



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

•
Литература

Российская академия наук
Институт мировой литературы
им. А.М.Горького

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Том I

Литература

Москва
ИМЛИ РАН
2005

Редакционная коллегия:
труда “Теория литературы в 4-х томах”:

Ю.Б.Борев (главный редактор), Н.К.Гей, А.В.Михайлов,
С.А.Небольсин, И.Ю.Подгаецкая, Л.И.Сазонова

Редакционная коллегия 1 тома:

С.А.Небольсин (руководитель), А.В.Михайлов, В.В.Кожин,
Е.В.Иванова, Е.Н.Лебедев

Рецензенты:

И.В.Волков (МГУ),
В.И.Гусев (Литературный институт),
Н.Г.Полтавцева (РГГУ)

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. Том I. Литература. — М., ИМЛИ
им. А.М.Горького РАН, 2005. — 336 с.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Предмет теории литературы

Теория литературы. Зачем она? Каково ее место в культуре? Каково ее отношение к литературе и ко всем ее элементам? Каково отношение теории литературы к процессу восприятия художником реальности, к автору, к процессу его творчества, к произведению, к восприятию произведения, к пострецепционной мыслительной, эмоциональной и волевой деятельности? Что такое ценность произведения и в чем ее секрет? Где кроется смысл произведения? Как смысл отчуждается от автора, как закрепляется в произведении, как присваивается читателем? Рядом с проблемами порождения и социальной онтологии произведения перед пытливым умом возникают проблемы литературного процесса: что он собой представляет? Что им движет? Что обуславливает изменения художественного сознания и самого типа художественного произведения от века к веку? В каких формах протекает художественный процесс? Какое место в нем занимают направления и течения? Как протекают художественные взаимодействия и какова их типология? Какова роль традиций в литературе? Как протекает литературный процесс в переломные для художественного сознания эпохи? Как меняются пространственно-временные модели эпохи в литературном процессе? Как меняется интонационный фонд и типы интонации в литературном процессе?

Я не собираюсь отвечать на эти вопросы. Это не входит в задачу вступительной статьи. Ответ на эти вопросы должна дать сама многотомная теория литературы. Вступление должно лишь очертить круг научных проблем данной дисциплины и ввести читателя в научное повествование, которое охватит все существенные стороны литературы. Однако и не дожидаясь полного или, вернее, развернутого ответа на эти вопросы, можно заметить, что теория литературы имеет ко всем им прямое отношение и призвана ответить не на некоторые из них, а на все вместе и десятки других, смежных с ними, в их взаимосвязи и системно.

Всякая наука имеет свой предмет. Каков же предмет теории литературы? Каковы границы этой научной дисциплины?

По мнению Псевдо-Лонгина, ко всякой научной дисциплине предъявляются два требования: «Во-первых, следует определить предмет исследования, во-вторых, найти и указать способы, помогающие овладеть этим предметом»¹. При этом предмет науки должен быть рассмотрен в связи с задачами науки, а метод изучения предмета необходимо поставить в связь с ее системой.

Выявить предмет — значит определить сферу деятельности, задачи этой науки и ее специфику. Однако коротко ответить на вопрос о предмете дисциплины всегда трудно. Гегель считал, что научная дисциплина не может заранее сказать, что она такое, лишь все ее изложение порождает это знание о ней².

Нельзя определить предмет науки ни простым перечислением ее проблем, ни простым очерчиванием границ, размежевающих данную дисциплину со смежными, ни проведением контура по периметру круга вопросов, входящих в компетенцию дисциплины. Только подробное изложение теории литературы полно очерчивает ее границы.

Таким образом, мы попадаем в своеобразный герменевтический круг: чтобы понять суть науки и изложить ее содержание, нужно знать ее предмет, а чтобы знать предмет науки, нужно дать ее полное изложение.

Как же разомкнуть этот круг? Необходимо вначале дать самое общее, не претендующее на полноту определение предмета теории литературы. Это дает возможность ввести читателя в дисциплину, а ее полное изложение позволит получить развернутое знание о предмете.

Определение наукой своего предмета — это ее вглядывание в самое себя: похоже, что наука при этом смотрит в зеркало. Определение наукой своего предмета возможно только тогда, когда ее очи, обычно глядящие на мир, обращаются внутрь самой себя и разглядывают ее внутренний мир. Определение предмета науки — акт ее самосознания: наука осознает, какие стороны и связи мира и во имя чего ее интересуют. Сама наука постигает свои цели, круг своих проблем, сферу своих интересов, свою практику, устанавливающую угол зрения, под которым рассматривается мир, благодаря чему только специфические связи и стороны мира входят в поле зрения данной дисциплины и выявляются ею.

Что же такое предмет теории литературы?

Историческая реальность обуславливает и возникновение и развитие литературы, и творческий процесс создания произве-

дения, его художественно-образные особенности, и его социальное бытие и функционирование.

Теория литературы изучает природу и общие закономерности создания художественного произведения и исторического развития литературы, ее социально-эстетические функции, ее художественность как качество литературы, а также особенности ее восприятия.

В теорию литературы входит ряд важнейших научных тем:

1) гносеология литературы: учение об эстетическом отношении литературы к действительности и о природе и особенностях образного ее постижения, гносеология образа, его внутренней структура, закономерности развития образности, проблемы художественности, народности, эстетического идеала, художественного метода; 2) онтология литературы: учение о природе литературного произведения и о его социальном бытии и функционировании. Вопросы сюжета и композиции, темы и идеи, литературного героя, характера, стиля и его исторической изменчивости, формы и содержания; 3) морфология литературы: учение о родах, видах и жанрах литературы; 4) поэтика, семиотика и риторика литературы: учение о литературном языке и о художественной речи, а также о системе тропов. Проблемы литературы как языка в его эстетической³ функции; 5) рецептивная эстетика: учение о художественном восприятии литературного произведения как о диалогическом взаимодействии произведения и читателя. Проблемы неизменности текста и изменчивости содержания литературного произведения, взаимодействия жизненного опыта писателя, зафиксированного в произведении, с жизненным опытом читателя в процессе восприятия произведения; 6) герменевтика и аксиология литературы: учение о смысле и оценке литературного произведения, об искусстве интерпретации и оценки. Методология литературно-критического и литературоведческого анализа; 7) историческая поэтика⁴ и диалектика истории литературы: учение о литературном процессе и его особенностях, о движущих силах и закономерностях литературного развития. Проблемы литературных направлений, течений и школ, художественных взаимодействий, компаративного изучения литературы⁵, рассмотрение разнообразных исторически видоизменяющихся факторов, влияющих на литературное развитие; 8) культурология литературы: литература как феномен культуры, изучение общих законов связи между литературой и другими видами искусства, другими формами общественного сознания, а также другими сферами культуры.

Охарактеризовав основные составные части предмета теории литературы, ее основные проблемы, попытаемся предста-

вить себе этот предмет в его целостности. Специфический предмет каждой науки — это, по существу, весь мир, рассматриваемый под углом зрения задачи, которую решает данная дисциплина. Например, медицину неверно представляют себе как науку о здоровье человека. Здоровье — это не предмет, а цель медицины, а в ее предмет входит и солнце, и географическая среда, и химические соединения, и травы, и физические процессы — словом, весь мир, взятый с точки зрения значения его явлений для здоровья человека. Предметом теории литературы тоже является весь мир, взятый с точки зрения его взаимоотношений с литературой, взятый в свете целей и задач этой научной дисциплины, стремящейся постигнуть природу и сущность литературы. Предмет теории литературы — весь мир в его эстетическом богатстве и его художественно-вербальном освоении; весь мир, рассматриваемый в его взаимоотношениях с виртуальным миром художественной реальности, созданным словом.

Теория литературы — филологическая дисциплина, изучающая принципы и особенности художественного освоения мира и создания общечеловеческих ценностей вербальными средствами, изучающая особенности процессов их рождения, социально-художественного бытия и восприятия, понимания и оценки.

2. Цели и задачи теории литературы

Писатель и теория литературы. Литература не заменяет действительность, а строит мир художественной правды, художественной реальности. Личность художника, его творческий дух не менее значимы для литературного произведения, чем осмысляемая художником действительность, ибо она предстает в произведении в переработанном творческим сознанием виде. Художественная реальность — единство жизненного материала и идеала. Гете писал: «Поэт призван изображать. Изображение же достигает своей вершины лишь когда оно соревнуется с действительностью, а это значит, что наш дух сообщает описаниям такую жизненность, что начинает казаться, будто все здесь видишь воочию»⁶.

В каждом художественном творении перед читателем встает «особый замкнутый в себе мир»⁷. «Литература — это, так сказать, сокращенная вселенная»⁸. «Замкнутость» художественного мира относительна. Он и замкнут, и разомкнут. Он возникает под воздействием действительности, материал которой писатель перерабатывает в соответствии со своей внутренней художественной логикой, на основе законов литературно-

го творчества. Именно эти закономерности и постигает теория литературы. Творческие интересы серьезного писателя тем самым пересекаются с этой дисциплиной.

Конечно, теория литературы не ставит перед собой прагматической задачи научить желающего стать писателем или научить писателя писать лучше. Немало писателей бравируют тем, что они вообще не обладают теоретико-литературными знаниями. Теория литературы не может прибавить художнику таланта. Все это так. Однако эта дисциплина, безусловно, развивает ментальность писателя и вообще устанавливает в культуре определенную атмосферу, определенное духовно-эстетическое поле, которое в конечном счете влияет на творчество всех писателей национальной литературы данной эпохи, даже тех, кто не признает теории литературы.

Произведение и теория литературы. Художественный мир, встающий перед нами в литературном произведении, неповторим, но отнюдь не случаен и не произволен. Неповторимость вовсе не означает независимость от художественных закономерностей. Неповторимость — форма проявления этих закономерностей в литературе.

Произведение — созданная писателем «сокращенная вселенная» — представляет собой единство объективного и субъективного (осмысляемой действительности и «я» писателя), единство художественно-исторического опыта человечества и опыта художника.

Теория литературы концентрирует в себе и дает в снятом и обобщенном виде мировой литературно-художественный опыт. Именно поэтому теория литературы влияет и на творческий процесс создания произведения, и на его бытие в культуре, в обществе, в истории.

Сама онтология произведения зависит от его социального функционирования, от того диалога, который ведет с авторским опытом, воплощенным в произведении, читатель, бросающий навстречу авторскому опыту свой. Именно их соединение, их взаимодействие и определяют изменчивое содержание текста в процессе его рецепции. Само бытие произведения и само изменчивое его содержание при неизменном тексте зависят от поля общественного мнения, которое создает критика, и от того духовно-эстетического поля, которое создается теорией литературы в читающей публике.

Читатель и теория литературы. Подлинно художественное произведение неизменно берет читателя в плен. Художественная мысль, которую несет читателю литературное произведение, вырастает из отношений, в которые автор ставит друг к другу созданные им характеры. Произведение социально функ-

ционирует и таит в себе секреты идейно-эмоционального воздействия на реципиента, эстетического наслаждения, переживаемого читателем. «Гармонией упоюсь», «над вымыслом слезами обольюсь» — это пушкинские формулы восприятия литературы.

Каждое произведение — акт самовоспитания и художественного воспитания современников. Теория литературы концентрирует в себе современный и предшествующий художественный опыт человечества. Теория литературы воздействует на формирование читающей публики, на ее общекультурную и эстетическую подготовку. Другими словами, теория литературы влияет на формирование литературного процесса и со стороны читателя.

Литература и теория литературы. В незаконченном рассказе А.П.Чехова «Письмо» приводится скептическое мнение о художественной литературе: «Красота приятна... и служит только для удовольствия, потому-то без нее трудно обходиться. Кто же ищет в ней не удовольствия, а правды или знания, того она подкупает, обманывает и сбивает с толку, как мираж».

Однако рассказчик — здесь чувствуется авторская мысль самого Чехова — решительно возражает: «Поэзия и беллетристика не объяснили ни одного явления! Да разве молния, когда блеснит, объясняет что-нибудь? Не она должна объяснить нам, а мы должны объяснить ее. Хороши бы мы были, если бы вместо того, чтобы объяснять электричество, стали отрицать его только на том основании, что оно нам многого не объясняет. А ведь поэзия и все так называемые изящные искусства — это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь»⁹.

Именно эту потребность самой литературы быть объясненной и удовлетворяет теория литературы, которая является самосознанием литературы. Теория литературы в своем развитии исходит из изменений действительности и исторических судеб самой литературы, различных ее форм и элементов. Теория литературы призвана обобщить современный опыт художественного сознания в его поступательном движении, она должна опираться как на историю литературы, так и на современную литературную критику.

3. Теория литературы как научная система

Выше уже упоминалось одно понятие, к которому следует вернуться, чтобы подробно осветить, — это системность.

Наша теория литературы создается целой группой ученых, каждый из которых является, естественно, самостоятельной и

непохожей на других индивидуальностью, более того, по многим жизненным, социальным позициям мы стоим на разных, а порой и противоположных точках зрения. Однако у нас есть известная гарантия того, что создаваемая нами теория литературы будет не просто сборником статей по наиболее важным проблемам, а целостной научной работой, системно освещающей важнейшие проблемы литературной теории в их взаимосвязи. Ведь основное ядро этого разномасштабного, пестрого творческого коллектива складывалось не одно десятилетие. Мы многие годы читали и обсуждали работы друг друга, и в теоретико-литературном и эстетическом плане на глубинном творческо-порождающем уровне, в известном смысле, являемся единомышленниками или, по крайней мере, разделяем несколько основополагающих парадигм во взглядах на литературу, определяющих всю литературную теорию. Именно это длительное чисто профессиональное притирание друг к другу, надеемся, позволит нам, при всем нашем разномыслии, остаться единым научным коллективом, создающим не четырехтомный сборник статей, а четырехтомную теорию литературы, монистично охватывающую эту дисциплину.

Проблема системности изложения научного материала — это важнейшая проблема научности знаний.

В теоретических публикациях последних десятилетий появилось много эссе, написанных в жанре «размышления по поводу». Видный американский теоретик искусства Томас Манро с тоской о научности справедливо критикует такой способ теоретизирования. Он отвергает обвинения теории в «мрачности» и в «умерщвлении всего, к чему она прикасается». Научность в теории, подчеркивает Манро, предполагает наблюдение, классификацию фактов и установление общих законов. Тем самым Манро отмечает ряд необходимых качеств науки. Чтобы они стали необходимыми и достаточными, следует к ним прибавить еще одно: системность. Даже большое количество собранных воедино верных наблюдений, классифицированных фактов и установленных законов еще не составляют науку, подобно тому, как даже рассортированные кирпичи, дополненные знанием общих законов строительства, еще не есть здание. Наука — не набор истин, не кладовая фактов, не ломбард наблюдений и не арсенал идей. Наука — организованные знания, подчиненные определенным задачам. Наука это система. Перечислю существенные признаки научной системы.

1. Иерархия, логическая связь и соподчиненность понятий, категорий, законов; порядок идей. Самая трудная проблема

оказывается разрешимой, когда она ставится в связь с целостной системой. Так, когда была создана Менделеевым его знаменитая система, стало возможным предсказать основные свойства и атомный вес еще неизвестного элемента.

2. Организованность (упорядоченность) элементов, несводимая к простой их сумме.

3. Конкретно-всеобщий характер идей, «снимающих» факты и поднимающихся над ними. Основа теории литературы — богатейшая история художественной литературы и ее современное бытие.

4. Монистичность, объяснение всех явлений из одних и тех же оснований. Менделеев обогатил химию только за счет организации уже известных знаний в систему, зиждущуюся на едином основании — атомном весе. Современная эстетика в качестве единого основания имеет эстетическое как общечеловеческую ценность. Основанием современной теории литературы должно стать взаимодействие с обратной связью: реальность — автор — произведение — читатель. Основополагающей же категорией — художественный образ.

5. Отсутствие лишнего (принцип минимальной достаточности).

Минимальное число аксиом или исходных парадигм должны быть так развернуты в систему идей, чтобы охватить максимальное количество фактов. Логическое изящество и красота — неперемнное качество научной системы. В этом отношении для всех наук существен опыт движения физики к теории относительности:

«Исходные гипотезы становятся все более абстрактными, далекими от жизненного опыта. Но зато мы приближаемся к благороднейшей научной цели: охватить путем логической дедукции максимальное количество опытных фактов, исходя из минимального количества гипотез и аксиом»¹⁰.

6. Принципиальная разомкнутость, открытость, готовность включить в себя и осмыслить новые факты. Процесс освоения мира литературой и развития художественного сознания не имеет границ, и потому замкнутая и завершенная система принципиально неверна. Плодотворна только система разомкнутая для новых фактов, не претендующая на законченность и способная к саморазвитию, к заполнению белых пятен, к осмыслению новых явлений.

Самолет летит, опираясь на воздух и преодолевая его сопротивление. Так должна относиться теоретико-литературная мысль к фактам литературы. Факты — воздух науки, а мысль — ее крылья. Подняться над фактами, но так, чтобы они в снятом виде остались в твоей мысли — только так достигают-

ся конкретновсеобщие суждения, противостоящие бескрылому эмпиризму, с одной стороны, и пустым абстракциям — с другой.

4. Метод и научная система

Научный метод — инструмент познания. Этот метод рождается внутри самой науки под воздействием опыта смежных наук и философии. Познанные закономерности составляют основу научного метода. Метод — выработанные на основе познанных закономерностей правила, которые служат дальнейшему познанию. По этимологии слово метод (греч. мета — после, одос — путь) можно перевести «вослед идущий». Кто-то прошел путем познания до меня, я иду дальше, но на новом отрезке пути использую опыт своего предшественника. Метод в процессе познания выступает как орудие, как находящееся на субъективной стороне средство, с помощью которого познание соотносится с объектом¹¹. Постигнутые закономерности предмета познания в снятом и концентрированном виде предстают в методе и определяют, таким образом, дальнейшие действия ученого, проникающего в еще более глубокую сущность предмета. От метода зависит адекватность научной системы реальным особенностям изучаемых явлений. Однако ни одна система знаний полностью не реализуется в методе: система по своему содержанию богаче метода, как, впрочем, реальность всегда богаче системы. В виде последнего возникший на основе системы метод в своем развитии выходит за пределы системы и ведет к ее изменению. Метод — наиболее революционный момент познания, система — наиболее консервативный. Метод, стремясь усовершенствовать или изменить систему, пытается сделать ее все более и более соответствующей богатству реальности. Система консервативней метода и стремится к самосозданию, метод более подвижен, направлен на приращение знаний. Накопление новых знаний заставляет для их объяснения создавать новую систему, которая в дальнейшем может потребовать нового метода для своего дальнейшего развития.

5. Историзм как научный метод

Современный этап развития наук характеризуется проникновением во все области знания исторического подхода к явлениям. В этот процесс неизбежно вовлекается и теория литературы. Теория литературы не может стать современной наукой, находящейся на уровне развития других областей человеческого знания, не проникнувшись историзмом.

Само по себе стремление внести историзм в теоретическое изучение литературы далеко не ново — достаточно вспомнить направление исследований Александра Веселовского. Однако у Веселовского речь шла скорее об истории поэтических форм, нежели о теории литературы, дающей историческое освещение основных ее проблем. И все же замысел исторической теории литературы, безусловно, восходит к Веселовскому.

Историзм противостоит как идее неизменности состояния литературы, так и идее абсолютной ее текучести. Историзм предполагает рассмотрение литературы в ее развитии, в связи с другими, тоже изменяющимися явлениями культуры и с изменяющейся реальностью, изучение истории в свете опыта современности, а современности — в свете исторического опыта. Нынешнее состояние литературы и ее современные законы теории литературы, опирающаяся на принцип историзма, должна понять как ставшее, исторически возникшее, а ее будущее состояние — как формирующееся в протекающем ныне процессе. Теоретико-литературное мышление, возвысившееся до историко-теоретического уровня, предполагает не иллюстрирование мысли фактами искусства, а ее развитие на основе или в форме фактов.

Новые явления и новые теоретические положения должны входить в теорию литературы, не нарушая единую историческую концепцию развития литературы. Историзм, развернутый не только в прошлое, но и охватывающий настоящее и будущее, — инструмент развития монистической, целостной исторической теории литературы.

Историзм в теории литературы является тем узлом, в котором сплетаются все основные проблемы литературоведения, ибо он обеспечивает такой подход к категориям поэтики, понятиям теории литературы, при котором они рассматриваются в их реальном изменении и развитии, а каждое из качеств, свойств, законов литературы, осмысливаемых в этих понятиях и категориях, рассматривается в реальном историко-литературном процессе.

