (гл. 1); *Авершицев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 206-266.

<sup>55</sup> Все усложняется еще тем, что тексты Гомера, по-видимому, получившие какую-то единую редакцию в конце VI в., до н.э., дошли до нас в рукописях, из которых

ни одна не старше X в. н.э. и которые отражают уже позднейшие, промежуточные редакции. Уже в эллинистическую эпоху «гомеровский текст... сохранился в модернизированной форме и прошел длительную историю, прежде чем попал в руки блюстителей точности — александрийских и пергамских филологов» (*Тройский И.М.* Вопросы языкового развития в античном обществе. М., 1973. С. 111). Как и во всех подобных случаях, историк литературы, стремясь восстановить древнее явление, разворачивает историю спереди назад, словно свиток. В свою очередь через древнего Гомера просматриваются еще более древние стадии словесного творчества. В таких условиях стихийно-интуитивные занятия поэтом, как, например, столь активное увлечение Гомером на рубеже XVIII-XIX веков, иногда перебивают строго-методичные научные штудии, но в целом они — не помеха науке, а подмога: в них заключена та живая полноценность общения с произведением, которой недостает реставраторской работе, и выражена с исторической необходимостью, существенная предрасположенность эпохи к произведению, — к этой полноте и к этой предрасположенности не может не обратиться и сама наука, черпая в ней творческие импульсы своей работы. Реальность Гомера возникает для нас из сложения живого функционирования его произведений, функционирования их прежде всего в отраженном, «вторичном», переводном, «неточном» виде, и усилий, преследующих точность, филологической науки.

<sup>56</sup> Там же. С. 116.

<sup>57</sup> *Иванов ВВ.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 42.

<sup>58</sup> *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 639-646.

<sup>59</sup> *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X-XVII веков. С. 88.

<sup>60</sup> Записные книжки Ф.М. Достоевского. М., 1935. С. 179.

<sup>61</sup> Махабхарата. Рамаяна. М., 1974. С. 492-493. Перевод И. Потаповой.

<sup>62</sup> Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 46.

<sup>63</sup> См.: *Schruder WJ.* Der dichterische Plau des Parzivalromans. Halle, 1953.

<sup>64</sup> *Брагинский И.С.* 12 миниатюр: от Рудаки до Джами. М., 1976. Изд. 2-е. С. 50.

<sup>65</sup> См.: Там же. С. 96.

<sup>66</sup> См.: Там же. С. 212-216. Общедоступный анализ газели Саади «Караван». " " "

<sup>67</sup> Арабская поэзия Средних веков. М, 1975. С. 5.

<sup>68</sup> Об эмблематике по-русски первым написал А.А. Морозов. См.: *Морозов АЛ.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974. С. 184-226 (XVIII век, сб. 9); *Он же:* Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса. Л., 1978. С. 38-66; *Морозов АЛ., Софронова ЛЛ.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М, 1979. С. 13-38.

<sup>69</sup> *Робинсон А.Н.* Жизнеописание Аввакума и Епифания: Исследование и тексты. М., 1963. С. 174.

<sup>70</sup> Там же. С. 159.

<sup>71</sup> См.: Типология стиливого развития нового времени. М., 1976. С. 453.

<sup>72</sup> Дискуссия на тему, не есть ли французский классицизм лишь вариант европей-

ского барокко, беспредметна, пока не учитывается *динамика* литературного развития, его поляризация.

<sup>73</sup> *Подгаецкая И.Ю.* О французском классическом стиле // Типология стиливого развития нового времени. М., 1976. С. 237 (серия «Теория литературных стилей»).

<sup>74</sup> *Расин.* Трагедии. Л., 1977. С. 371. Ср. в новом переводе Ю.Б. Корнесва:

<...> Простерла руки я, спеша се обнять,  
Но с трепетом узрел мой взор, к ней устремленный,  
Лишь ноги, кисти рук и череп оголенный  
В пыли, впитавшей кровь и вязкой, словно слизь,  
Да псов, которые из-за костей дрались.

(Действие II, сцена 5)

<sup>75</sup> *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1949. Т. VII. С. 215.

<sup>76</sup> См.: *Морозов АЛ.* Судьбы русского классицизма // Русская литература. 1974. № I. С. 11, 27. Эта интереснейшая статья дает пищу для размышлений, в частности, и над закономерностями движения самой литературоведческой науки, над «жизнью» ее терминологии.

<sup>77</sup> Крайне показательно, что программный журнал немецкой классики («Прописи» Гёте) и программный журнал романтизма («Атенеум» А.В. и Ф. Шлегелей) выходили в одни и те же годы 1798-1800.

<sup>78</sup> *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М, 1962. С. 288.

<sup>79</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. С. 472-473.

<sup>80</sup> Там же. С. 473.

<sup>81</sup> *Бальзак О.* Отец Горио. Гобсек... М., 1973. С. 131. Перевод Е.Ф. Корша.

<sup>82</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского (1929). М., 1963; 1972.

<sup>83</sup> *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

<sup>84</sup> Показательно, что Э. Ауэрбах считал насыщенное жизнью слово романиста-реалиста, даже такого, как Э. Золя, наследником *высокого* стиля традиционно-риторической литературы. Это в известном отношении так и есть: реалистическое слово возвращает и усваивает себе всю универсальность функций риторического слова.

<sup>85</sup> *Бальзак О.* Отец Горио. Гобсек... С. 100-101. Перевод Е.Ф. Корша.

<sup>86</sup> См.: *Михайлов А.В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX в. // Методология анализа литературного процесса. М., 1989. С. 31-94.

<sup>87</sup> Цит. по: *Гусев Н.М.* Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885 год. М., 1970. С. 227.

<sup>88</sup> См.: комментарий в кн.: Достоевский. Поли. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 7. С. 343.

<sup>89</sup> Там же. Л., 1975. Т. 13. С. 113.

<sup>90</sup> *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 140.

<sup>91</sup> См. некоторые анализы его стиля в кн.: Типология стиливого развития XIX века. С. 436-464.

<sup>92</sup> *Meyer H.* Das Zitat in der Erzählkunst. Stuttgart, 1967. 2. Aufl. S. 156.

<sup>93</sup> Ср. ту многоликую роль, которую в разных произведениях Достоевского играет quasi-литературная цитата «Ohe, Lambert! Ou est Lambert? As-tu vu Lambert?»; многообразно использованный голос изнутри общества, стандарта молвы, которая в «Подростке» реализуется в лице настоящего Ламберта.