Осмысление литературы как процесса наталкивается на видимое противоречие: с одной стороны — каждая стадия литературы является ступенькой в восходящем развитии литературы, с другой стороны — далеко не всегда исторически высшее есть высшее и художественно. Каждая стадия литературного развития имеет не только относительное значение как подступ, подготовка, переход к высшему этапу, но и как абсолютная самостоятельная ценность, неповторимая и незаменимая никакими высокоразвитыми формами. Литературное развитие имеет сложный, непрямолинейный, но тем не менее прогресси-

рующий, восходящий характер. Через историю литературы, несмотря на противоречия и отклонения, проходит линия развития все усложняющегося, эстетически и жизненно обогащающегося художественного мышления человечества.

Современное состояние и современные законы литературы мы рассматриваем как ставшие, образовавшиеся, исторически возникшие, а ее будущее состояние как становящееся, исторически возникающее и образующееся в современном литературном процессе. Другими словами, осмысление законов литературы и категорий поэтики литературы невозможно вне исторического подхода к ним. Историзм прокладывает и указывает путь теории литературы к современности. Он есть истинно научная, а не эмпирически поверхностная форма связи теории с практикой. Художественные явления прошлого открывают нам особенности современности. Современность — плод исторического развития, и понять значительное современное художественное явление во всей полноте можно в свете лишь всей истории духовной культуры.

Процесс восхождения художественного мышления к новым формам ни в коем случае нельзя выпрямлять или упрощать, или рассматривать звенья этого процесса лишь как ступени восхождения, не имеющие самостоятельной ценности. Только учитывая всю сложность художественного развития, можно понять всеохватывающую диалектику устойчивости и изменчивости, преемственности и новаторства в литературном процессе. При этом не следует забывать, что в процессе исторической изменчивости имеется и «консервативная» сторона, обуславливающая некоторую устойчивость исторически изменяющихся явлений. Другими словами, с литературой вовсе не происходит тех изменений, которые разрушая самую ее сущность, вызывают замену литературы философией, как это полагал Гегель. Изменчивость не исключает устойчивости. В этом смысле можно говорить и о неких «вечных» началах, лежащих в самой природе литературы. Можно, например, сказать, что жизнь человека в народе и жизнь народа в мире, т.е. человек и общество в их эстетическом богатстве, рассмотренные в их взаимоотношении и в контексте мироздания, доступного человеку данной эпохи, являются вечной глобальной темой литературы, перерастающей в ее вечный предмет. Счастье людей, развитие общества не вопреки и не за счет индивида, а через индивида есть вечный идеал литературы. А ее вечной формой являются образность и красота.

В этой связи можно вспомнить и известные слова Пушкина о том, что цель и средства литературы всегда те же¹². Однако при этом и само понимание счастья, и понимание взаимоотно-

шения индивида и общества, и сам характер образности, и представление о красоте формы находятся в процессе исторического изменения.

Предпосылкой всякого нового явления в литературе, всяких изменений в сюжете или в принципах построения литературного характера или в самой структуре образа является художественно-мыслительный материал, накопленный литературой в предшествующие эпохи. Именно из него исходит литература всякой новой эпохи. Новые общественные потребности рождают новую литературу не на голом месте, они придают направление и определяют характер изменения художественно-мыслительного материала, доставшегося в наследство от предшествующей культуры. Общественное бытие, новые общественные потребности и задачи, с одной стороны, и художественно-мыслительный материал, традиции, наследие, творческий опыт, с другой — вот те главные исходные компоненты, которые определяют и обуславливают процесс исторического развития литературы, в ходе которого все ее составные части и элементы построения художественного произведения, все категории поэтики претерпевают существенные изменения.

Охарактеризовать каждую из сторон, каждый из элементов художественно-мыслительного материала, показать вид и направление его изменения — такова одна из существенных сторон историзма в сфере теории литературы. Логическое определение категорий поэтики необходимо становится одновременно и их историческим определением или, вернее, раскрытием исторической изменчивости данной категории. Логическое определение художественного образа, художественного произведения, жанра, направления метода, содержания и т.д. должно быть и раскрытием закона их развития.

Суть концепции данной книги состоит в раскрытии исторической изменчивости самой природы литературы. Литература исторически изменчива, она есть явление историческое, развивающееся, изменяющееся.

Нередко историческую изменчивость литературы понимают слишком упрощенно и однобоко, как историческую изменчивость непосредственно отражаемого в ней круга жизненных явлений, как изменчивость мировоззренческих позиций и идеалов художников в процессе развития общества, как появление новых художественных средств и приемов. Споры нет, темы, идеалы, художественные средства литературы действительно исторически меняются, меняются содержание художественных произведений и их форма. Но дело не только в этом. А еще и в том, что сама специфика литературы есть явление историческое и что все элементы и составные части литературного про-

изведения и литературного процесса, все особенности и черты литературы при известной устойчивости находятся в постоянном историческом изменении.

Начиная от предмета, целей и содержания литературы и кончая ее формой и методом, все в литературе развивается и изменяется в ходе исторического процесса, — но изменяется органически, как в едином организме, сохраняя свою сущностную природу. Литература есть как бы живая, подвижная, и в то же время внутренне устойчивая идейно-художественная система, чутко реагирующая на изменения жизни и отзывающаяся всем своим существом на окружающую среду.

Логическое есть исправленное отражение исторического, берущее наиболее важное, наиболее характерное в нем. Логическое есть историческое, очищенное от случайностей. Историческое же есть проверка логического, история есть критерий истинности теории, ибо история есть общественная практика человечества в ее движении и развитии. Это диалектическое взаимоотношение исторического и логического лежит в основе и теории литературы.

Внутренние пружины литературного развития — это те объективные противоречия и те общественные потребности, которые с необходимостью вызывают процесс. Поэтому и история, и теория литературы выводят богатство литературы из действительности и видят источники новых форм литературного процесса, новых художественных форм, новых типов художественного мышления в новых общественных, в новых эстетических потребностях.

Принцип историзма вовсе не является универсальной отмычкой, открывающей все тайны литературы. Этот принцип позволяет лишь заметить саму всеобщую изменчивость литературы при сохранении устойчивости ее сути, зафиксировать качественные изменения всех свойств литературы и выразить их в изменчивых литературоведческих категориях и понятиях, найти разъяснение процесса развития.

Историзм столь универсален и всеохватывающ, что в конечном счете существует лишь одна наука — история, и сама теория литературы становится исторической теорией.

6. Трудности историзма и его неабсолютный характер

Метод теории литературы — это накопленные этой дисциплиной знания, представляющие перед исследователем в снятом виде и преобразованные в познавательные установки, принципы, подходы к предмету и требования к мыслительной деятельности, приемы добывания новых знаний.

Теория литературы, пытающаяся дать основные проблемы в историческом освещении, должна была бы потерпеть неудачу в том случае, если бы она ушла в детализированные и мало связанные между собой исторические изыскания, ибо тем самым она уклонилась бы от своей основной задачи исследования и определения исторических законов литературного развития. С другой стороны, историческая теория литературы не может быть абстракцией, лишенной конкретности, не связанной с литературным развитием и с реальными значительными произведениями, представляющими теоретический интерес для понимания общих для всей литературы процессов.

Современная теория литературы должна ориентироваться на вечные, непреходящие, классические ценности (в том числе и современные, но общечеловечески значимые произведения). Она может обходить стороной все суетно-актуальное, но преходящее, все сиюминутное, но остающееся в повседневности. Она может ориентироваться на «разумное, доброе, вечное» в литературе. Она может не угодить ни читателям, ни писателям, ни властям, и строить себя как научная, а не идеологическая дисциплина.

Приложение историзма к теории литературы означает освоение этого принципа не в общей форме, а применительно к литературе. К нахождению этого специфического историзма и сводятся основные проблемы методологии в теории литературы. Иначе говоря, важно не только наличие общеметодологического принципа историзма, но важны и степень, и глубина его проникновения в данную науку, здесь-то и возникает зависимость исторического подхода к теоретико-литературным проблемам от уровня и характера наших литературоведческих познаний.

Существенной проблемой исторической методологии является ее притертость к эпохе, к данному направлению, к данной национальной культуре, к определенному автору и, наконец, к конкретному произведению. Сколь бы ни была универсальна историческая методология, она в таком тонком деле, как анализ природы литературы, должна учитывать индивидуальные особенности объектов исследования. Эту проблему остро ставит Риккерт: «Всегда и всюду историк стремится понять исторический процесс, — будь то какая-нибудь личность, народ, эпоха, экономическое, или политическое, религиозное или художественное движение, — понять его, как единое целое, в его единственности и никогда не повторяющейся индивидуальности и изобразить его таким, каким никакая другая действительность не сможет заменить его. Поэтому история, поскольку конечной целью ее является изображение объекта во всей его це-

лостности, не может пользоваться генерализирующим методом, ибо последний, игнорируя единичное как таковое и отвлекаясь от всего индивидуального, ведет к прямой логической противоположности того, к чему стремится история»¹³.

Именно в силу этой сложности применения историзма, вообще, и в теории литературы, в особенности, важна историческая методология, не привнесенная в литературоведение из философии, не «спущенная сверху», а рожденная внутри самого процесса развития и роста данной научной дисциплины. Кроме того, эта замеченная Риккертом сложность работы исторической методологии предполагает привлечение и дополнительных методологических инструментов в процессе изучения природы и закономерностей литературы.

Историзм тем самым универсальный (способный охватить все проблемы теории литературы), но не абсолютный (т.е. не исключающий, а предполагающий другие подходы) метод.

Другие методы исследования природы литературы так или иначе сопрягаются с историзмом или являются его формами. Как покой есть момент движения, так моментом исторического анализа является структурный анализ, берущий явление в статике. Структурализм есть «стоп-анализ», являющийся моментом историзма: способом искусно останавливать мгновение, чтобы постичь его красоту и природу. Структурный анализ совмещается с историческим по принципу дополнительности. Многие проблемы теории литературы открываются при структурном анализе. Исторический анализ берет литературу в вертикальном, а структурный анализ — в горизонтальном срезе. Структурный анализ рассматривает литературу как определенную систему элементов (пространства, времени, цвета, текста и контекста и т.д.).

7. Теория литературы и история литературы

Не приведет ли попытка дать основные проблемы теории литературы в историческом освещении к подмене теории литературы ее историей? Такое совершенно справедливое опасение было высказано Л.И.Тимофеевым¹⁴. Но столь же очевидно, что такая опасность, такой научный риск и возможность такого рода ошибок не должны и не могут остановить работу, идущую в этом направлении.

Взаимоотношения теории и истории литературы осложнились на современном этапе их развития, когда принцип единства исторического и логического глубоко проник в обе науки и старому их абсолютному разделению приходит конец. Но в чем в таком случае их различия, их границы, их особые функции и

задачи? Ведь и история, и теория литературы, хотя и в разных формах, но с равной степенью обязательности призваны ныне раскрывать литературу как определенную идейно-художественную систему и осмыслять закономерности ее исторического развития. И теория, и история литературы включают в себя и представляют собой взаимодействие «структурного» и «генетического» ряда, — именно в этой взаимозависимости того и другого рядов осуществляется принцип единства исторического и логического в обеих науках. Однако средства и приемы исследования у теоретика и у историка литературы различны, как различны и непосредственные задачи, стоящие перед ними, и способы обработки исходного эмпирического материала.

Теоретик стремится определить существо развивающейся системы, историк характеризует самый процесс становления и развития определенных форм этой системы. Здесь водораздел между теорией и историей, который существует внутри каждой общественной науки, в том числе внутри литературоведения.

У теории и истории литературы различны не только направления, но и основания членения материала. Основанием членения литературной системы при ее теоретическом изучении является не только принцип выявления классических художественных форм (с учетом их множественности), но и принцип анализа этапов изменения самой природы того или иного закона, свойства или особенности литературы, отражаемых в понятиях и категориях поэтики.

Проникнутая духом историзма, теория литературы способна дать такое структурное расчленение литературы, при котором логическое рассмотрение будет формой воспроизведения исторического процесса развития литературы.

У теории литературы должен быть иной, более крупный масштаб анализа и обобщения литературного процесса, чем у литературной критики, и даже более крупный, чем у истории литературы.

В литературоведении происходит тот же процесс разделения, расчленения областей, с которым мы встретимся в других науках. Как от некогда единой физики отпочковались ныне физическая химия, механика, физика твердого тела, физика электричества, атомная физика и т.д., так от единого литературоведения отпочковались ныне различные сферы изучения литературы. «Слависты», «западники», «восточники», специалисты по латиноамериканским литературам раздробились на специалистов по еще более частным областям: англистов, античников, специалистов по русской литературе XIX в., но и это не стало пределом деления, появились пушкинисты, дантоведы, шекспироведы. Каждый большой поэт создал вокруг себя

целую науку и стал предметом этой науки. В реальном процессе дробления науки от нее отпочковываются все новые и новые ветви и происходит такое приближение к объекту, при котором можно с наибольшим успехом охватить все его подробности и проникнуть в самую его суть. Однако такое максимальное приближение к предмету, такое дробление литературоведческой науки, без которых нет ее прогресса, могло бы угрожать утратой перспективы, измельчением масштабности литературно-критического мышления, если бы этот процесс дробления не предполагал и не вызывал в науке обратной тенденции, — к слиянию, ко всеохватывающему взгляду, к расширению масштабности литературного мышления. Главным гарантом сохранения масштабного и универсального видения литературы является теория литературы.

История литературы должна обеспечить конкретность и предохранить от дурной абстрактности все литературоведение и теорию литературы в особенности. В истории литературы теория обретает то конкретное богатство, ту реальную плоть художественного процесса, без которых немыслимо никакое стремящееся к перспективности, целостности, историчности мышление. Теория же литературы дает истории литературы общую перспективу художественного процесса, знание общих закономерностей ее развития. Теория литературы втягивает весь опыт культуры в понимание самой природы литературных явлений.

Историзм в сфере теории литературы не самоцель, а средство, способствующее наиболее полному и верному познанию законов литературы. Данный коллективный труд — это поиск на пути создания исторической теории литературы, которая выработает и углубит понятия и категории поэтики не с помощью дефиниций, а путем постижения свойств и законов литературы в их историческом движении.

8. Отношение к другим сферам культуры

В литературоведение входят как отдельные дисциплины: теория литературы, история литературы, литературная критика. Эти три части литературоведения взаимосвязаны и дополняются вспомогательными литературными науками и науками, взаимодействующими с теорией литературы. Это аксиология, нарратология, семиотика литературы, риторика, текстология, библиография, историография, палеография и другие. Теория литературы взаимодействует с философией и рядом смежных наук: социологией, лингвистикой, искусствознанием и другими. Теория литературы особенно близка к эстетике и этике, к

психологии и истории, к истории общественной мысли в частности. Она подобно другим общественным наукам может быть характеризована как одна из отраслей человековедения.

Эстетика является общетеоретическим фундаментом теории литературы и одновременно опосредующим звеном, связывающим теорию литературы с философией. Другими словами, эстетика преломляет и специфицирует общеполософские идеи применительно к специфике искусства и становится дополнительным методологическим инструментом теории литературы.

Теория литературы ныне включает в себя и проблемы художественного восприятия произведения и поэтому находится в связи с психологией, герменевтикой, рецептивной эстетикой.

В зависимости от взаимодействия с разными направлениями в этих науках и от опоры на те или иные философские и эстетические учения и школы, в зависимости от методологических подходов к теоретическим проблемам литературы в этой дисциплине формируются различные школы и направления.

Основополагающее воздействие на тип теоретико-литературного учения оказывает его связь с тем или иным направлением или течением литературного развития, с той или иной литературной школой. Так, несомненна связь теории Буало с классицизмом, Сент-Бева, В.Гюго с романтизмом, Золя с натурализмом, Белинского и Добролюбова с критическим реализмом и так далее.

9. Понятия и категории теории литературы

Общеизвестно: художник мыслит образами, ученый — понятиями. Образ многозначен и требует интерпретации, его содержание зависит от взаимодействия с читателем, он обобщение реальности, но обобщение, сохраняющее «вещество чувственности», «конкретность». Процесс постижения мира проходит стадии: 1) живое созерцание, 2) абстрактная идея, обобщение, которое далее 3) вторгается в реальность. В литературе после обобщения мысль не спешит вторгаться в реальность (и в этом возможность «башни из слоновой кости» и «искусства для искусства»), а возвращается обогащенная обобщением, идеей, на стадию представления, богатого, в свою очередь, конкретно-чувственным материалом. Научное понятие принципиально терминологично и потому однозначно. Оно не предполагает сохранение вещества чувственности и не обязательно должно быть представимо. Наука — это система понятий, категорий и законов. Категории — это генеральные понятия науки, обладающие особо широким обобщающим смыслом.

В теории литературы следует отыскать среди категорий поэтики в ряду наиболее общих понятий основное звено, которым все определяется и из которого только и может вырасти вся гибкая и подвижная система теоретико-литературных категорий. Таким звеном является художественный образ, ибо в нем преломляются, сходятся и от него расходятся все связи, все солнечные нити той волшебной пряжи, из которой соткано художественное произведение.

Художественное произведение — эстетически организованная система художественных образов. В известном смысле художественное произведение — метаобраз. Художественный образ органически соответствует предмету и самой природе художественной литературы, т.е. познанию и воспроизведению мира и человека в их целостности и эстетическом богатстве, в их эстетической значимости для человечества как рода¹⁵. Художественный образ — атом художественной мысли, последняя неделимая частица художественной мысли, сохраняющая ее специфические особенности. Можно рассматривать и «элементарные частицы», составляющие образ, однако это можно делать лишь отдавая себе отчет, что ты отходишь от рассмотрения художественной мысли в ее целостности.

Рассмотрев исторически художественный образ как средоточение художественной идеи, можно снять односторонность, присущую и формалистическим, и вульгарно-социологическим концепциям литературы. Именно историческое рассмотрение литературного образа, этого «нерасщепимого ядра» литературы, и становится центром современной исторической поэтики, ибо задача исследователя состоит не только в том, чтобы приблизиться к истокам процесса, но и в том, чтобы рассмотреть и истоки, и весь процесс с точки зрения нынешнего этапа развития литературы.

Из того, что историко-теоретическое рассмотрение литературы позволяет воспроизвести исследуемый предмет как исторический, вовсе не следует, что логика рассмотрения предмета должна воспроизводить генетическую очередность появления различных форм системы. Последовательность категорий поэтики определяется современностью, тем положением, в котором находятся соответствующие этим категориям качества в современной литературе. Это положение изменчиво. Так, ведущими категориями в творчестве Шекспира были возвышенное и трагическое, а в творчестве Руссо и Карамзина — трогательное. Так, в XX в. обретают значение пришедшие из кинематографа в литературу категория «монтаж» и из психологии «поток сознания», «психологический анализ» и т.д. Между тем, важная для сентиментализма категория «трогательное» в со-

временной теоретико-литературной системе понизила свой статус и стала второстепенным понятием. И все же началом начал современной теории литературы, ее ядром стала категория «художественный образ». В этой категории фиксируется единство художественной концепции и художественности.

Осмыслив образ как ключевую категорию, теория литературы разворачивает целую систему категорий и понятий, полно охватывающих и процесс творческого создания произведения, и тайны семиотической фиксации в нем художественного смысла и ценности, и загадки художественной рецепции и социального функционирования произведения, и особенности процесса литературного развития.

Теория литературы должна стать наукой об основных исторических закономерностях развития литературного сознания, литературно-художественного мышления и отдельных его сторон (какими являются методы, характеры и обстоятельства, сюжет, художественная речь, стили и т.д.). Другими словами, кроме разработки понятий и категорий, теория литературы стремится исследовать основные исторические закономерности литературно-художественного сознания и закономерности развития отдельных его сторон.

10. Метапозиция литературоведения (теоретическое решение парадокса науки о литературе)

Теория литературы прежде всего должна решить одну из главных проблем литературоведения, которая схожа с одной из главных проблем философии. Философ рассуждает о природе и сущности мира, будучи сам частью этого мира. Между тем для постижения сущности, согласно теореме Геделя, необходима метапозиция, т.е. нужно выйти за рамки предмета рассмотрения и подняться над ним. Но как выйти за пределы мира и подняться над ним? Это дано только Богу. И в известном смысле философия — божественная наука, философы — существа, претендующие на божественную позицию по отношению к миру. Уже в этом заложена неполная познаваемость мира и истоки кантовского агностицизма. Конечно, речь идет о философе, а не о человеке с философским образованием и не о преподавателе философии. Философ же, по справедливому замечанию В.Б. Микушевича, — это человек, имеющий свою философию.

Философ — это человек, похожий на барона Мюнхгаузена, который сам себя вытаскил за волосы из болота. Примерно так должен поступить философ, принимая за болото мир, из которого необходимо подняться в метапозицию. На самом деле реально сделать такую операцию не дано ни барону Мюнхгаузе-

ну, ни философу. Последний может сделать это только мыслительно, т.е. могучим интеллектуальным усилием вырвать себя из болота мира, подняться и мыслительно воспарить над ним. Крылья ему для этого полета может дать только вся предшествующая культура, вросшая в мир, выросшая из мира и парящая над миром.

Осознанная еще Леви-Строссом проблема оппозиции природа/культура дает некоторое объяснение этому феномену.

Примерно та же проблема, что и перед философом, стоит перед литературоведом. Он должен подняться над Данте, над Шекспиром, над Гете, над Пушкиным, над Толстым и Достоевским, чтобы анализировать их творения, т.е. чтобы иметь возможность с некой метапозиции взглянуть на художественные миры, созданные гениальными писателями. Эти миры по своей сложности, по своей значительности могут даже превосходить природное мироздание, ибо в их творение привнесен божественный гений великих писателей, отражающих и осмысляющих реальность.

Как же литературоведу найти эту метапозицию? Как простому смертному литературоведу стать конгениальным Шекспиру и Пушкину? Как подняться над ними, чтобы понять и постичь их?

Конечно, никто из нас не вправе надеяться, что нам дано стать конгениальным великим классикам мировой литературы. И все же некоторое преимущество у современного пушкиноведа по отношению к Пушкину существует: дополнительный двухсотлетний опыт истории, дополнительный двухсотлетний опыт культуры, включающий в себя знание творчества Толстого и Достоевского, Блока и Мандельштама, Гумилева и Цветаевой, Шолохова и Булгакова, Бодлера и Превера, Кафки и Фолкнера, опыт художественных достижений кинематографа и т.д.

Подумать только, Пушкин не читал Толстого и Достоевского! Не знал трагического опыта, приобретенного народами России в XX в., ничего не слышал об архипелаге ГУЛАГ и о солженицынской книге с тем же названием, не слышал ни о двух мировых войнах, ни об атомной бомбе, не видел ни одного фильма, не знал ни живописи импрессионистов, ни поэзии символистов, имажинистов или футуристов, ни сюрреализма и экзистенциализма, ничего не слышал об исторической поэтике Веселовского, о биографическом, историко-культурном, генетическом, семиотическом подходах к анализу произведения и т.д. и т.д.

Весь этот исторический и художественный, весь общекультурный опыт, весь методологический опыт позволяют нам при

огромном мыслительном усилии обрести известную метапозицию по отношению к Пушкину.

«Лицом к лицу лица не увидеть, большое видится на расстоянии». Расстояние (временное) дает преимущество исторического и историко-культурного опыта и возможность рассмотреть «большое» (творчество Пушкина, например) с учетом опыта человечества, в том числе обретенного в XIX и XX вв., а сегодня уже и с учетом опыта человечества в начале XXI века.

Ну хорошо, время, история, новый опыт дают некоторую фору литературоведу, и он способен, встав на цыпочки, совершив некое мыслительное усилие, «поднять себя за волосы» и занять метапозицию по отношению к Шекспиру или Пушкину. А как быть современникам гения? Способны ли они на успешный литературоведческий анализ его творчества?

«У нас ценить умеют только мертвых...» Не только у нас... Сколько в истории искусства посредственностей было принято современниками за гениев и сколько гениев умерло в совершенной безвестности и абсолютной непризнанности?!

Мы до сих пор спорим на тему, был ли Шекспиром Шекспир или его роль исполняли Бэкон, Ретленд или кто-либо другой. Если бы современники великого английского драматурга своевременно воздали ему должное, они бы не оставили на долю шекспироведов заботы об атрибуции его творчества, принадлежность которого перу Шекспира в конце концов несомненна (см. об этом работу академика Н.И.Балашова «В защиту авторства Шекспира» // Академические тетради, № 6).

Пушкина любили, ценили современники, но даже многие из его друзей не вполне отдавали себе отчет, с кем они имеют дело. Но Пушкину еще повезло. Исторически рядом с ним оказался Белинский — критик, конгениальный поэту и во многом спешествовавший его пониманию и скорому историческому признанию.

Другими словами, при известных обстоятельствах (например, счастливое пребывание исторически рядом с поэтом крупного мыслителя-критика) возможно обретение метапозиции по отношению к его творчеству современниками. Однако историческое расстояние всегда способствует более адекватному и более глубокому прочтению гениального поэта. В этом отношении показательна, например, судьба Тютчева, масштабы поэтической личности которого только сейчас полно вырисовываются перед нами.

11. Классическая литература, теория литературы и будущее

Теоретические исследования должны основываться главным образом на показательном, классическом историко-литературном материале. Только в этом случае они плодотворны. Определение классики хорошо дано М.Цветаевой: мировая вещь та, которая в переводе на другой язык и на другой век — в переводе на язык другого века меньше всего — ничего не утрачивает. Все дав своему веку и краю, еще раз все дает всем краям и векам. Истинно современное есть то, что во времени — вечного. Современность в искусстве есть воздействие лучших на лучших, т.е. обратное злободневности: воздействию худших на худших. Таково авторитетное мнение Цветаевой об особенностях классики.

При всем значении классического и добротного современного литературного материала для теории литературы наивно полагать, что достаточно создать историю всемирной литературы, как сами собой раскроются все закономерности литературы и процесса ее развития. На самом деле при этом возникают лишь литературоведчески обработанные историко-филологические основания теории.

Если будущее человечество из опыта культуры захочет (должно захотеть!) брать не второстепенные и второсортные явления и не поп-масс поделки, а истинные шедевры, ему придется проделать огромную дополнительную работу по отношению к культуре XX в., в предшествующие века в таких масштабах не требовавшуюся для продолжения традиций и художественного наследования.

Сталинские, Государственные, Ленинские, Ленинского комсомола премии, иногда (даже страшно сказать!) Нобелевские премии, награды международных фестивалей, тиражи изданий, рецензии в печати, восторженные и уничижительные отзывы далеко не всегда отражают реальные достоинства феноменов культуры XX в. Все это суета сует и часто результат политических конъюнктур, успехов тусовок, зависящих от ловкости тусовщиков, плоды «междусобойчиков», групповщины и плоды ошибок совести или вкуса. XX век развил столь грандиозную рекламную индустрию и так разрекламировал и надул (как цыган лошады!) многие малодостойные произведения и фигуры, что понять суть культуры нашей эпохи — задача сложнейшая. Если она не будет решена, культура будущего будет опираться на суррогаты культуры XX в. и обеднит себя. Уникально огромная нагрузка и ответственность ляжет на плечи будущих историков культуры XX в. Сколько «звезд» погаснет, знаменитостей поблекнет, громких имен саморекламистов, ту-

совщиков, суетных фигур экранов ТВ уйдет в небытие! Однако одновременно сколько будет открыто реально высоко ценных шедевров, ценных на все времена! И сколько будет создано новых художественных шедевров художниками первого века третьего тысячелетия!

Будет совсем иной бомонд, совсем другой момент истины... Конечно, жаль, что жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе. Однако содержание нашей жизни — это наша жизнь, а ее высший продукт — культура — принадлежит не нам, и как им распорядится будущее человечество — его дело. Важно лишь понять, что по-новому осознанная классика литературы прошлого и особенно уточненные пока еще не полно устоявшиеся рейтинги литературы XX в. и новая классика, которая будет создана в XXI в., определяют изменения в будущей теории литературы.

Однако это в будущем. А сейчас — новая уже не трех-, а четырехтомная теория литературы.

В свое время (1962 г.) вышел первый, а затем второй и третий тома теории литературы, построенной на историческом принципе. Труд был хорошо принят общественностью. Однако историческая теория литературы не может не идти по пути исторического обоснования, проверки, углубления и уточнения своих положений. И сегодня пришло время кое-что пересмотреть, все проблемы дать углубленнее, многие разработать по-новому, ввести в систему исторической теории литературы новые темы и вопросы (так например, специальный IV том в данном труде посвящается проблемам литературного процесса, чего не было ранее). В новом труде используются новые подходы, дополняющие генеральный исторический метод. Новая теория литературы выполнена творческим коллективом, ядром которого являются те же ученые, которые работали в свое время над трехтомником, вместе с тем коллектив расширен и обогащен новыми учеными.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «О возвышенном». М.; Л., 1966. С. 5.
- ² См.: Гегель. Наука логики. М., 1970. Т. I. С. 95.
- ³ См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921.
- ⁴ См.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- ⁵ См.: Познетт Г.М. Сравнительная литература. СПб., 1898.
- ⁶ Гете. Собр. соч. Т. X. М., 1937. С. 718–719.
- ⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. III. М., 1953. С. 452.
- ⁸ Щедрин Н. (М.Е.Салтыков). Полн. собр. соч. Т. XIV. Л., 1936. С. 549.
- ⁹ См.: Чехов А.П. Собр. соч. Т. 8. М., 1965. С. 484–485.

- ¹⁰ Цит. по: Зелиг К. Альберт Эйнштейн. М., 1964. С. 60.
- ¹¹ См.: Гегель. Наука логики. М., 1972. С. 291.
- ¹² См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 6. М.; Л., 1937. С. 541.
- ¹³ Риккерт Г. Философия истории. СПб., 1908. С. 28.
- ¹⁴ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1959. С. 7.
- ¹⁵ См. об этом подробнее: Боров Ю. Эстетика: В 2 т. Смоленск, 1997. Т. 1.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР

1. Поэтический мир и мир прозаический

Автор изображает своего героя как реальную личность, и это побуждает читателя относиться к герою не как к вымыслу, но как к действительному человеку. Это требование читатель соблюдает неукоснительно, хотя «про себя» знает, что герой — «продукт авторской фантазии», и «на самом деле» его нет. «Читатель, — пишет по этому поводу С.Бочаров, — волнуется, радуется и страдает, следя за судьбой литературного человека, и самим творцам случается плакать над детищем собственной фантазии»¹.

Поставим вопрос: что является непосредственной причиной восприятия читателем героя как живого лица? Очевидно то, что читатель воспринимает его с точки зрения, с которой он воспринимается другими персонажами произведения. Для героя романа Евгений Онегин отнюдь не персонаж произведения — а человек, в которого можно влюбиться, которого можно вызвать на дуэль и т.п. Так же судит о герое и читатель. И так он может судить о герое только с точки зрения, на которую он переходит в акте восприятия художественного произведения. Если читатель будет намеренно удерживаться «по сторону» на нашей действительности. Вместе с тем мы замечаем (и не можем не замечать) элементы, входящие в состав, например, романа, но которые, однако, не входят в действительность героя. Эти элементы мы относим к «произведению». Например, диалог Онегина и Ленского:

«Неужто ты влюблен в меньшую?»
«А что?» «Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт» —

реальный факт взаимоотношений героев, и потому, принадлежит, с нашей точки зрения, к поэтическому миру, а «смежная рифма» — элемент произведения. Увиденные, казалось бы, непосредственно, факты представляются нам совершенно раз-

личными, и мы полагаем, что так именно они соотносятся и в самом поэтическом образе.

Конечно, это не так. Мы проявляем известную непоследовательность, когда что-то в «Евгении Онегине» (дуэль, например) относим к поэтическому миру, а что-то (строфику) к поэтическому произведению. Непоследовательность состоит в том, что некоторые моменты поэтического образа мы характеризуем с точки зрения, выдвигаемой нашей реальной действительностью, другие — с точки зрения, выдвигаемой самим образом.

Дуэль Онегина и Ленского является действительным событием лишь в поэтическом мире произведения. Но и высказывание, которое изображает эту дуэль, — со всеми ее особенностями, в том числе рифмой и строфической, — момент той же поэтической действительности. Как «сам» Онегин, так и его изображение принадлежат одной (поэтической) действительности. Монолог героя «Мой дядя самых честных правил...» и высказывание повествователя «Так думал молодой повеса» воспринимаются читателем с разных точек зрения (одно слово героя, а другое слово повествователя, то есть слово о слове), но оба они, как и существенная разница между ними, равным образом принадлежат поэтическому миру романа Пушкина.

Между тем мы по большей части приписываем словесное изображение автору произведения. Изображение некоторого события оказывается поэтом в наших глазах собственно поэтическим творчеством, отождествляется с созданием поэтического произведения. Однако словесное изображение в романе Пушкина осуществляет не Пушкин, а повествователь, то есть своеобразное лицо в романе. В таких произведениях как «Капитанская дочка» или «Герой нашего времени», в которых сюжетный герой является одновременно и повествователем, этот момент просто очевиден. Научное осознание этого различия начинается в литературоведении сравнительно поздно: лишь в книге М.Бахтина «Формальный метод в литературоведении», в котором автор впервые обосновывает принципиальное отличие «изображенного события» — от «события изображения»².

Не только дуэль Онегина и Ленского, но и «онегинская строфа» как оригинальная особенность словесного изображения, несомненно будучи различными фактами, тем не менее оба принадлежат поэтическому миру. С другой стороны, «Евгений Онегин» является фактом «поэтического искусства». Это произведение — форма осуществления некоторых поэтических намерений автора, и упомянутая дуэль оказывается одним из мо-

ментов, осуществляющих авторское задание. Представляя «Евгения Онегина» как литературное произведение (факт литературы), мы представляем его «литературным» во всем его объеме, не изымая из него отдельных моментов как относящихся к поэтическому миру. Все элементы «Евгения Онегина» (в том числе и дуэль) как результат особой литературной деятельности Пушкина относятся к литературе; все элементы (в том числе и «онегинская строфа») относятся к сфере особого — «поэтического» — мира.

Но значат эти элементы в контексте того и другого совершенно разное. В контексте высказывания повествователя «онегинская строфа» — такой факт, который представляет собой нечто иное, чем в контексте слова автора романа — Пушкина. Мы сейчас не ставим вопрос о том, в чем это различие состоит: для нас в данном случае важно установить, что «строфика» должна фиксироваться с точки зрения, о которой нам принципиально необходимо знать, моментом какой действительности (поэтической или прозаической) она является, — для того, чтобы выяснить, моментом «поэтического мира» или «литературного произведения» строфика является, так как в зависимости от этого меняется ее содержание.

В 5-й части второго тома «Войны и мира» Л.Толстой изображает Наташу Ростову, слушающую оперу. Вот как выглядит воспринятое Наташей: «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками».

Мы, конечно, вправе предположить, что Л.Толстой преследовал тут некоторые, так сказать, внепоэтические цели: внушить читателю, например, мысль о неестественности самого оперного искусства, и тем самым показать извращенность человека, которому может нравиться опера. Разумеется, есть шедевры оперного искусства, и по этим образцовым сочинениям мы судим о самом искусстве. Так что в наших глазах Льву Толстому так и не удалось скомпрометировать ни оперу, ни Шекспира, ни даже медицину. Но, даже если мы и предположим в данном случае существование внепоэтических целей у автора, то все равно достичь их он может только средствами поэзии.

Поставим вопрос: что Наташу Ростову удерживает по эту сторону рамп и не дает ей возможность переступить (как слушательнице) границу своего мира?

«После деревни и в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа, все это было дико и удивительно ей. Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них».

В дневнике (от 26 ноября 1871 г.) Л.Толстой записывает: «Есть литература литературы — когда предмет литературы есть не сама жизнь, а литература жизни, и литература литературы, 999/1000 всего пишущегося. Есть политика политики — когда предмет политики не есть государство, а прежняя современная политика, 999/1000 всей деятельности палат. Есть поэзия поэзии, и в музыке, и в живописи, и ваянии, и в письме, — когда предмет поэзии не есть жизнь, а прежняя поэзия, 999/1000 всего творящегося. Есть наука науки — когда предмет не есть жизнь, а прежние положения науки — Линней, Кювье, Дарвин. Есть или нет видов? Есть или нет понятия справедливости? Есть или нет тяготения? Есть философия философии, когда предмет не мысль, а системы. Первое легко и безгранично, второе трудно и редко»³.

С этой мыслью Л.Толстого согласно положение ученого-филолога: «Есть произведения, — пишет М.Бахтин, — которые действительно имеют дело не с миром, а только со словом “мир” в литературном контексте, произведения, рождающиеся, живущие и умирающие на листах журналов, не размыкающие страниц периодических изданий, ни в чем не выводящие нас за их пределы»⁴.

Литература как бы обособляется от «всей жизни», противопоставляет себя ей, замыкается и уходит в себя. Произведения поэтов, художников, композиторов создаются и могут жить только в этой искусственной среде. Для их восприятия нужно отрешиться от всего земного, вульгарно прозаического, то есть нужно чисто отрицательное условие. Здесь нет перехода, нет преодоления прозаичности мира. Здесь действует «конвенция», договор, «правила игры», которые нужно принять, чтобы наслаждаться такого сорта творениями. Конечно, читатель сплошь и рядом беллетристическое произведение принимает за поэтическое, так как в беллетристике все точно так же, как и в

подлинно поэтическом произведении. Но это происходит как раз вследствие «приобщенности» читателя к «литературе» как совершенно особому виду человеческой деятельности. Литература воспитывает читателя — «знатока», задающего, к сожалению, тон в «читательской среде», нужна Наташа Ростова с ее совершенно исключительным внутренним масштабом бытия, чтобы по себе почувствовать совершенную непричастность «оперы» к сокровенной жизни мира.

В подлинно поэтическом произведении прозаический мир преодолевает свою прозаичность и буквально «выталкивает» читателя на точку зрения поэтического мира. Этот мир не является «особым» миром, существующим внутри нашего или где-нибудь сбоку от него, в который можно войти, а потом благополучно выйти, возвратиться к жизненной прозе. Поэтический образ — практическая форма разрешения какого-то фундаментального противоречия самого прозаического мира, и в усилии решить этот конфликт прозаический мир превозмогает себя и становится поэтическим. «Скопление» в каком-нибудь историческом периоде поэтических шедевров свидетельствует о критическом положении прозаического мира.

Поэтический мир возникает не вследствие действия особых — «поэтических» — законов, он формируется при активном участии самых общих — «мировых» — закономерностей, которые, собственно, и становятся актуальными в акте творения и восприятия поэтического мира. Творящий человек (автор), творимый человек (герой) и человек, постигающий творение (читатель), живут по законам действительного мира, но законы эти — поэтические.

Итак, «поэтический мир» противостоит не отдельному факту (множеству фактов) обыденного, прозаического мира, но миру в целом. Это значит, что поэт не просто придумывает некоторые события и действующих лиц по аналогии с наблюдаемой им реальной жизнью, но в известном смысле «превосходит» жизнь. То есть: «Евгений Онегин» является не только словом, жизнь отражающим, но является и непосредственным ее фактом, фактом проявления поэтической жизни мира. Поэтическая форма является согласно такому взгляду формой бытия мира и притом такой формой, в которой мир как бы превосходит себя и становится поэтическим.

Читатель, воспринимая поэтический образ, переходит на точку зрения, являющуюся моментом поэтического мира. Перспектива, в которой Евгений Онегин воспринимается как реальное лицо, — внутренняя перспектива поэтического мира. Обыденный мир запрещает читателю (как лицу прозаическо-

му) в герое видеть реального человека (для него Онегин — вымысел). И этот запрет имеет реальное основание, реальную причину: Онегина нет в прозаическом мире и никогда не было. Однако читатель воспринимает героя как действительного человека не потому, что пренебрегает этим запретом, вопреки указанной причине, а потому, что изменяется состояние самого того мира, в котором он был прозаической личностью. Читатель, переходя на точку зрения поэтического мира, свой мир не покидает, он вовлекает его в поэтические отношения. Факты его мира становятся фактами поэзии. Мир через читателя принимает в себя поэтическое начало. И это начало — также «мирское», но оно такого рода, что не только прибавляет отдельные факты к уже существующим, но «продвигает» вперед весь мир.

2. Поэтическая закономерность

Итак, поэтический мир, собственно, не «особый» абсолютно отчуждённый от прозаического, мир, а своеобразное его продолжение, но продолжение не в количественном отношении (как прибавление к существующим фактам еще одного), а в качественном, то есть развитие мира, сопряженное с преодолением его прозаического состояния. Такое представление о поэтическом мире сложилось (точнее, продолжает складываться) уже в новое время. Достаточно сравнить положение Аристотеля, касающееся данной проблемы, с представлением современного ученого, чтобы увидеть эту разницу. Так, Аристотель указывает на самозаконность области поэзии: «...правильность в поэзии и политике, в поэзии и любом другом искусстве — вещи разные. Да и в самой поэзии ошибки бывают двоякие — одни по существу ее, другие случайные: если поэт выберет для подражания правильный предмет, но не совладеет с подражанием по слабости сил, то это ошибка самой поэзии; если же он выбор сделает неправильный (например, коня, вскинувшего сразу обе правые ноги, или что-нибудь ошибочное по части врачебного или какого иного отдельного искусства) или сочинит что-нибудь вообще невозможное, то это ошибка не по существу поэзии»⁵.

Современный ученый рассуждает, в сущности, иначе, хотя, как кажется, и сходно с Аристотелем. Д.Лихачев, например, утверждает в статье «Внутренний мир литературного произведения», что поэт создает не только действующих лиц и события, в которых они принимают участие, но и те законы, согласно которым организовано все их бытие. Так, герой действует во времени и пространстве, не общих с прозаическим временем и

пространством, а в своем, поэтическом. «В произведениях, — развивает мысль автор, — может быть и свой психологический мир: не психология отдельных действующих лиц, а *общие законы* (курсив мой. — В.Ф.) психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающие “психологическую среду”, в которой разворачивается сюжет. Эти законы могут быть отличны от законов психологии, существующих в действительности, и им бесполезно искать точные соответствия в учебниках психологии или учебниках психиатрии»⁶.

Если Аристотель оправдывал погрешность поэта против природных законов тем, что противопоставлял этим законам и закон поэтический, как закон особый, у которого есть своя автономная область распространения и действия, то для ученого нового времени сам вопрос о нарушении естественного закона является «некорректным»: нельзя нарушить того, чего нет, а как раз законов природы, вопреки которым лошадь поднимает обе правые ноги одновременно, в поэтическом произведении нет. В этом коренное отличие: если по Аристотелю поэтический закон непосредственно противостоял закону природы как равноправный и в своей сфере верховный (имеющий право их нарушать — как Зевс), то — по мысли современного ученого — поэт творит и свою природу, подчиняющуюся своим природным законам. Эти законы являются вторичными и производными от закона поэтического. Поэтический закон не противостоит непосредственно природному или социальному, это закон иного уровня, и вступить в непосредственный спор с ними он не может. Закону природы прозаического мира соответствует (или не соответствует) закон природы поэтического мира, и если поэт нарушил закон поэтической природы, то это уже тем самым поэтическая и неизвинительная ошибка.

Аристотель мыслил поэтическое произведение в сфере проявления поэтических законов, как особых, произведение было для него точкой приложения поэтических закономерностей. Для нынешнего ученого поэтическое произведение является сферой, в которой творятся сами эти законы, понятно, что для него поэтическое произведение не может быть уже отдельным фактом, существующим рядом с другими однородными фактами в общем для них мире. Поэтическое произведение само является для него миром, а не отдельным, пусть и своеобразным, предметом мира. Между мирами предполагается уже иная принципиальная связь, чем связь между целым миром и отдельным явлением этого мира.

Поэтом создается не еще один предмет действительности, он творит саму действительность, притом, творит по законам

действительности обыденной: поэтический мир — практическая форма преодоления прозаическим миром своей прозаичности. Это значит, что сам прозаический мир стоит перед таким внутренним конфликтом, решить который он может только как мир поэтический.

3. О некоторых особенностях поэтического мира

Обратимся к фактам. На первой странице «Мертвых душ» мы встречаем знаменитых «двух русских мужиков», надолго озадачивших и читателей, и исследователей поэмы. Ю.Манн, современный исследователь, видит здесь «прежде всего элемент поэтической концепции поэмы, ее внутреннего смысла»⁷. «Внутренний смысл» произведения Н.Гоголя, по мнению литературоведа, заключается в общенациональном масштабе изображения. «Для каждого произведения, — развивает свою мысль автор, — очень важен угол зрения, под которым художник смотрит на жизнь и который подчас определяет мельчайшие детали его письма. Угол зрения в “Мертвых душах” определен четко и выдержан по всей поэме. Россия открывается Гоголю в целом и со стороны. Со стороны не в том смысле, что происходящее в ней не касается писателя, а в том, что он видит Россию всю, во всей её “громаде”... Незначащее с первого взгляда определение “русские мужики”, конечно же, связано с этим общенациональным масштабом поэмы...»⁸.

Не сомневаясь в справедливости мысли об общенациональном масштабе поэмы, мы, однако, убеждены, что определение «русские» не обусловлено этим масштабом так непосредственно, как представляется автору. «Мельчайшие детали письма» определяются все же ближайшим образом другими причинами. Из того, например, что на бале у губернатора повествователь замечает «невиданный землею чепец», нельзя заключать непосредственно о «земном» масштабе поэмы.

Уточнение «русские» задним числом проблематизует национальность мужиков — героев поэмы Н.Гоголя. Слушатель в результате оказывается вынужденным предположить, что мужики могли оказаться и не русскими. Это предположение, будучи — как акт сознания — событием во внутреннем мире слушателя, вместе с тем и через это становится событием в мире поэмы. Между тем «поэтика», подведя под странное уточнение повествователя логическое основание и объяснив его, снимает тем самым его странность. Причина, заставляющая слушателя предположить, что мужики могли быть и иностранцами, ока-

зывается таким образом недействительной, сомнению нет места.

Такая причина, однако, существует. Осматривая город, Чичиков на одной из лавок видит вывеску «Иностранец Василий Федоров». Читатель, принявший логику Ю.Манна (что, конечно, условность, так как читатель следует логике поэтического мира, а не логике его объяснения), увидит здесь маленькую и весьма примитивную хитрость, рассчитанную на городского обывателя, а в Гоголе — сатирика, мимоходом обличившего одного из рядовых великой армии мошенников, наводнивших Россию.

Между тем вывеска подтверждает правильность (законность) предположения слушателя о возможности существования в «глубине России» мужиков-иностранцев: именно по этой логике Василий Федоров объявляет себя «иностранцем». «Иностранец» и «Василий Федоров» (имя и фамилия которого говорят, кажется, сами за себя) соединяются по логике гротескного мира, и с точки зрения этого мира их встреча на вывеске вполне оправдана. Это — вывеска-гротеск. Гротеском является и название поэмы Н.Гоголя. «Мертвые» поэтому нельзя понимать как определение по отношению к «душам» это соединение различных начал, принадлежащих различным планам бытия в поэме.

Еще один пример той же логики: Манилов, услышав от Чичикова предложение продать ему мертвые души и затрудняясь с ответом, кончил тем, что «выпустил опять дым, но только уже не ртом, а через носовые ноздри». Опять странное и теперь уже не оправданное «общенациональным» масштабом поэмы уточнение «носовые» заставляет слушателя предположить, что у Манилова был выбор между «носовыми» и какими-то другими ноздрями. Гоголь ставит слушателя на такую точку зрения, с которой он видит мир и его отдельные явления не как нечто незыблемое и устойчивое, а как проблематичное и только предположительное. За привычным и явным, как его фон, возникает тот же самый предмет, но и отличный от него: два мужика, но не русские, ноздри, но не носовые и т.п. Явный предмет от этого теряет свою устойчивость, за ним угадывается какая-то причина общего порядка, вносящая путаницу в обычный порядок вещей.

Оценочная точка зрения, сформированная миром, не представляет авторскую точку зрения. Критерий оценки выработан тем самым миром, в котором пребывает оцениваемый факт, то есть оценка — это своеобразная форма активности мира. Ее и следует рассматривать как акт самосознания мира,

но точку зрения повествователя (своеобразного персонажа поэмы) приписывать Гоголю нельзя.

Г.Гуковский в капитальном (незавершенном) труде «Реализм Гоголя» пишет, что одной из основных тем поэмы Гоголя является «тема “идиотизма” рабства, забитого, бесправного и безнадежного существования». В доказательство он, в частности, приводит Петрушку «с его странным способом читать книги и со всеми чертами его унылого облика»⁹.

Повествователь, описывая привычки Петрушки, говорит и о его «благородном побуждении к просвещению, то есть к чтению книг». Далее следует любопытная подробность: «Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чорт знает что и значит».

Повествователь смотрит на своего героя как бы глазами опытного читателя, прекрасно понимающего, что в чтении самое главное — это смысл читаемого, а не процесс чтения. Опытный читатель сосредоточен на интересном для него предмете, и ему не безразлично, что перед ним — учебник химии или рассказ о похождениях влюбленного героя. Такова точка зрения повествователя, и Г.Гуковский, совершенно с ней соглашаясь, объясняет странный способ чтения героя «идиотизмом» рабства и т.п. Тем самым точка зрения повествователя изымается из поэтического мира, из относительной оценки повествователя (которая сама подлежит оценке) она становится абсолютной оценкой исследователя, и в этом качестве бесспорной.

У Петрушки действительно свой интерес в чтении. Он весь сосредоточен на том, что ускользает от внимания «нормального» читателя: он наслаждается волшебством языка, которое превращает ничего не значащие буквы в осмысленное слово. Конечно, он не задается учеными вопросами о происхождении языка и его законах, само действие языка он воспринимает почти как фокус, которым он не устает восхищаться, но в его чтении есть первобытное удивление, которое утратил опытный читатель, — не потому, что он решил для себя загадку слова, но просто в силу привычки: история протащила его механически через то, над чем с удивлением остановился Петрушка — как из букв всегда получается какое-нибудь слово.

У наивного сознания Петрушки есть своя правда, и правда наивного сознания играет огромную роль в «Мертвых душах».

Коробочка в литературоведении имеет очень плохую репутацию: из работы в работу кочует словечко, которым в сердцах обзывает ее Чичиков — «дубинноголовая». Но нелишне задуматься

маться над тем, что именно не понимает Коробочка? Нет ли для этой непонятливости какой-нибудь другой причины, кроме той, что она «вся ушла в свое скудоумное и трусливое хозяйствование»?¹⁰

Главный аргумент Чичикова в разговоре — полная хозяйственная непригодность покойников — не имеет для Коробочки доказательной силы.

«— Послушайте, матушка... эх, какие вы! что же они могут стоять? Рассмотрите: ведь это прах. Понимаете ли? это просто прах. Вы возьмите всякую негодную, последнюю вещь, например, даже простую тряпку, и тряпке есть цена: ее хоть, по крайней мере, купят на бумажную фабрику, а ведь это ни на что не нужно. Ну, скажите сами, на что оно нужно?

— Уж это, точно, правда. Уж совсем ни на что не нужно; да ведь меня одно только и останавливает, что ведь они уже мертвые».

Для Коробочки непонятна та формальная простота сделки, которая совершенно понятна только для деформированного, в известном направлении искаженного взгляда на эту покупку. Для самого Чичикова действительная граница между живыми и мертвыми остается за пределами «купчей крепости», он вовсе не касается существа этой проблемы. Но оказывается, что его «негоция» проблематизирует отношения «живые — мертвые», так как она основана на этих отношениях.

Для Коробочки нет разрыва между нормой и существом покупки, она сохраняет еще взгляд на мир как на нечто единоецелостное, пусть на самом примитивном уровне. Поэтому ей представляется, что форма оказывает обратное действие на содержание, и отсюда (то есть из вполне здорового чувства целого) — нелепое предположение, что Чичиков будет выкапывать мертвых из земли, то есть возвращать их обратно в этот мир.

На победоносном пути Чичикова к богатству встает неожиданно примитивное сознание Коробочки, и Чичиков не может преодолеть сопротивления этого сознания.

С.Машинский, объясняя сделку Чичикова с социально-исторической точки зрения, пишет: «Крепостническая действительность создавала весьма благоприятные условия для подобного рода авантур»¹¹. С этим нельзя не согласиться, но одновременно нельзя не заметить, что Гоголь ведь рассказывает совсем о другом: он рассказывает, как не удалась, сорвалась авантюра Чичикова, несмотря на «благоприятные условия», существовавшие за пределами поэмы. С точки зрения «крепостнической действительности», современной Гоголю, успех Чичикова случайность, не ощутимая на весах реальной ис-

тории. С точки зрения поэтического мира поэмы крах Чичикова закономерен и подготовлен внутренними причинами, одна из которых — Коробочка с ее наивным сознанием.

«Поэтическая действительность» поэмы Н.Гоголя не противоречит «крепостнической действительности» современной Гоголю России, но не является и ее «мертво-зеркальным» отражением. У «отражения» — своя логика, и эту логику можно понять лишь изнутри, проследив ее действие на поведении героев произведения — и людей, и вещей.

Например, характеристика Чичикова как «подлеца-приобретателя» сводится в литературе по большей части к характеристике типа людей, появлявшихся в России с началом ее капитализации.

«В жизни» подлецы-приобретатели имели самые различные физиономии, но наверняка не было такого, который бы не имел ее вовсе. А теперь рассмотрим портрет Чичикова. «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод». Далее сообщается, что Чичиков и «говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует». Не нужно особенно долго всматриваться в этот портрет, чтобы убедиться, что повествователь изображает не то, чем является Чичиков, а то, чем он не является. Вернее, так: чем-то определенным оказываются лишь границы этого портрета: тонок, толст, молод, стар, красавец, дурной наружности, в пределах которых нужно «мнить» Чичикова. Там, где должны быть, по предположению, определенно явленные черты самого героя, нет ничего, пустое место. Если же на этом месте нечто появляется, например, что Чичиков говорил «совершенно так, как следует», читатель так и не узнает, как же все-таки говорил герой, потому что само это «как следует» определяется так же отрицательно: «ни громко, ни тихо», то есть как нечто неопределенное, занимающее место где-то между «громко» и «тихо».

И, однако, это — верный портрет героя.

Сообразно особенностям Чичикова и города NN повествователь обстоятельно описывает, как герой не был встречен в городе. Подобно Ноздреву, показывающему Чичикову пустые стойла, в которых недавно стояли прекрасные лошади, повествователь показывает пустоту, нечто, занимающее место встречи Чичикова по приезде его в губернский город NN. В этом вся разница: повествователь говорит не об отсутствии некоторого факта, но тщательно и детально изображает это отсутствие как нечто положительно явленное и наличное, как событие, в кото-

ром принимают деятельное участие и два русские мужика, стоявшие у дверей кабака, и «молодой человек в белых канифасовых панталонах».

На пустом месте между «толстым» и «тонким», «громким» и «тихим» и т.п. может появиться и фальшивомонетчик, и херсонский помещик, и капитан Копейкин, и даже Наполеон. Коллежский советник Чичиков — только одна из таких видимостей.

Таков не только Чичиков, но и все в поэме: и город, и чиновники, и помещики, и крестьяне. Такова и авантюра героя. «Негоция» Чичикова основывается на отставании ревизской сказки (формы) от действительного положения вещей (содержания). Образовавшийся зазор между бумагой и жизнью является обширным полем действия, границами которого являются «живые» и «мертвые».

Принцип организации мира, в котором действует Чичиков, как видим, тот же самый: «ни...ни...». Крестьяне, которых покупает Чичиков, являются ни живыми, ни мертвыми, или, что то же самое, относительно живыми и относительно мертвыми. Сами категории «живые» и «мертвые» вследствие этого теряют свою обычную абсолютность и оказываются относительными. В обычном порядке вещей мертвые находятся по одну сторону границы бытия, живые — по другую. В городе NN и губернии эта граница оказывается относительной, что нарушает весь порядок жизни, все оказывается относительным и ненадежным.

Вот знаменитый портрет нимфы «с такими огромными грудами, каких читатель, верно, никогда не видывал». Далее идет сатирический пассаж о вельможах, «любителях искусств, накупивших их в Италии по совету везших их курьеров». Эти два обстоятельства соединяются как следствие и причина: ничего не смыслящие в живописи, но мнящие себя знатоками, вельможи покупают подобные «исторические картины» только потому, что они итальянские.

Но тут есть и другая логика. «Нимфа» является деталью интерьера гостиницы (обыкновенность которой постоянно подчеркивается повествователем), но такой деталью, которая должна свидетельствовать о необыкновенности этой обыкновенной гостиницы. Гостиница как гостиница, «известного рода», только и разницы, что картина с нимфой. Читатель воспринимает эту картину как насмешку над претензией гостиницы города NN на отличие: не может же в самом деле эта ничтожная и случайная деталь говорить о каком-то действительном, коренном отличии этой гостиницы от прочих. Заботливое

упоминание о такой разнице только подчеркивает в глазах читателя ее заурядность.

Посмотрим теперь на другой интерьер — дома Собакевича. Чичиков замечает, что все в доме и деревне Собакевича напоминает хозяина. «Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!”» Тем же свойством отличаются и картины. «Садясь, Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них картины. На картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Колокотрони, Миаули, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу... Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые». Все в доме соответствует характеру самого Собакевича, все, кроме одного: «Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках».

Описывая бал у губернатора и наряды дам, повествователь замечает: «словом, кажется, как будто на всем было написано: “Нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!”» Но и тут оказывалось нечто такое, что никак не укладывалось в принятый порядок: «Только местами вдруг высывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то чуть не павлиное перо, в противность всем модам, по собственному вкусу». Далее повествователь разъясняет это обстоятельство: «Но уж без этого нельзя, таково свойство губернского города: где-нибудь уж он непременно оборвется». Бал, одним словом, точно такой же, только и разницы, что невиданный землею чепец.

Все в гостинице говорит: я такая же, как и остальные, а нимфа говорит: нет, не такая. Все в доме Собакевича, даже дрозд, говорит, что все такое же, как сам хозяин, а Багратион в узеньких рамках говорит: а я не похож на Собакевича. Все на бале у губернатора говорит, что он похож на столичный и даже парижский, а чепец говорит: не похож.

И весь город NN, в который попал Чичиков, — такой же, как и остальные города, и все же в нем есть что-то такое, что настораживает, предупреждает: смотри, я только кажусь, что я такой же, на самом деле я совсем другой.

Кажется, что и картина с нимфой, и Багратион, и чепец попали в гостиницу, дом Собакевича, губернаторский бал, говоря словами самого Гоголя, неизвестно откуда, они как бы вы-

глядывают из какого-то другого мира в том месте, в котором обычный мир гостиниц, помещичьих домов, губернаторских балов вдруг «обрывается», и в прореху «высовывается» что-то из другого порядка вещей. Так, Собакевич, оказывается, только притворяется здоровым и крепким, а на самом деле он маленький и худенький.

Ближайшая причина, порождающая странное явление, понятна: отсутствие художественного вкуса у вельможи или у обладательницы чепца. Понятна и хвастливость Ноздрева, показывающего Чичикову «турецкий кинжал», на котором «ошибкой» оказалась подпись «мастер Савелий Сибиряков», или границу своих земель, которая, по-видимому, тоже ошибкой, проходит внутри его владений; мошенничество купцов, благодаря которому в госотерне вдруг оказывается «сивушища во всей ее силе»; невежество Манилова «обогащает» древнегреческое имя Фемистокл латинским окончанием — юс, и появляется на свет гротескный Фемистоклюс; жадность Собакевича приводит к тому, что в «реестре купленным душам» оказывается «Елизаветь Воробей» (которую Чичиков «издали» было принял за мужика); вследствие скупости Плюшкина Чичиков принимает его, наоборот, за бабу, даже несмотря на щетину на подбородке. И т.п. — примеры на каждой странице поэмы.

Непосредственные причины, как видим, связаны с сатирическим разоблачением крепостнической действительности. Исследователи, характеризующие Н.Гоголя как великого сатирика, совершенно правы. Вместе с тем нельзя не заметить, что эта ближайшая причина является способом, средством проникновения в обычный мир явлений из иного мира, вследствие чего происходит смещение в обычном порядке и возникает гротескное явление.

Мир мертвых «пользуется» невежеством вельможи, хвастливостью Ноздрева, жадностью Собакевича, скупостью Плюшкина, авантюризмом Чичикова, чтобы проникнуть в мир живых и «омертвить» его. Но логику поэтического мира поэмы Н.Гоголя можно понять только изнутри, испытав ее действие на себе. Не только «возможно», но и «на самом деле» реальные «подлецы-приобретатели», существовавшие в николаевской России, омертвляли живое, но одним житейским или научным опытом (допускающим вмешательство «потустороннего мира» лишь в иносказательном смысле) уловить это нельзя, нужен опыт поэтический: часть огромного опыта России могла быть угадана, уяснена только поэтически.

Объяснить связь таких двух фактов, как подпись «мастер Савелий Сибиряков» и «турецкий кинжал», прозаическое сознание может только мелкой хвастливостью Ноздрева. По-

нять, что этот турецкий кинжал появляется на границе «живого» и «мертвого» миров, и эта граница проходит через любой факт поэтического мира: через «историческую картину», галерею греческих полководцев, в которую «ошибкой» попал Багратион, через бал губернатора, очень похожий на столичный, и т.д., — может только другое — поэтическое сознание.

Это положение остается верным и для случаев, когда условность представляется необходимой и извинительной, например, стихотворная речь.

Так, повествователь «Евгения Онегина» говорит об Онегине:

Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.

Это свидетельство, как кажется, опровергается фактически: Онегин, произнося, например, свой монолог «Мой дядя самых честных правил...», пользуется четырехстопным ямбом.

Два факта: неумение героя романа отличить ямб от хорея и его монолог, выдержанный в размере ямба, — сопоставленные нашим прозаическим сознанием, оказываются взаимоисключающими. Опытный читатель увидит здесь необходимую условность, и хотя в этом мнении есть доля истины, однако, это и не вся истина. Поэтическое произведение не может держаться только на некотором допущении: читатель, зная, что монолог Евгения Онегина — стихи, делает вид, что никакие это не стихи, а самая обыкновенная проза. Поэтическое произведение на место отрицаемого представления (речь с правильным размером и рифмой — стихи) должно выдвигать не некоторую условность («будто бы» не стихи), а некий положительно себя проявляющий закон, который отменяет причинную связь между этими явлениями (то есть, размеренная и рифмованная речь — стихи) и в самом деле соотносит их как нейтральные в этом смысле факты.

В «Евгении Онегине» четырехстопный ямб, рифма, строфика — объективные свойства самого языка героев, который предписывает Онегину или Ленскому говорить «в рифму». Конечно, это происходит без сознательного намерения точно так же, как мы ставим существительное в нужном падеже, вовсе не думая ни о «существительном», ни о «падеже». Если для Пушкина (автора романа в стихах) размер, рифма, строфика, аллитерации... являются результатом его намерения, то для Евгения Онегина (героя романа в стихах) те же самые моменты являются таким же свойствами языка, как изменения существительных по шести падежам и глаголов по двум спряжениям. Все факты:

не только склоняемость существительного и спрягаемость глагола, но и размер, и рифма, — для Евгения Онегина являются языковыми фактами. Все факты: не только размер и рифма, но и склоняемость существительного, и спрягаемость глагола, — для Александра Пушкина являются литературными фактами, его созданием.

Не только язык, но решительно все в подлинно поэтическом произведении является творением поэта. Вместе с тем это «все» не может быть произвольным созданием писателя (капризом творческой натуры), свое намерение писатель осуществляет как волю реального, действительного мира. Возникает вопрос о реальной форме взаимодействия прозаического и поэтического мира. В разрешении этой проблемы мы сталкиваемся с проблемой внутренней формы.

4. Внутренняя форма слова

Категория внутренней формы возникла в античном мире; в новое время она возрождается на почве языкознания, хотя вместе с тем своеобразное продолжение античной традиции мы находим у Шефтсбери, Гете и идущих вслед за ним немецких теоретиков искусства и литературы конца XIX века. В концепции В.Гумбольдта внутренняя форма слова играла значительную, хотя недостаточно конкретную (и потому недостаточно ясную) роль. А.Потебня понимает внутреннюю форму только уже как этимологический предок слова, тогда как у В.Гумбольдта это лишь одно из проявлений внутренней формы. Понятие внутренней формы слова разрабатывали у нас также Г.Шпет и П.Флоренский.

Все эти исследователи, несмотря на некоторые (впрочем порой значительные) расхождения, понимают внутреннюю форму как «лингвистический атрибут самого слова». «Она, — пишет по этому поводу М.Бахтин, — изъемлется из становления и субстанциализуется. Отсюда нелепые попытки показать внутреннюю форму в самом слове, в предложении, в периоде, вообще в языковой конструкции, взятой независимо от высказывания в его конкретной исторической ситуации»¹².

Как видим, М.Бахтин различает понятия «языковая конструкция» и «высказывание». Это различие является принципиальным. В монографии «Проблемы поэтики Достоевского» М.Бахтин дает краткую, но глубокую характеристику обоих понятий. Он разграничивает «язык как специфический предмет лингвистики, полученный путем совершенно правомерного и необходимого отвлечения от некоторых сторон конкретной

жизни слова» и «язык в его конкретной и живой целокупности», или слово¹³. Науку, в задачу которой входило бы изучение тех сторон жизни слова, которые выходят — и совершенно правомерно — за пределы лингвистики¹⁴, М.Бахтин называет металингвистикой. Правомерность и необходимость такой науки М.Бахтиным обоснована в книге «Марксизм и философия языка» (Л., Прибой, 1929, 2 изд. 1930), хотя в ней и нет этого термина.

Внутренняя форма обнаруживает себя именно в тех конкретных сторонах жизни слова, от которых необходимо отвлекается лингвистика. Перенесение лингвистических приемов изучения в область, хотя и родственную лингвистике, но обладающую своим предметом и своими методами его изучения, приводит к тому, что внутренняя форма мыслится как элемент самой языковой конструкции. Язык как предмет лингвистики между тем в понятии внутренней формы не нуждается, и современная лингвистика от него, по-видимому, окончательно отказалась.

Вместе с тем в современном языкознании возрастает интерес к конкретным сторонам жизни слова, и постепенно начинают проступать очертания «транслингвистики», то есть той самой науки, которую М.Бахтин назвал металингвистикой. Развиваясь в этом направлении, наука о языке непременно обратится к понятию внутренней формы слова.

М.Бахтин, указав на ошибку исследователей внутренней формы, тем самым вовсе не имел в виду показать научную несостоятельность самого понятия. Его ближайшая задача была в определении тех сторон жизни слова, внутренняя форма которых играет существенную роль, и которые могут быть научно осознаны при помощи соответствующего понятия. Сам исследователь к понятию внутренней формы не обращался, но собственный его опыт убеждает в необходимости такого обращения.

Для понимания внутренней формы очень существенно понятие «ситуация», которое вводит М.Бахтин¹⁵. Несмотря на внешнюю скромность этого нововведения, оно позволяет поставить проблему внутренней, сущностной связи слова с миром, который и для В.Гумбольдта, и для А.Потебни оставался нейтральной средой, в которой состоится акт высказывания.

В ситуации М.Бахтин выделяет три момента: говорящий, слушатель и объект слова. В конкретной ситуации могут быть наличны все элементы, но, конечно, могут и отсутствовать некоторые из них. Так, письменная речь предполагает реальное отсутствие адресата, высказывание современного историка о

половецком исходе князя Игоря состоится восемь веков спустя после самого события и т.д. Тем не менее отсутствующие фактически элементы являются актуальными (хотя и не наличными) компонентами ситуации, активно влияющими на структуру высказывания; все эти элементы ситуации не остаются вне самого слова, они «переходят» в слово в акте высказывания.

Суть точки зрения, которую нам предстоит доказать, заключается в следующем: субъект слова, объект слова (который может быть предельно широким — весь мир), субъект восприятия слова в акте высказывания в слово «переходят», сами, в свою очередь, принимая его в себя, и результатом этого взаимоперехода является внутренняя форма слова, которая вместе с тем является внутренней формой и субъекта слова, и объекта, и субъекта восприятия слова. То есть, внутренняя форма слова практически осуществляется как внутренняя форма сознания и говорящего, и воспринимающего субъектов, и «говоримого» объектов. С внешней точки зрения перед нами четыре различных факта — со своей особенной внешней формой; с внутренней — эти четыре компонента соединяются в некоторое единство, которое мы называем внутренней формой слова, но которое можно с равным правом назвать и внутренней формой объекта слова, внутренней формой говорящего и слушающего субъектов. Иначе говоря, перед нами — не четыре внутренних формы (по количеству различных фактов, вовлеченных в акт высказывания), но одна. Внутренняя форма слова, таким образом, складывается, «учреждается» в самом высказывании. Внешняя форма слова (звук, отдельные слова и пр.) являются, с этой точки зрения, внешним выражением осуществляемой внутренней формы (ее «проявлением»), то есть не заранее данными, но «порожденными», вторичными по отношению к внутренней форме.

Мы не можем утверждать, что в высказывании нет отдельных слов, и что высказывание вообще не состоит из отдельных слов. Состоит — это правда, но это такая же правда, как и то, что и весь человек, например, состоит из отдельных членов. Хотя члены человеческого тела можно изучать (что и делается) как «отдельные», но никому до сих пор не приходила в голову идея, что сам человек и «составляется» из таких членов. «Руки» и «ноги» человека, прежде всего, удостоверяют существование человека как органического единства, как бы предшествующего им (у человеческого эмбриона нет отдельных органов). С точки зрения лингвистики, — однако, дело обстоит так именно, что отдельные слова и составляют высказывание. Но человеческое тело — данность, наличность, предстоящая нам, а

слово — в его полноте, включая сюда и внутреннюю форму — в принципе не может быть «уплотнено» в некоторую внешность и предстать человеку предметно.

Рассмотрим, как «получается» внутренняя форма слова, Здесь необходимо сделать одно замечание: наше изложение, хотя мы пытаемся проследить внутренние процессы, само неизбежно остается внешним. Мы вынуждены описывать переход отдельных моментов конкретно-исторической ситуации в слово одно за другим, в некоторой последовательности, тогда как никакой последовательности (ни временной, ни логической) на самом деле нет. Все происходит одновременно, вдруг. Поэтому и последовательность, в которой описывается переход реальных моментов в слово, является, строго говоря, произвольной, хотя у нее может быть своя логика.

Обратимся с этой целью к рассказу Л. Толстого «Три смерти». Карета и коляска останавливаются у постоялого двора; доктор подходит к больной, чтобы узнать о ее самочувствии. «— Коли мне плохо, это не резон, чтобы вам не завтракать, — слегка улыбаясь, сказала больная доктору, который стоял у окна».

Мы различаем здесь, с одной стороны, реплику барыни, с другой — слово повествователя. Это два особых предмета нашего восприятия, представляющиеся нам как бы находящимися в различных сферах: изображение реплики барыни (в слове повествователя) и реплика героини, как живое слово, обращенное к доктору, воспринимаются, соответственно, с различных точек зрения.

Различие предметов носит несколько необычный характер. Это не два отдельных факта, существующих в одной и той же действительности. Изображенный предмет нельзя поставить рядом с изображением этого же предмета, поместить их в одном пространстве. Эти предметы существуют в различных действительностях: в одной есть рассказчик и слушатель, в другой есть барыня, доктор, ямщик Федор и др. В действительности барыни нет рассказчика и наоборот. Изображение барыни и изображенная барыня различны именно как предметы восприятия. В их единстве мы как бы непосредственно уверены, и эта уверенность нас не обманывает. Однако предполагаемое нами единство носит иной характер, чем обычное — предметное единство. Как предметы они именно различны, и в своей действительности воспринимаются как полноценные и вовсе не нуждающиеся в другом, «дополнительном», предмете. У изображения предмета — своя логика и свои закономерности, у изображенного предмета — свои. И закономерности эти запредельны

друг для друга — как и сами предметы. Так, реплика барыни — изображенное слово. Изображенным в этой реплике является все без исключения, в том числе и «анатомия» этого высказывания как языкового факта. Дательный падеж местоимения «вы» (вам) является так же изображенным, как и говорящая барыня. (В противном случае нам придется предположить, что изображенный человек говорит настоящими словами.) Дательный падеж в высказывании повествователя и дательный падеж в высказывании барыни соотносятся точно так же, как рука человека и рука его, скажем, живописного изображения.

Барыня как персонаж рассказа может понять, что ее реплика вызвана ее душевным состоянием, но предположить, что она обусловлена закономерностями словесного изображения, и «там», по ту сторону ее действительности, ее реплика — не что иное, как «прямая речь героя», — она не может. Но это не «избыток» кругозора повествователя (пользуясь выражением М.Бахтина), то есть не дополнительная сумма такого же знания, но совсем иной род знания. Такого знания принципиально не может быть в сюжетной действительности. Этот род знания — не высший и не низший, а просто иной. В сфере изображения, в которой барыня — только изображение, «избытком» является непосредственная уверенность барыни в своем существовании. И эти два рода знания существенно важно осознать в их принципиальной и оправданной односторонности, в их безусловности. Тут совершенно неуместны суждения такого рода: барыня, мол, конечно, изображенный человек, но вместе с тем она — для другого персонажа — является «как бы» реальным человеком. Мысль об «относительности» реальности и нереальности барыни тут преждевременна, а потому и неверна. В сфере изображения барыня, безусловно, изображение человека (а не «сам человек»), в сфере сюжета — безусловно, живой человек. Одной мыслью эти два суждения соединить нельзя, так как нельзя помыслить эти две действительности как одну, диалектически сложную. Помыслить так, т.е. помыслить единый предмет, развернутый в одной действительности как «предложение», в другой — как автономное бытие, — значит представить его как ни то и ни другое, а только лишь как условно «то» и условно «другое». Представление об условности снимает необходимость предположить существование этого искомого целого, которое соединяло бы не отдельные «черты» предмета (как, например, строится объемное трехмерное изображение предмета по трем плоским проекциям), а соединяет сами эти различные действительности — в их серьезном и абсолютном (а не условном и относительном) бытии в нечто высшее, что

превышает эти действительности. Не отдельные стороны и грани одного предмета просматриваются с различных точек зрения, но сами эти действительности, в которых действуют «специфические» закономерности, являются абстрагированными и односторонними. Таким образом, как душевная закономерность барыни, так и языковая закономерность словесного изображения в высказывании повествователя не только «представляются», но и в самом деле живут односторонней и абстрактной жизнью. «Целым» же является слово, законы которого в сфере изображения проявляют себя как языковые, в изображенной действительности — как закономерности душевные, социальные, биологические и т.п.

Где же, в какой действительности пребывает слово? Ни в какой. Нет такой действительности, которая бы «вмещала» в себя слово, сама будучи не-словом. Слово есть практическая форма единства различных действительностей как действительно различных. Если слово «соберется» в одной действительности, оно уничтожится по существу и превратится в видимость слова. Это мы и наблюдаем в беллетристике как прозаической, так и стихотворной. Эта «всемирность» слова проявляет себя «отрицательно» (с нашей, разумеется, точки зрения; но никакой другой, кроме «нашей», мы не знаем) — в том, что слово автора не имеет внешнего (композиционного) выражения. Так, в «Тамани» нет ни одного слова, которое было бы собственно лермонтовским и не было бы словом Печорина. Всё высказывание — печоринское. А между тем Печорин не имел вовсе намерения создать поэтическое произведение, и в его кругозоре его рассказ не имеет поэтического достоинства.

Большая барыня — героиня высказывания повествователя — являясь «предметом слова», стало быть, «словесным» предметом, воспринимается однако, так сказать, антропоморфно: в человеческой, а не в «словесной» форме. Объясняется это ближайшим образом тем, что точка зрения, с которой воспринимается этот персонаж, также является «словесной». В слове, таким образом, всё является словом, нет ничего, что не было бы словом, и именно поэтому нет ничего специфически словесного — в противоположность не-словесному. Слово не может восприниматься как слово там, где все — слово, где нет самой противоположности «слово — не-слово», нет отстраненности от слова, а следовательно, и возможности восприятия словесной формы как «особой».

Слово как слово воспринимается слушателем с внесловесной точки зрения. Слово воспринимается как приходящее извне — в конкретно-чувственной (звуковой, графической)

форме. В акте же восприятия высказывания слушатель переходит на точку зрения, являющуюся внутренним моментом слова, и в перспективе этой точки зрения изображенный в слове предмет предстает уже не как словесный, но как «реальный» и сохранивший свою «настоящую» форму; в то же время мы знаем, что эта последняя является «вторичной», производной от словесной. Последнее утверждение нам представляется особенно существенным: «естественная» форма предмета — это не сохраненная и не воображенная субъектом восприятия, но приобретенная — в слове. Мы, таким образом, предполагаем существование закономерностей, под действием которых слово как бы трансформируется в предмет. Действие этих закономерностей удобнее всего проследить на «речевом поведении» слушателя, так как оно более доступно наблюдению.

На действие речи на сознание слушателя обратил внимание еще Гегель. «В речи, — замечает он, — чувственно присутствует ряд звуков. Мы обладаем в ней созерцанием ряда звуков. Но мы не останавливаемся на этом впечатлении, наше воображение связывает с ним представление о некотором не присутствующем предмете. Здесь, таким образом, налицо два момента: чувственное определение и связанное с ним иное представление»¹⁶.

В книге «Из записок по теории словесности» А.Потебня как бы развивает и конкретизирует мысль философа. «Ради конкретности изображения» А.Потебня советует поэту, изображающему пейзаж, «держаться субъективной точки зрения, то есть своей или воображаемого зрителя». «Не заставляя, — продолжает он далее, — произвольно менять эту точку: например, то отдалять или возвышать ее так, что картина превращается в географическую карту, то приближать ее на расстояние нескольких шагов или вытянутой руки. Или там, где необходимость заставляет сделать это, то есть где сам поэт меняет точку, явственно делать это, вести за собой читателя»¹⁷.

Из факта, указанного Гегелем, можно было вывести, что «мы», воспринимающее «ряд звуков», и «мы», воспринимающее не присутствующий реально предмет, — это то же самое и вместе с тем другое «мы». У А.Потебни появляется понятие «точка зрения», позволяющее проследить различие между одним и другим «мы» у Гегеля более отчетливо. А.Потебня различает реального «читателя» и «воображаемого зрителя». «Воображаемого зрителя», созерцающего пейзаж, А.Потебня мыслит уже как утвержденного на точке зрения, о которой можно сказать вполне определенно, что в действительном мире читателя ее нет.

Итак, слушатель, воспринимающий «ряд звуков», и «воображаемый зритель», воспринимающий неприсутствующий предмет как присутствующий, утверждены на различных точках зрения, которые можно предварительно определить — по отношению к воспринимаемому слову — как внешнюю и внутреннюю. В акте восприятия слова слушатель (читатель) переходит с внешней точки зрения на внутреннюю, претерпевая при этом некоторое качественное изменение: из «читателя» он превращается в «зрителя». Слово он «читает», а изображенный в читаемом слове предмет он «видит», причем, видит в его собственной (а не «словесной») форме. Итак, слушатель переходит на внутреннюю точку зрения слова и сам становится его компонентом («воязычивается»). С внутрисловесной точки зрения «словесная» форма слова, естественно, не может быть предметом восприятия, так как она — общая как для воспринимающего субъекта, так и для воспринимаемого предмета. С внешней точки зрения слово воспринимается как специфический предмет, отличный по своей природе от воспринимающего это слово человека. Слово противопоставлено воспринимающему его человеку, и это является необходимым условием для восприятия.

Иначе говоря, в слове «снимается» противопоставленность субъекта слова и объекта. В ситуации высказывания субъект восприятия слова и объект слова — два различных автономных факта. В нашем примере это слово повествователя о барыне, адресованное слушателю. Внутрисловесная противопоставленность между точкой зрения «внутреннего зрителя» и созерцаемым им предметом (говорящей барыней) — не «отражение» внесловесной противоположности этих моментов, но противоположность, вновь возникающая — на ином, именно словесном, основании. Противоположность между субъектом восприятия слова и объектом слова как моментами ситуации высказывания — до-словесная, противоположность между субъектом и объектом восприятия внутри слова — как бы после-словесная, возникшая на основе единства, не существовавшего в до-словесной действительности.

Итак, мы выяснили, что в акте высказывания говорящий субъект и предмет слова переходят друг в друга, образуя единство, и практической формой этого единства является слово. Вместе с тем мы знаем, что слово актуально существует только как воспринимаемое. Воспринимается не «готовое» слово; слово как полноценная форма человеческого общения становится, формируется в самом акте восприятия.

Воспринимая слово, как мы знаем, слушатель переходит на внутреннюю точку зрения этого слова. Изображенный словом предмет он воспринимает с той же самой точки зрения, в перспективе которой этот предмет был изображен говорящим. Слушатель в акте восприятия утверждается на точке зрения говорящего. А.Потебня недаром, советуя поэту держаться субъективной точки зрения, поясняет: «то есть своей или воображаемого зрителя». Это неразличение «своей» и точки зрения воображаемого зрителя знаменательно. Это значит, что в данном случае между ними нет различия, актуального для писателя и читателя (говорящего и слушающего) как реальных биографических личностей. Точка зрения и воспринимаемый в ее перспективе предмет, во-первых, являются компонентами структуры слова: субъект слова и субъект восприятия слова переходят на внутреннюю точку зрения («воязычиваются»). С другой стороны, оба указанных момента: точка зрения и предмет — являются компонентами сознания субъекта слова. В акте высказывания мыслимый предмет не переходит из сознания в слово, слово и есть практическая форма сознания, мыслящего данный предмет. Наконец, точка зрения и изображенный словом предмет являются компонентами структуры сознания слушателя, а слово является практической формой сознания слушателя. Однако между этими моментами нет последовательной связи; мы не можем утверждать, например, что «сначала» сам субъект слова воспринимает изображаемый им предмет с внутрисловесной точки зрения, «затем» он уступает эту точку слушателю, а сам устраняется. Одно совершается через посредство другого, само, в свой черед, являясь для этого другого таким же посредником.

Так, мысль сама по себе не нуждается в другом сознании, но она реализуется в слове, а слово практически существует как форма сознания «другого» слушателя. Поэтому не только в изложении полученных результатов мышления, сознательно обращенном к читателю, но и в самом процессе мышления слушатель играет существенную роль. Сознание говорящего актуально только как сознание слушателя, и «своя» точка зрения на предмет мысли может быть установлена только через сознание этого «другого». Такая своего рода «хитрость» слова приводит к тому, что собеседник воспринимает не готовую мысль говорящего, но формирует самого этого говорящего.

Мир не допускает, чтобы его осознание происходило келейно, уединенно, одиноким мыслителем. Одиноким мыслитель не вовлекает в свое одиночество весь мир, напротив,

он — в акте мышления, сопряженного с актом высказывания, — входит в сознание собеседника, сам открываясь для его сознания. Говорящий и слушатель переходят в слово, принимая слово в себя, организуясь таким образом в единую внутреннюю форму.

Итак, внутренняя форма слова создается не из «языковых», а из «мирских» фактов: говорящего, слушающего, предмета высказывания. Человеческое сознание, постигающее мир, и мир, постигаемый человеческим сознанием, в слове являются одним и тем же. Внутренняя форма слова есть вместе с тем внутренняя (практическая, актуальная, рабочая, действенная) форма сознания слушателя и говорящего, а также внутренняя форма предмета речи (а таким предметом, мы говорили, может быть весь мир). Законы слова трансформируются и как законы сознания, постигающего закономерности мира, и как сами эти постигаемые законы, и как грамматические закономерности языка, и как формально-логические закономерности мысли, и т.п. Слово — актуальная форма единства человека и мира, а потому единства человека и человека, а потому и внутреннего единства человека, «собираемого» всем миром.

5. Слово как форма бытия поэтического мира

В любом поэтическом произведении нечто происходит, совершается некоторое событие. Событие, особенно наглядно это видно в эпическом произведении, изображается как подлинное, а не придуманное, происшествие. Но и самый рассказ — также событие, только иного рода. Таким образом, в романе или рассказе мы различаем, во-первых, событие как предмет словесного изображения, и, во-вторых, событие повествования, рассказывания¹⁸. Изображенное событие и событие изображения мы находим, конечно, не только в эпических произведениях, но и в драматических и лирических.

В каком отношении находятся между собой эти события? Мы знаем, что рассказ как бы только воспроизводит событие, произошедшее на самом деле. Оно было и завершено в самом себе — нередко в далеком прошлом. Само же событие вовсе не требует, чтобы о нем было рассказано. Инициатива рассказывания принадлежит рассказчику. Рассказ, далее, ничего к событию не прибавляет и ничего не утаивает. Повествование — только средство удержать в человеческой памяти известное событие: как поучительное, забавное, трагическое и под., но всегда почему-либо интересное для человека. В самом же рассказы-

вании никакой самостоятельной ценности — с этой точки зрения — нет.

Кроме этого — внешнего — соотношения обоих событий, между ними есть и внутренняя, существенная, связь. «Субъективный образ объективной действительности» возникает в самом поэтическом мире и по его требованию. Это событие, происходящее не только в мире, но и с миром. Мир становится словом вследствие усилия решить некоторое внутреннее противоречие. Слово, таким образом, это практическая форма бытия мира, решающего внутренний конфликт.

Обратимся снова к рассказу Л. Толстого «Три смерти». Всесторонний и детальный анализ этого произведения не входит, разумеется, в нашу задачу. Мы рассматриваем его только под определенным углом зрения: именно — событие рассказывания в эпическом произведении как событие самоизображения мира, переход мира в слово.

Итак, рассказ «Три смерти». Каретка и коляска подъезжают к станции. Доктор, осведомившись о самочувствии больной, идет закусить. Барыня провожает взглядом уходящего доктора: «Никому им до меня дела нет, — прибавила она про себя, как только доктор, тихим шагом отойдя от нее, рысью взбежал на ступени станции. — Им хорошо, так и все равно. О! боже мой!»

Обращает на себя внимание резкая смена ритма движения доктора: «тихим шагом» и «рысью». Доктор движется под наблюдающим взглядом больной женщины, и этот взгляд определенно на него действует: делает его движения замедленными, задержанными. А когда доктор как бы выходит из зоны действия этого взгляда, движение получает внезапное ускорение.

Реплика мужа больной из диалога с доктором: «— Так что ж делать? Ах, боже мой! боже мой! — Муж закрыл глаза рукою. — Подай сюда, — прибавил он человеку, вносившему погребец».

Здесь то же самое, только другой персонаж и другой род действия — речь. Переход от горестной интонации к деловой происходит все под тем же влиянием точки зрения больной, но осложненно по форме. Точка зрения больной женщины сообщила окружающим, заразила их, стала моментом их сознания. Мы видим, таким образом, что в окружении барыни обычная жизнь не только воспринимается с точки зрения больного человека, но эта точка зрения оказывает значительное влияние на поведение людей. Здоровые физически люди: доктор, муж больной, горничная Матреша — воспринимают мир и ведут себя в нем под несомненным влиянием (и не только сторонним,

внешним, но и внутренним) «больной» точки зрения. В них, правда, она испытывает органическое, телесное сопротивление: подавляемая жизненная энергия иногда прорывается и производит как бы некоторую судорогу, конвульсию. В барыне же эта точка господствует безраздельно.

Совершенно иначе ведет себя в аналогичной ситуации ямщик Федор. «В избе до вечера приходили, уходили, обедали, — больного было не слышно. Перед ночью кухарка влезла на печь и через его ноги достала тулуп.

— Ты на меня не серчай, Настасья, — проговорил больной, скоро опростаю угол-то твой».

Умиравший Федор воспринимается всеми с точки зрения повседневной, будничной жизни. Он мешает ее обычному ходу, сбивает с ритма. Настасья достает тулуп «через его ноги». Сам больной и на свои ноги, мешающие Настасье, и на свою болезнь смотрит глазами всех. Ему не приходится делать никакого усилия, чтобы встать на точку зрения жизни, потому что он не покидает ее вовсе. Даже камень на могиле ему нужен потому, что такова точка зрения жизни.

Итак, в рассказе о барыне точка зрения смерти овладевает точкой зрения жизни, подчиняет ее себе, вынуждает жизнь смотреть на себя с точки зрения смерти. Жизнь всех втянута, вобрана в умирание барыни, идет в зоне смерти. Смерть Федора, напротив, воспринимается и оценивается с точки зрения жизни. Жизнь не останавливается и не обслуживает смерть. Настасья натягивает на больного армяк «по дороге», слезая с печи с тулупом. Здесь смерть стесняется жизни, старается под ее взглядом сжаться, умалиться, занять как можно меньше места, чтобы не мешать жизни.

Сравнивая эти две смерти, приходим к выводу, что Л. Толстой изображает спор, борьбу жизни и смерти, своего рода «прение живота и смерти».

Но предметный уровень, конечно, не исчерпывает всего произведения. Герои, поведение которых мы анализировали, и события, в которых они принимали участие, изображены в слове повествователя. Мир отражает себя в слове повествователя и тем самым приводит себя в особое состояние. Поэтому самоотражение мира в слове следует рассматривать как особое состояние мира, решающего проблему жизни и смерти. В иное, словесное, состояние мир переходит потому, что иначе он не может решить внутренний конфликт. Словесную форму следует рассматривать как практическую, жизненно необходимую миру, вырабатываемую им в усилии решить коренную проблему бытия.

Каким образом эта форма действует? Обратимся к уже цитированной реплике барыни: «Коли мне плохо, это не резон, чтобы вам не завтракать, — слегка улыбаясь, сказала больная доктору, который стоял у окна». Мы различаем здесь слово барыни как предмет изображения и слово повествователя как форму изображения (прямая речь героя). Реплика барыни является содержанием слова повествователя. Содержание не предшествует форме и не следует за ней, то и другое осуществляются одновременно через взаимное посредство. Это классическое положение, и мы его — в общем виде — обсуждать не будем. Из этого общего положения следует такой конкретный вывод: слово повествователя осуществляет себя в качестве реплики героини; не став словом больной, оно не осуществится и как слово повествователя, обращенное к слушателю. Реплика барыни, таким образом, с одной стороны, подготовлена закономерностью языковой: закономерностью становления слова повествователя.

Вместе с тем она мотивирована ближайшей причиной: заставить доктора на свое желание позавтракать взглянуть с точки зрения умирающей женщины. Реплика, следовательно, подготовлена некоторой закономерностью душевной организации героини. Эта закономерность и обуславливает речевой жест героини, как кажется, прямо и непосредственно.

Итак, мы находим две закономерности разного порядка. В реплике персонажа присутствуют как осуществляющая ее закономерность психологическая, так и осуществляющая ее закономерность языковая. Вместе с тем нет ни той, ни другой закономерности как абсолютно автономных и как бы предшествующих самому факту — речевому жесту барыни. Языковая закономерность для осуществления себя нуждается в закономерности психологической и порождает ее.

Языковая закономерность, безусловно наличная в высказывании повествователя, не берется готовой, а образуется, возникает. И если не ладится что-то там, в мире барыни (запретном для повествователя как личности), не получится и фраза как обыкновенный языковой факт, несмотря на существование грамматических правил: психологическая беззаконность станет реальным препятствием к самоосуществлению языковой закономерности. Таким образом, мы убеждаемся, что реплика барыни — как речевое движение — не является пассивным продуктом самозаконной деятельности повествователя, она формирует ту закономерность, которая осуществляется высказыванием повествователя.

Точка зрения слушателя является необходимым моментом в этом взаимном формировании двух высказываний, каждое из которых входит в состав двух различных событий: рассказываемого события и события рассказывания.

Точка зрения слушателя представляется нам как бы условной: ни барыня, ни доктор не знают, что их слышит третье лицо. Мы представляем реплику барыни, направленную доктору, как бы идущей от одного собеседника непосредственно к другому, а то, что «вдобавок» его воспринимает слушатель — это, так сказать, условность, «так надо», все условливаются не замечать этого, как актер не замечает реплик партнера «а parte».

В языкознании положение о том, что слово формируется актом восприятия, является, можно сказать, общепризнанным. В нашем случае это общее положение конкретизируется так: слово повествователя должно быть услышано как слово персонажа, чтобы быть воспринятым в качестве слова повествователя. Но как слово персонажа оно может быть воспринято только с внутренней точки зрения, являющейся компонентом слова повествователя, а не той реальности, в которой это слово звучит.

Слушатель воспринимает, с одной стороны, слово, изображающее героя, с другой — самого героя как реальную действующую личность. Это, как мы уже говорили ранее, не различные объекты восприятия, находящиеся в одном времени и пространстве, они лежат в разных действительностях, но в едином поэтическом мире. Как запредельность их по отношению друг к другу, так и «сверхъединство» этих действительностей не безразличны для решения спора жизни и смерти (то есть вовсе не представляют абстрактно-теоретический интерес), но сам этот спор может вестись только при этих условиях.

Убедившись, что слово повествователя и реплика персонажа — факты различных реальностей поэтического мира, мы необходимо должны предположить границу между этими действительностями. Но это предположение не подтверждается практически: границу читатель не встречает, воспринимая то ли слово повествователя, то ли слово персонажа. Оба факта он воспринимает, находясь в одном времени и пространстве с этими фактами. Ни в одном моменте восприятия слушатель не ориентирован так, чтобы граница между фактами различных действительностей вошла в его кругозор и предстала ему предметно — как нечто, подлежащее восприятию. Граница нигде не овнешняется, а между тем граница эта — существеннейший мо-

мент организации поэтического мира, на что указывал М.М.Бахтин.

Сопоставляя, с одной стороны, должное, обоснованно ожидаемое, а с другой — действительное, обманывающее наши ожидания, мы предполагаем, что граница не воспринимается потому, что она проходит не перед глазами воспринимающего лица, но является структурным моментом самого органа восприятия.

В акте восприятия слова повествователя слушатель переходит на внутреннюю точку зрения этого слова, тем самым принимая это слово в себя. Слово, таким образом, становится практической (внутренней) формой его душевной организации. То есть слово повествователя является не фактом сознания (суверенного, самостоятельного по отношению к этому факту) слушателя, а действительной формой деятельности этого сознания. Происходит процесс «воязычивания» человека и «вочеловечивания» слова. Нет поэтому границы между слушателем и словом; это внутренняя граница слушателя, являющаяся вместе с тем и поэтому и внутренней границей слова повествователя. Законы слова оказываются законами внутреннего мира слушателя.

С внешней точки зрения слушатель воспринимает слово, с внутренней — словом. Закон слова не отменяет естественных законов, согласно которым происходит восприятие: анатомических, физиологических, психологических, — но преобразует, как бы вновь порождает их. Эти законы являются «превращенными» — формами законов слова. Естественное зрение видит буквы; зрение, сформированное словом, видит барыню, а слух, сформированный словом, слышит ее реплику.

С внешней точки зрения слово является формой изображения предмета (барыни, ящика, дерева), с внутренней — формой бытия. Ближайшим образом бытие сюжетного мира подчинено совокупности причин разного порядка: психологического, социального, физического. И эти законы, как и законы восприятия — производные законы слова, которые, осуществляя их, осуществляются через них сами.

Как те, так и другие закономерности не являются объективными в значении простой наличности этих законов, которыми можно «овладеть». Они получаются, создаются, формируются как практические усилия, которые мир предпринимает, чтобы решить конфликт жизни и смерти. Рассказ Л.Толстого начинается с фразы: «Была осень». Тут, по-видимому, нет еще никакого действия, это пейзаж, обстановка действия, которое еще впереди. Но, мысля всем поэтическим миром, можно ска-

зять, что Л.Толстой вводит читателя сразу в самую середину действия. В этих двух словах — завязка, хотя она и не похожа на классическую. Осень — умирание природы. Сказать «была осень» — равнозначно тому, что сказать: природа умирала. Смерть барыни и ямщика включена в это природное умирание. Весна, напротив, время возрождения. Мир возрождается, но принять смерть и превозмочь ее в себе (чтобы возродиться) он, как мир прозаический, не может. Он должен претворить себя, чтобы превозмочь смерть. Форма, которую мы называем поэтической, есть практическая форма бытия мира, сотворенная им в его усилиях превозмочь смерть.

Обратим внимание на другую сторону этой проблемы и рассмотрим ее на материале «Пиковой дамы». После реплики одного из игроков, удивляющегося, что Германн не играет, хотя просиживает с ними всю ночь, в повести следует реплика Томского: «Германн немец: он расчетлив, вот и всё! — заметил Томский. — А если кто для меня непонятен, так это моя бабушка графиня Анна Федотовна». Рассмотрим это высказывание. Композиционно оно отчетливо членится на реплику персонажа и ремарку повествователя. Граница между этими компонентами проходит между словами *все* и *заметил*.

Поставим далее вопрос: где (или по отношению к чему) реплика Томского является репликой Томского, а ремарка повествователя — ремаркой повествователя? Отвечая на этот вопрос, мы должны будем признать, что для выделения этих компонентов нет единой точки отсчета. «Германн немец...» является словом героя не абсолютно, а относительно точки зрения, имманентной слову повествователя. Ремарку повествователя («заметил Томский») читатель воспринимает с иной точки зрения, чем реплику Томского. И с этой, иной точки зрения «Германн немец...» репликой Томского назвать уже нельзя, все высказывание сплошь принадлежит одному лицу — повествователю. С внутренней же точки зрения не существует изображающего слова повествователя, есть только говорящий Томский и его слово. Граница, разделяющая слово персонажа и слово повествователя, оказывается, таким образом, условной. Настоящая, подлинная граница проходит не между отдельными словами, а как бы расслаивает все высказывание. «Германн немец...» звучит и в творимой действительности персонажа, и в наличной действительности повествователя (в которой происходит событие рассказывания). Но звучит оно из разных уст и имеет различный смысл. В изображенной действительности оно означает только мнение Томского о Германне, в действительности

повествователя оно означает только изображение слова персонажа.

Обе эти действительности абсолютно «запредельны» друг для друга. Действительность героя не только ничего не знает о действительности повествователя, эта действительность для нее просто не существует. В действительности повествователя действительность персонажа присутствует как изображенная, «вымышленная», то есть как «недействительная действительность». Высказывание повествователя в его полноте соединяет в себе не два различных смысла, но две различных действительности с их различными смыслами и конечными для этих действительностей закономерностями, порождающими эти смыслы. Граница слова проходит между действительностями. Обе действительности в своей взаимной исключительности по отношению к этому целому являются его абстрагированными моментами. Поэтический закон в действительности персонажа предстает как совокупность законов социальных, психологических, биологических и т.п., а в действительности повествователя — как совокупность закономерностей изображения (поэтическая техника).

Персонажи произведения, для которых изображенная действительность является наличной, данной им объективно, так же абстрактны, как и сама эта действительность со всеми ее законами. «Весь человек» принципиально не вмещается в данную действительность: подлинной сферой бытия персонажа является поэтическое по своей природе целое. Позиция вневходимости повествователя по отношению к герою превозмогает не героя, а его ограниченность границами его действительности. Но и повествователь в «своей» действительности точно так же ограничен, как герой в своей. Изображаемая им жизнь подлинной жизнью становится только изнутри себя — с внутренней точки зрения, то есть изнутри себя она обладает тем, чего у нее нет и не может быть в принципе в мире повествователя. Эта весомость и подлинность изображенной жизни изменяет тот смысл и ценность изображения, которыми это изображение обладало в действительности повествователя. Авторитет (и главное — качество) «внежизненности» позиция повествователя получает не в перспективе (от повествователя к герою), а в ретроспективе (от героя к повествователю), так как характеристика позиции повествователя как «внежизненной» в контексте его действительности является формальной и пустой по существу, смысл она получает только относительно жизни персонажа. Позиция вневходимости, таким образом, оказывается обоюдной. Повествователь может занять позицию вневходи-

мости только с согласия персонажа. Внежизненная позиция повествователя является необходимым моментом в целом бытии персонажа, в котором снимаются основные категории его абстрагированного бытия — время и пространство.

Это целое есть последнее целое, по отношению к нему невозможно найти внеположную ему точку зрения, постулируя таким образом некую действительность, содержащую такую точку зрения. Между тем это постоянно делается, и постулируемой действительностью оказывается действительность науки, то есть фиктивная (умозрительная) действительность. Научная точка зрения, разумеется, и возможна и необходима, просто следует уяснить ее место: она является таким же абстрагированным от целого моментом, как и изучаемые ею действительности, но моментом, так сказать, второго порядка, так как научная точка зрения абстрагируется не непосредственно от целого, а от абстрагированных действительностей первичного целого.

Теперь поставим следующий вопрос: каким образом указанные общие моменты, присущие каждому подлинно поэтическому произведению, принимают участие в развитии и решении вполне конкретного конфликта «Пиковой дамы»?

Приведенная реплика Томского является характеристикой Германна. Характеристика эта явно недостаточна, хотя, конечно, нельзя сказать, что она совершенно неверна. Пушкин и не стремился дать так называемую объективную характеристику персонажа. Для него важно, что Германн отражается в обыденном, можно сказать, заурядном сознании Томского и отражается крайне односторонне. Эта характеристика Германна — одна из многих. Каждая характеристика в отдельности и их совокупность дают более или менее искаженное представление о герое. Пушкин изображает, собственно, то, как Германн неверно отражается в том или ином сознании (в сознании самого героя в том числе), причем, сознании, представляющем героя не ошибочно, а по-своему правильно, в соответствии со своей нормой. Так, Лизавета Ивановна, по-своему правильно представляя свои отношения с Германном, ошибочно принимает его за Нарумова, который на месте Германна поступил бы именно так, как предположила Лизавета Ивановна (то есть попросил бы Томского представить себя бабушке, чтобы получить возможность встречаться с Лизаветой Ивановной в доме графини).

В Германне воплощается новое историческое содержание, к которому у наличного, исторически актуального сознания нет соответствующего подхода. Пушкин изображает в «Пиковой

даме» именно тот момент, когда это новое пытается воплотиться в жизни, абсолютно чуждой ему по своей природе, и занять в этой жизни некоторое место. Непонимание Германна — не следствие некоторого изъяна в сознании как известной человеческой способности, а следствие границы и предела исторически конкретного сознания. Сознание должно проникнуться тем новым качеством, которое присутствует в Германне, стать одноприродным с ним, но для этого оно должно измениться коренным образом, переродиться, а для первого человека как бы «сломаться» (что и происходит с Германном).

Это новое, воспринимаемое наличным сознанием, необходимо должно принять форму фантастического. То новое, что несет в себе Германн (и что для нас имеет вполне прозаическое название капитализма), является действительно «запредельным» для Томского и Лизаветы Ивановны, и последовательно оформляется в образе старой графини с ее тайной трех карт.

Итак, Германн разнообразно искажается в чужих, причастных жизни, сознаниях. Эти ошибочные представления являются, по-видимому, только мнениями, оставляющими «самого» Германна таким, каков он есть. В изображенной действительности Томского как сюжетного лица Германн и его понимание различными персонажами соотносятся как подлинник и словесные портреты (повторяем, более или менее искажающие оригинал). Но в целом высказывания повествователя это соотношение иное.

Реплика Томского — некоторое событие в сюжетной действительности. Будучи, с одной стороны, очень скромным событием в этом большом и объективно существующем для героя мире, оно — с другой стороны — изменяет состояние мира. Меняется форма действительности: чтобы «вместить» в себя Германна и его отражение в сознании (и слове) Томского, она должна стать «двупланной», так как рядом в одном плане реальный и «словесный» Германн встать не могут. Словесный Германн существует в слове Томского, то есть «по ту сторону» действительности, их разделяет граница. Обе реальности (и словесная, и внесловесная) и граница между ними принадлежат одной, но ставшей пограничной, двупланной действительности. Эта действительность внешне не изменяется, закономерность, соотносящая «самого» Германна и его отражения в сознаниях других персонажей как подлинник и словесные «копии», остается. Но в контексте слова повествователя становятся актуальными закономерности целого. И в этом целом высказывание Томского о Германне является формой бытия как Томского, так и Германна. Германн как бы «продолжается» в

жизни Томского. Сознание (и слово как его практическая форма) Томского становится своего рода жизненным пространством для Германна. Герой не «отражается», но живет, существует в этой сфере согласно законам жизни Томского, неадекватным для Германна (они не выражают, а искажают его). Сознание Томского вместе с тем вполне отвечает норме действительности, то есть в его сознании мир проявляется вполне нормально. Таким образом, в акте высказывания неадекватное представление Томского о Германне становится формой неадекватного, искаженного, «ложного» бытия Германна в контексте жизни Томского.

Сфера слова и есть та смысловая среда, в которой развивается конфликт «Пиковой дамы». Германн вне мира Томского, Нарумова, Елизаветы Ивановны и др. То существенно новое, что несет с собой Германн, остается «за порогом» жизненных контекстов персонажей, они не принимают в себя того начала, которое «живет» в Германне. Как объективный исторический закон капитализм не может войти в человеческую жизнь. Этот закон должен стать нормой человеческой жизни, чтобы создать себе поприще как экономическому закону. Но чтобы стать такой нормой, он должен принять человеческую ценность прежнего мира и обесценить ее в себе, поставив свою на место прежней. Только как «содержание» жизни Елизаветы Ивановны Германн «проникает» в действительное, воплощенное бытие. Делает это он, однако, ценой предательства любви Елизаветы Ивановны, принятой им не как средство достижения посторонней цели (тайна трех карт), но как действительная ценность. Любовь Елизаветы Ивановны как настоящая человеческая ценность в Германне и приобщает его к миру Елизаветы Ивановны, делает его по-настоящему причастным к этой жизни. Только будучи несомненно причастным к этой жизни (притом, к самой высокой ее ценности — любви), Германн переступает (предает) ее, и на место любви как принципа человеческих отношений ставит деньги — как принцип капиталистических безлюбных отношений между человеком и человеком. Только в сфере слова, являющегося актуальной формой со-бытия героев (когда жизнь одного оказывается формой жизни другого), происходит развитие конфликта, то есть замещение любви капиталом (что отзывается в игре Германна замещением туза пиковой дамой).

Таким образом, что с точки зрения изображенной действительности является только ошибочным мнением, то с точки зрения слова (сферы действия поэтических законов) является формой «сопряженного» и самого ответственного бытия: чело-

век в этом мире может существовать, только «переживая» собой жизнь другого, и сам будучи переживаемым в другой (других) жизни.

В этом жизненном контексте и происходят события, представляющиеся в абстрактной (сюжетной) действительности фантастическими. Графиня, приняв предложение Сен-Жермена, оказывается причастной к потустороннему миру, враждебному человеку. Германн, разыгрывая любовь к Елизавете Ивановне, влюбляется в нее по-настоящему. Графиня переходит в запредельный мир, Германн из запредельного мира переходит в реальный. Они встречаются на границе этих миров (Германн — «жених полунощный»). Только предав свою любовь, Германн узнает тайну трех карт, проводит собой денежный («бесовский») принцип человеческих отношений в человеческий мир. Германн не обдёрнулся: пиковая дама — это и есть замещенный туз. Но проигрыш Германна и есть победа нового начала: ведь Чекалинский не просто возвращает свои деньги, а отыгрывает деньги Германна — «капитал», высшую ценность капиталистического человека.

Указанный жизненный контекст, как мы говорили, создается словом (рассказом) повествователя, необходимым моментом которого является субъект, воспринимающий слово. Жизнь конкретного читателя, в данный момент читающего «Пиковую даму», и является той жизненной сферой, в которой происходит предательство любви и утверждение капиталистических безлюбных отношений между людьми. И читатель не может отречься от них как посторонних его личности: он переживает чувство вины за содеянное Германном, и этим чувством причащается к событиям, казалось бы, вполне объективным и безличным.

Итак, события, рассмотренные нами в произведениях Л.Толстого и А.Пушкина, происходят согласно ближайшим объективным закономерностям, сами же эти закономерности являются формой осуществления законов поэтического (эпического, драматического или лирического) слова, вовлекающего в процесс своего становления повествователя и слушателя.

6. Литературный герой в историческом освещении¹⁹

Категорию «поэтический мир» мы рассматривали на материале русской литературы XIX века. Наша классическая литература является фундаментом теоретических построений современного литературоведения, так как теорию можно создавать только на основе образцовых — «классических» — произ-

ведений. Вместе с тем, разумеется, «поэтический мир» должен стать объектом изучения исторической поэтики. В этом случае исследование с необходимостью выходит за рамки одной литературы и одного периода (пусть в высшей степени плодотворного) и обращается к опыту мировой литературы.

Мы уже говорили о том, что поэтический мир — сравнительно новая для современной науки о литературе категория, но, конечно, не абсолютно неизвестная. Уже А. Мерзляков называл поэтический образ «маленькой... вселенной» (а М. Салтыков-Щедрин — «сокращенной вселенной»). В. Белинский, не ограничиваясь таким общим и, в сущности, ни к чему не обязывающим определением, выставлял требование считаться в критической практике с закономерностями поэтического произведения и не подменять их закономерностями объективной действительности. Но все же эти отдельные характеристики и установки относятся к периоду как бы первоначального накопления фактического материала и эпизодического его осмысления. Начало систематического изучения литературного произведения как поэтического мира связано в отечественном литературоведении с именем М. М. Бахтина.

«Читатель» и «зритель», «повествователь» и «исполнитель», теснейшим образом связанные с категорией «поэтический мир», также еще не стали рабочими понятиями, в отличие от традиционных («композиция», «сюжет» и нек. др.). Все это, с одной стороны, затрудняет изучение поэтического мира в историческом аспекте, но, с другой, делает его действительно необходимым — именно в целях теоретического изучения.

Наиболее освоенным теоретическим понятием, сопутствующим категории «поэтический мир», является понятие «герой литературного произведения». Поэтому некоторые из важнейших этапов исторической эволюции поэтического мира представляется возможным проследить как эволюцию героя литературного произведения.

Человеческий образ возникает на той ступени развития древней мифологии, когда впервые начинают дифференцированно создаваться естественное и социальное, природа и общество. Переход от анимистических представлений к мифологии героизма характеризуется возникновением поколения богов и героев, полностью антропоморфизированных, принявших человеческий вид и сменивших прежних демонов, в которых человеческие черты, если они и проявлялись, не были отделены от общего природного обличья.

На смену Урану, который сам был небом, и Гее — земле, Кроно — олицетворению времени, приходят Зевс, Посейдон —

владыки неба, земли, моря. Исполнение богами природных функций становится целенаправленным регулированием естественных процессов. Зевс раньше «сам был и ужасным громом и ослепительной молнией; и не было никакого божества, к которому можно было бы обратиться за помощью против них. Теперь же гром и молния стали не больше как атрибуты Зевса, и от разумной воли Зевса стало зависеть, когда и для каких целей пользоваться ему своими громами»²⁰. В олимпийских богах олицетворены уже непосредственно социальные силы, выделяющиеся в мифологическом сознании из первоначально-го нерасчлененного синкретизма с силами естественными. Осознание отличия общества от природы и имеет следствием антропоморфизацию, человеческий лик, — антимистические чудища его не имели или носили смешанный облик, соединяли человеческое с животным (эринии, гиганты, кентавры). Многочисленные подобные чудовища, воплощающие в народном сознании более архаическую эпоху, оказываются пораженными в поединке новыми богами и героями, имеющими человеческий вид.

Образ не сразу образ человека, образ человека не сразу характер. Геракл, например, — мифологический прообраз эпического богатыря; по хронологии мифов его подвиги непосредственно предшествуют троянским событиям. Но между мифологическим Гераклом и гомеровским Ахиллесом — качественное различие, состоящее именно в появлении характеристики у героя Гомера. И Геракл, и Ахилл проявляются в действиях, но Геракл совпадает со своими подвигами, тождествен им; в рассказе о его деяниях просто не остается места для характеристики и не возникает надобности в выделении психологического комплекса, который бы объяснял и мотивизировал поступки героя. Также и олимпийские боги различаются по исполняемым функциям, «характеры» же свои они приобретут у Гомера.

Явившись мифологическим «предком» эпического героя, Геракл уже заключает в себе противоречие, которым будет отмечен человеческий образ на протяжении целой огромной исторической эпохи: Геракл — отдельное человеческое существо и в то же время существо коллективное, носитель деяний своих собственных, но и других людей, непосредственное совпадение общественного и личного, их тождественность в облике литературного персонажа — эта особенность, представая видоизмененной в гомеровских поэмах, аттической трагедии, героическом эпосе Средневековья и русской летописи, все же сохраняется как определяющая основа в литературе добуржуазной эпохи. Разнообразие форм, богатство развития внутри этой ли-

температуры несомненны; вместе с тем, ей присуща целостность, обусловленная целостностью исторического содержания.

Когда мы обращаемся к вопросу о способах изображения человека в древней литературе, перед нами прежде всего встает проблема характеристики, основанной на тождественности общего и личного начал, такой их связи, которая, собственно говоря, является не соединением, а отсутствием различия, непосредственным совпадением, — проблемой синкретической характеристики.

Противоречие эпической характеристики состоит в том, что герой ведет себя свободно, самостоятельно и активно, и в то же время каждое его действие имеет характер долженствования, что обусловлено «коллективной» природой героя. Гегель ярко передал то ощущение свободы индивидуального поведения, которое оставляют древние греки, «индивидуумы», которые по самостоятельности своего характера и руководствуясь своим произволом, берут на себя бремя и совершают весь поступок, и у них поэтому представляется делом индивидуально-умонастроения, если они осуществляют то, что является требованием права и справедливости²¹. Вместе с тем то, что «влечет и подталкивает» героя эпоса, «проявляется не как персональная воля, не как субъективное решение, но как необходимость, которая составляет как бы его собственную цель и желание»²².

Итак, характеристика как самостоятельный эстетический компонент — одна из особенностей эпоса, отличающая его от мифа о героях. Геракл — это подвиги Геракла и ничего больше, герой здесь совпадает с сюжетом, представляет собой его функцию. Эпос уже мотивирует поведение героя его внутренними качествами. Характеристика здесь ведет только к обоснованию действия, храбрость и вообще внутреннее существо героя никак иначе не выражены, как в его подвигах. Но все же возникла потребность обосновать подвиг человеческими качествами, необходимыми для его свершения.

С выделением характеристики в относительно самостоятельную величину происходит отделение образа героя от сюжета. Именно первичные формы «характера» дают образу человека самостоятельное место в поэтической структуре, позволяют ему оформиться в самостоятельный художественный компонент.

Взаимосвязь «характера» и сюжета, однако, глубоко отлична в древней литературе от отношения этих явлений в литературе новой; это своеобразие древней поэзии теоретически осмыслено в поэтике Аристотеля. Положения Аристотеля, кото-

рые будут приведены, высказаны автором в связи с анализом греческой трагедии, однако они имеют самое широкое значение для объяснения не только античной драмы, но и всей вообще древней эпохи в развитии словесного искусства, включая фольклор.

Аристотель говорит о характерах как об одной из частей трагедии. Не характер, а действие и фабула являются целью трагедии: «без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы... Итак, фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры» (VI)²³.

Нет сомнения, что у Аристотеля фабула означает нечто иное, чем фабула или даже сюжет в современной литературе. Это у Аристотеля понятие, в значительной мере характеризующее произведение в целом, это действие не в узком только (современный сюжет), но и в широком смысле (содержание произведения). Это такая «часть» трагедии, в которой прежде всего и главным образом выражается ее «душа»; действие и является той стороной античной трагедии, в которой сосредоточен смысл целого, его основная связь. Поэтому, определяя сюжет, понятие фабулы является одновременно в немалой степени и определением идеи, содержания, произведения как единства.

По отношению к фабуле, как она трактуется у Аристотеля, характеры играют роль подчиненную. Но что понимается под характерами? Имеет ли в виду Аристотель Антигону, Эдипа и других героев? Современному воззрению это так и представляется, но для Аристотеля названные герои — «действующие лица». Античный автор отграничивает понятия «характеры» и «действующие лица», и это для нас особенно существенно. «Действующие лица» — в отличие от характеров — примыкают к действию как что-то первостепенное по важности.

Для современного читателя почти тождественны понятия «литературный характер» и «действующее лицо». Последнее для нас то же, что «персонаж», прямой и конкретный смысл термина стерся, но он был ясен и именно конкретен для Аристотеля. Характер для него не совпадает в поэзии с образом человека, как для нас сейчас, когда, говоря о типическом характере, мы имеем в виду определенного героя, его личность.

Аристотель отнюдь не лишает характеры самостоятельного места в составе структуры. Он включает их в «причины действий»: характеристика как мотивировка поступков уже необходима. Но все же главное, что должна давать трагедия — «удовольствие, вытекающее из сострадания и страха» — это главное должно заключаться «в самих событиях».

Мысли Аристотеля объясняют такую стадию развития словесного искусства и образа человека, когда уже выделилась характеристика как особый элемент со своими художественными функциями, но удельный вес ее в структуре целого определяется тем, что она ведет только к обоснованию действия, храбрость и вообще внутреннее существо героя никак иначе не выражены, как его деяниями. Герой поэтому выступает как действующее лицо по преимуществу, характеристика же имеет значение более частное и подчиненное.

Если мы сопоставим положения Аристотеля о характерах и действующих лицах с мыслями о связи характеров героев с их поступками, которые высказывает в «Гамбургской драматургии» Лессинг, перед нами приоткроется различие двух огромных эпох, противоположно решающих ту же самую проблему — древней и новой литературы.

«Характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности»²⁴. Но для аттической трагедии в ничтожных поступках мог обнаружиться лишь ничтожный характер; для объяснения греческой трагедии мысль Лессинга надо было бы перевернуть: с точки зрения поэтической оценки, самые благородные характеры будут иметь те действующие лица, которые совершат самые великие дела.

Лессинг пишет: «Мы смотрим на факты как на нечто случайное, как на нечто такое, что может быть общим для нескольких лиц, — напротив, на характеры как на нечто существенное и индивидуальное»²⁵.

Здесь чрезвычайно ясно выразилось новое художественное сознание. Разве возможно было в эпосе или древней трагедии, чтобы одинаковые поступки проистекали из разных характеров? Поступки уже говорили о характере, последний определялся тем, что совершал герой. Характеристика уже имела значение, за поступком были видны мотивы поступка, но они составляли с поступком прочное и неразложимое единство: деяние предполагало совершенно определенные и неизменные внутренние мотивы и черты характера. Поступок не создавал сомнений относительно его мотивов, герои выступали как действующие лица по преимуществу.

Но у Шекспира уже только исходя из характеров героев можно объяснить их поведение как действующих лиц. Если судить их только по поступкам, объяснять их характеры только по действиям, Отелло окажется ревнивцем, Кориолан — лишь демофобом и предателем родного города, Гамлет — слабым и

безвольным человеком. Так и судят о них в самой трагедии окружающие героев лица, рассматривающие их в свете представлений уходящей эпохи; иногда даже сами герои так смотрят на себя, как Гамлет, упрекавший себя в пассивности и слабости. В шекспировском мире царит разноголосица, множественность точек зрения и оценок людей и поступков. Поведение Гамлета может быть истолковано различно, что мы и наблюдаем не только у действующих лиц драмы, но и у ее критиков.

Аристотель квалифицировал виды фабул; в новое время движение литературы наиболее рельефно выражается в веренице художественных типов. Изменения, происходящие, скажем, в русской литературе на протяжении первой половины XIX в., несравненно заметнее на эволюции характера лишнего человека от Онегина до Обломова, чем на сюжетных изменениях.

«Почвой» нового искусства, как в прежние эпохи мифология или христианство, становится новая идеология — гуманизм. «Внебожественное, частночеловеческое» (Гегель) постепенно занимает место прежних мотивировок. Человек обращает внимание на себя и в себе, в своем волнении открывает источник своих собственных поступков. Человеческая личность, индивидуальная воля и цель становятся «мерой всех вещей». Человеческая личность самоценна, сама себе закон. Культ «внебожественной» человеческой природы цементирует «Декамерон», позволяя видеть в нем произведение с цельной концепцией мира. Именно эта тенденция поведет к гегемонии характера. Стихия, безбрежно разлившаяся по миру Боккаччо, в драматургии Шекспира сгущается в характеры, которые Гегель называет твердыми и упругими.

Эта кристаллизация характеров — высшая точка и одновременно итог Возрождения; она есть отражение в художественном сознании совершающегося в действительности объективного процесса формирования нового исторического типа человека. Маркс писал об «индивидууме XVIII века», что он «продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных норм, а с другой, — развития новых производительных сил, начавшегося с XVI века»²⁶. В литературе Ренессанса отразился ранний этап истории нового индивида; при этом двойственная природа последнего, отмеченная Марксом, определила принципы шекспировской характеристики героев. Это — процесс становления новой исторической личности на той его стадии, когда личность эта есть, с одной стороны, продукт разложения средневековых форм, с другой, знаменует собой тенденцию нового общества, когда она как бы между формациями, освободившаяся от ига старой и не замкнутая еще в рамки

новой системы, не человек феодальной организации, но и не буржуазный классовый индивид.

Общее состояние мира во всех великих шекспировских трагедиях — распад, разложение, всеобщий хаос. Трагический герой не находит вокруг себя обстоятельств как определенной среды, которая бы формировала его внутренний мир. Таким общим для всех персонажей обстоятельством является сама атмосфера распада, в которой каждый определяет свою судьбу согласно своему характеру. Шекспир лишает истинности мотивировки, вытекающие из «положения» героя, рисуя его как человека, воспитанного окружающей средой, и перемещает мотивацию в субъективный характер героя, непосредственно соотносящийся с состоянием мира вокруг него.

Дух отца открывает Гамлету совершенное преступление, и «мы ожидаем, — пишет Гегель, — что после этого открытия Гамлет тотчас же приступит к наказанию преступника, и считаем, что он имеет полное право мстить. Он, однако, все медлит и медлит». И Гегель высказывает глубокое замечание, дающее ключ к тайне поведения Гамлета: он «медлит, потому что он не верит слепо призраку <...> мы видим, что призрак как таковой не распоряжается беспрекословно Гамлетом»²⁷.

Мы ожидаем, что Гамлет немедленно будет мстить. На чем основаны эти ожидания? Не почерпнуто ли такое понимание отношения человеческого поступка и долга из античной трагедии? Упрекая Гамлета за медлительность и видя в ней слабость, не требуют ли от него, чтобы он поступал как герой древней трагедии, по принципу «долженствования»? Гамлет, который должен был бы, узнав о преступлении, убить Клавдия, — да ведь это Орест, осуществляющий священный долг мести Клитемнестре и Эгисфу. Мечь Ореста и Электры — это долг, не зависящий от их личности, вернее, с ней совпадающий. Гамлет же ведет себя субъективно, и в этом разгадка его характера.

Правда, сам Гамлет неоднократно упрекает себя в нерешительности, слабости, бездействии. Но с кем он себя в этих случаях сравнивает? Вспомним сюжетный контекст подобных высказываний. Особенно значительна сцена встречи Гамлета с войском Фортинбраса. Решимость воинов, без лишних рассуждений идущих умирать за дело, «не стоящее выеденного яйца», за землю, которой не хватит, чтобы зарыть убитых, — эту решимость Гамлет воспринимает как улику себе. Вот по сравнению с кем он слаб и безволен; когда он кажется себе трусом и «жалким вырожденком», он при этом сопоставляет свои сомнения с традиционной, нерассуждающей, средневековой этикой, лишенной момента личного отношения, основанной на том, что

заранее известно, как должно вести себя в определенных случаях.

Итак. Гамлету ясно, что должно делать. Античного героя такая ситуация не затруднила бы. Гамлет же не может понять собственного затруднения и называет его «нелепостью». Рядом с ним Лаэрт решителен в намерении мстить за смерть отца, ради исполнения этого долга он согласен стать орудием чужой воли. Гамлет относится к Лаэрту с искренним уважением, даже им любит. В Лаэрте, может быть, он находит ту решительность и действенность, которых, как ему кажется, ему самому не хватает. Но во время похорон Офелии он ощущает всю несоизмеримость своих переживаний с теми, что чувствует Лаэрт. На что ты в честь ее способен? — в отчаянии спрашивает Гамлет.

Я знать хочу, на что бы ты пустился?
Рыдал? Рвал платье? Дрался? Голодал?
Пил уксус? Крокодилов ел? Все это
Могу и я. Ты слезы лить пришел?
В могилу прыгать мне на посмеянье?
Живьем зарытым быть? Могу и я.
Ты врал про горы? Миллионы акров
Нам на курган, чтоб солнце верх сожгло
И в бородавку превратилась Осса!
Ты думал глоткой взять? Могу и я.

Несомненная и горячая любовь Лаэрта к сестре не может проявиться иначе, как в определенных традиционных формах выражения. Важнее всего, что Лаэрт не только выражает чувство, но и чувствует в этих формах. Но что все это для Гамлета? — «Слова, слова, слова». Все это мог бы и Гамлет, но это не имеет никакого отношения к его чувству. Как передать его, чтобы быть понятым? Невозможно, Гамлет обречен на полное одиночество в этом мире. А между тем ему хотелось бы быть понятым Лаэртом, которого он уважает и ясной прямооте которого завидует. Ибо Гамлет, оторвавшийся от века, уже духовно независимый от его влияния, продолжает осмыслять себя в понятиях века. Он примеряет себя к Лаэрту, Фортинбрасу, солдатам фортинбрасова войска, актеру, читающему о Гекубе, — и укоряет себя в бездействии и слабости. Он чувствует, что не может быть понят этими людьми, в которых он видит старую рыцарскую доблесть, отсюда его отчаяние в сцене похорон Офелии.

В работе Л.Пинского «Трагическое у Шекспира» показано, что «шекспировский герой еще не знает позднейшего раздвоения между личным влечением и абстрактным долгом»²⁸. Шекс-

пир в этом отношении противостоит «позднейшему раздвоенному сознанию, отделяющему личное от общественного»²⁹. «Поразительно, — замечает исследователь, — это эпическое отсутствие у Шекспира интереса к изображению душевного раздвоения, борьбы между “личным” и “гражданским”»³⁰.

В этих глубоких замечаниях определение «эпическое» останавливает внимание. Точка зрения автора состоит в том, что в отправном пункте своего развития, по своему психологическому комплексу шекспировский герой — это эпический герой. Последний «еще не имеет развитой личной жизни. Он вырастает из состояния общества, где личное и общественное даны синкретно»³¹. Шекспировскому персонажу, как в эпосе, свойственна универсальность характеристики, нерасчлененность общего и индивидуального.

Это «как в эпосе», неоднократно повторенное автором, имеет вполне реальный смысл; оно отделяет ту действительную общность, которая объединяет шекспировского героя и героя эпоса добуржуазной эпохи, в отличие от литературы последующего времени. Тождество индивидуального и общего начал — главное, что роднит шекспировского и эпического героев, объединяя их от позднейшей литературы, рисующей обособленного частного индивида. Но это тождество имеет в том и другом случае различный и даже противоположный смысл; у Шекспира оно с другим знаком, нежели в эпосе. Это синкретность, «как в эпосе», но с обратным акцентом — на личное. Можно сказать, что если для эпического героя общественное и есть личное, то для трагического героя Шекспира его свободная индивидуальность и есть воплощение естественного закона (форма, в которой сознаются новые общественные закономерности).

Синкретизм шекспировских героев — их свойство как исторической стадии в развитии образа человека. Они синкретичны по отношению к литературе будущего. В них заложено и живет в скрытом виде многообразие противоречивых сторон, которые в последующем литературном развитии будут обособляться в самостоятельные типы и характеры. Противоречия будут оформляться и выделяться: сейчас, на шекспировской стадии, они существуют нерасчлененно: «зло — в добре, добро — во зле». Внутри цельного и монолитного характера шекспировского человека скрыто бесконечное многообразие возможностей и сторон.

Изменения, происходящие на протяжении XVII–XIX вв. в области изображения человека, обусловлены прояснением и оформлением общественных отношений, зарей которых была эпоха Возрождения. В средневековом обществе отношение вас-

сала к своему сеньору или ремесленника к цеховому мастеру имеет вид личной зависимости. В капиталистическом обществе жизненные условия случайны для индивида и противопоставлены ему как чуждая сила. Социальная связь уже не персонифицируется в отношении личностей. Становление буржуазной формации — это распад непосредственного единства человека с условиями его жизнедеятельности, характеризовавшего докапиталистическую эру. Капитализм вскрывает диалектически сложную, противоречивую природу этого единства. Совершается выделение общественных отношений в нечто самостоятельное, опосредующее взаимодействие индивидов, противостоящее им как внешняя необходимость.

Такова историческая основа, на которой в художественной литературе развивается дифференцированное изображение личности и общественной среды, типических характеров в типических обстоятельствах, социального и индивидуального в характере. Возникает представление о типических обстоятельствах как самостоятельном художественном явлении, образе условий, формирующих человеческую личность и с необходимостью придающих ей определенный облик.

В героической эпопее, античной трагедии, в драматургии Шекспира личное и общее еще не различаются как обособленные стороны характера. Развитию буржуазных отношений соответствует в области художественного сознания различение этих сторон. В литературе XIX в. единство характеров и обстоятельств — уже не непосредственное, а опосредованное через разделение и противоречие единства — утверждается как художественный закон. Что же касается периода, пролегающего между Шекспиром и XIX веком, его содержание и составляет процесс «распадения аспектов».

Эти аспекты, представлявшие ранее слитность и тождество, впервые выступают разграниченными и разделенными в литературе классицизма XVII столетия. На смену нерасчлененной сложности, универсальности и синкретности шекспировских характеристик приходит рационалистическое расщепление характера на общественное и личное, долг и страсть, разум и чувство — две стороны, обособленные одна от другой. «Распадение аспектов» вначале предстает как их абсолютное, метафизически-прямолинейное противопоставление, как разрушение единства. На первый взгляд, классицизм кажется сплошным отходом от завоеваний Возрождения.

Но классицизм не был только отступлением или он был таковым лишь относительно. Противоречивость его художественных принципов отражает противоречивую природу его об-

щественно-исторической основы, связана в конечном счете с противоречивостью исторической роли абсолютизма. Антагонизм человека и общества, рождающийся вместе с рождением буржуазной формации, получает вид антагонизма между человеком и государством. Происходит отчуждение общественных отношений от отдельного человека, их обособление в самостоятельную, «абстрактную» для личности силу, и на данной стадии процесса воплощением этой абстракции является абсолютистская государственность. Таким образом, формирующееся новое общество, организованное социально, по видимости, однако, организовано наподобие старых, добуржуазных обществ, имевших, по определению Маркса, непосредственно политический характер.

Соответственно этому в классицистической трагедии ее нейтральная коллизия — борьба начал в душах героев — предстает как борьба долга и чувства. Реальное историческое содержание, стоящее за этой сюжетной коллизией, — распадение индивида и общества, размежевание личного и общественного в человеке. Но своеобразие исторической формы, в которой этот процесс выражается на данной стадии своего развития, в период абсолютистской государственности, порождает и особенности его осознания в литературе эпохи. Давление общественных обстоятельств на человеческий характер осознается в старой форме долга. Отсюда ориентация писателей классицизма на античную литературу с ее пафосом долженствования. Но в древней трагедии неизбежное долженствование было и личным стремлением героя, с ним совпадало и могло поэтому исчерпывать характер героя. В трагедии Корнеля долг — чисто общественный стимул, в котором нет ничего личного и который предполагает поэтому в качестве необходимого дополнения на другом полюсе характера — личное чувство, страсть, любовь. Корнелевские характеры заключены в рамки этой антиномии, они представляют собой подобие правильно построенного магнитного поля с противоположно заряженными полюсами: с одной стороны — абстракция долга как такового, с другой — абстракция частного чувства.

Было бы упрощением определить ведущую тенденцию трагедий Корнеля как подавление личного во имя долга. Если бы эта идея действительно была центральной идеей «Сиды» и «Горация», эти трагедии, безусловно, удовлетворили бы Ришелье гораздо больше. Но персонажи, исповедующие эту идею, вовсе не выступают в трагедиях Корнеля в качестве носителей абсолютной разумности. Вспомним сцену из «Сиды». Дон Дьего

хочет утешить сына, свершившего месть и вызвавшего гнев Химены, тем, что «любовь забыть легко, но честь нельзя никак», но слышит в ответ резкое возражение. Родриго оскорблен: отец внушает ему «позор забвенья», что было такой же изменой долгу:

Бесчестье равное волочит за собой
Тот, кто предаст любовь и кто покинет бой.

Бесчестье равное! Это новая точка зрения, жизненный принцип нового поколения, непонятный старику-отцу, для которого честь и любовь несоизмеримы по значимости. Родриго же поднимает любовь до уровня чести: у него два долга, которые он выполняет поочередно.

Разлад — необходимый для классицистической драмы момент, причем важнейший момент как организации характеров, так и всей художественной структуры драмы. Общее и индивидуальное находятся в абсолютном разрыве, и герои трагедии, конкретные индивидуальности, воплощают в себе противоречие человеческой сущности как абстрактной, отдельной от каждой живой личности, лишенной всего индивидуального, заключающей только общее, человеческой сущности. Разграничение общественной и личной жизни, представляющее новую историческую тенденцию, создается как вечное противоречие человеческой природы. Гуманизм является, как и в ренессансную эпоху, почвой искусства классицизма. Проблема характера, выдвинувшаяся на первый план в литературе Возрождения, не теряет своего значения в классицизме. Но характер уже не может более, как то было у Шекспира, объединять в себе индивидуальность героя в общую сущность человека. Два эти аспекта расходятся так далеко и абсолютно, что человеческая сущность выступает как некое отвлечение от всех отдельных индивидуумов, не олицетворяющееся в индивидуальностях героев. Противоречие долга и страсти — всеобщее противоречие — как бы предпослано героям. Сама эта антитеза нависает над героями как внешняя необходимость, она им задана.

С одной стороны, сама борьба государств выступает как внутренний конфликт, борьба в душах героев, коллизия внутри характеров. С другой, характер как единство должен распасться на долг и страсть — антагонистические стремления, в каждом из которых герой не волен.

Великие произведения классицизма не были придворным искусством, они содержали не образное оформление государственной политики, но отражение и познание коллизии исторической эпохи. Концепцией трагедий Корнеля было поэтому не

простое подчинение личного общему, страсти, долгу (что вполне удовлетворяло бы официальным требованиям), но непримиримый антагонизм этих начал, вследствие чего внутренняя борьба в душах героев становилась нервом трагедии и главным источником драматизма.

В европейской литературе XVIII в. изображение объективного мира общественных отношений и связей становится специальной художественной задачей. Соответственно меняется понятие характера. Если у Шекспира трагический характер был источником обширным, универсальным, способным вместить и выразить эпохальное содержание, микрокосмом, в котором заключен целый мир отношений и связей, не отделившихся еще от личности как внешняя, окружающая ее действительность, — то к середине XVIII в. процесс выделения общественных отношений «в нечто самостоятельное» (Маркс и Энгельс), противостоящее человеческому индивиду как внешняя необходимость, уже ясно определился. От личности отчуждаются ее собственные отношения и окружают ее, составляя ее среду. Личность, становясь частной, резко сокращается в объеме. Поэтому Дидро, например, считает для драмы общественные отношения источником более плодотворным, чем характеры: теперь уже только в связи с «обстоятельствами» характер способен охватить существенное в действительности. Дидро выступает против контраста характеров как основы композиционного строения драмы (имея в виду драму классицизма): «Характеры должны контрастировать с положениями и интересами, а не друг с другом»³². Это формула новой образной структуры, которая примет законченный вид несколько позднее — в творчестве Бальзака: в буржуазном мире социальные связи не являются прямо «в лицах» и отношении лиц, как прежде отношения сеньора и вассала, помещика и крепостного, короля и рыцарей, мастера и ремесленника. Отмирает поэтому и принцип организации произведения у Шекспира и Корнеля, где в контрасте и столкновении находились «лица», «герои», заключавшие в себе исторические силы; ныне действующее лицо произведения видит себя окруженным новой, безличной силой — «средой», вынуждено относиться к ней, контрастировать «с положениями и интересами».

XVIII столетие тем еще близко предыдущему веку, что и здесь элементы будущего диалектического синтеза — «типического» — существуют как элементы, разведены по сторонам; и здесь перед нами — «распадение аспектов». Но аспекты эти уже — не долг и чувство; литература в своем развитии изживает эту проблему как не соответствующую природе нового об-

щества — общества «гражданского», где жизненные условия случайны для индивида, для него посторонняя, чужая сила.

Антиномия, выступавшая в классицизме как антиномия чувства и долга, теперь предстает в своем, так сказать, настоящем виде, как антиномия личности и общества, характера и обстоятельств. Уже в XVII в., одновременно с классической трагедией, развивается роман, рисующий человека в столкновении с окружающими жизненными обстоятельствами. Этот жанр, непризнанный поэтикой классицизма, тем не менее, составил в литературном движении XVII в. самостоятельное течение, подготовившее нравоописательные романы Филдинга и Смоллетта. Характерно презрительное замечание Буало: «Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен». Герой плутовского романа действительно «мелок», ибо он выступает на фоне огромного мира обстоятельств, являясь всего лишь частицей этого жизненного фона. Плутровский роман XVI — начала XVIII в. дает широкое жизненное полотно, которое складывается из множества следующих один за другим эпизодов, причем последовательное развертывание новых и новых картин, изображение новых и новых областей и сторон, с которыми сталкивается герой, быта разбойников, аристократов, бродяг, духовных лиц, королевского двора — выступает как нечто, имеющее самостоятельный интерес. Именно изображение «моря житейского» является здесь самостоятельной художественной задачей, характер же героя вкраплен в мозаику обстоятельств, не выделен на их фоне, он прямо выражает их в своем поведении. Действия героя представляют прямое, стихийное следование обстоятельствам.

Роман XVIII в. воспринимает «панорамный» принцип романа авантюрного. Панорама в основном складывается из «типов», воплощающих «положения» и профессии. Иначе, однако, решен центральный образ — он не «тип», он «человек», он не то детерминированное узкими, частными материальными условиями существо, каковы остальные окружающие его лица.

Лессинг, один из величайших просветителей, пишет: «Человека изучают либо как единичного человека, либо как человека вообще. В первом случае едва ли можно сказать, что это самое возвышенное из занятий. Знать человека как единичное существо — к чему это приводит? — Узнаешь только дураков и мерзавцев... Совсем иное дело, если изучаешь человека вообще. В человеке, взятом вообще, скрывается величие и божественное происхождение». Как соединить эти ипостаси? Мы видим, проблему какой трудности представляет для сознания того време-

ни, теоретического и художественного, цельное понятие о человеке — одновременно человеку «вообще» и данному, единичном человеке — и цельный его образ.

Просветительский роман «человека вообще», человека как родовое существо, «естественного» человека противопоставляет собранию «единичных» (по Лессингу) людей, узко очерченных своим социальным местом, профессией и т.д. Они все — «типы», главный герой ни для чего не типичен, он «человек». В одном произведении по разным образам разделено социально-типическое и «человеческое».

Если герой плутовского романа — прямое отражение обстоятельств, то «естественный человек» просветительского романа — их обратное, негативное отражение: его «естественность» — оборотная «неестественность» окружающего его мира. Таков, например, замечательный вольтеровский Простодушный: он не то, что окружающие его обстоятельства. Основная функция образа в том, чтобы представлять собою нечто обратное отрицаемому искаженному, неестественному миру.

Открытие мира «обстоятельств» заставляет писателя-просветителя противопоставлять им отдельно, вне них стоящего, не обусловленного ими, «естественного» человека. Но возможен ли такой вообще, если его содержание, по сути дела, не его собственное, а негативное, обратное содержание мира обстоятельств? Вольтер говорит о «Простодушном, который перестал быть простодушным». Но характер героя не обогащается в результате этой эволюции никакими новыми чертами, напротив, он исчезает вовсе, теряя то свое единственное — негативное — содержание, благодаря которому он мог с успехом выполнять свое назначение в произведении. Автор не знает, что делать с этим новым человеком.

Показать человека, детерминированного общественной средой, и показать вместе с тем, как в нем проявляется «человек вообще» — вот задача, перед которой останавливается художник-просветитель. Да и нужен ли ему новый, умудренный жизнью и выросший в нее герой? При всем том тема Простодушного, переставшего быть простодушным, даже и не воплощенная, а только декларированная, — знаменательный симптом. Он указывает, по существу, на признание невозможности «естественного человека» в обществе социальных типов.

В предисловии к одному из своих романов, составляющих «Человеческую комедию», Бальзак рисует выразительную картину нового состояния общества, вызывающего к жизни новые эстетические принципы: «Некогда все упрощалось монархическими установлениями; характеры были резко разграниче-

ны: горожанин, купец или ремесленник, ни от кого не зависящий дворянин или поработенный крестьянин — вот бывшее общество Европы, оно немного давало для содержания романа... Ныне равенство порождает во Франции множество оттенков. Некогда каста придавала каждому определенный облик, который господствовал над индивидом; теперь облик индивида зависит лишь от него самого»³³.

В прошлой литературе резкая разграниченность характеров была следствием совпадения общего и индивидуального в едином облике. Сущность имела непосредственно-индивидуальную форму выражения и не была поэтому скрытой. С другой стороны, личности героев прямо выражали определенную сущность; последняя оформлялась более крупно и цельно, но зато не могло быть такого разнообразия и множества форм, какое нас ошеломляет в бальзаковском мире.

Эта множественность — результат того, что сущность дробится, вместо крупной и цельной формы предстает в распыленном виде, во множестве осколков, каждый из которых способен отразить лишь ее малую часть. «Нет ничего цельного в нашем мире, все в нем мозаично»³⁴. Сущность — то, что Бальзак именует Обществом и пишет с заглавной буквы, — расстается с наглядной, непосредственно-личностной формой выражения, покидает поверхность жизни, где господствует индивидуальное и случайное и уходит вглубь, под спуд, образуя скрытый ток, подземное течение бальзаковского мира, выбивающееся наружу в бесчисленном множестве нетождественных ей индивидуальных характеров. Ни в одном из них существенное и общее не выражено прямо и непосредственно, но только скрыто и опосредованно — как равнодействующая этого видимого беспорядка, хаотического нагромождения случайностей.

Общество — демиург в воссоздаваемом писателем художественном мире, и, с другой стороны, создание образа Общества — главная организующая идея этого мира — задача, которой подчинено изображение отдельных характеров. Сам замысел «Человеческой комедии», в которой отдельные романы, где рассматриваются те или другие индивидуальные ситуации, характеры и судьбы, должны вливаться в общий план, — сам замысел этой постройки, художественного организма представляет аналогию строению общественного организма, поглощающего в себе и определяющего собой бесчисленное множество индивидуальных существований. «В единстве общества заключен целый мир, а отдельный человек здесь — только подробность...» — писал во введении к «Этюдам о нравах» Бальзака посвященный в его планы Феликс Давен.

Бальзак выводит, как он сам говорит, «характерных представителей» своего времени; он пишет о своем труде: «...изобразить две или три тысячи типичных людей определенной эпохи...»³⁵ и каждый из этих персонажей — не только общественный тип, но и индивидуальность, особенный и неповторимый характер; поступки героя, будучи стимулированы социальной средой, пролегают как результат сложной внутренней борьбы, о чем и говорит Бальзак. Социальное и личное различаются как особые стороны характера каждого человека. Открытие реализма XIX в. — типическое как диалектически сложное, опосредованное через различие и противоречие единство общего и индивидуального.

То чрезвычайное влияние, которое приобрела в европейском культурном развитии последней трети XIX — начала XX в. русская литература, было фактом глубоко закономерным. Во второй половине XIX в. именно русская литература является как «новое слово» в художественном понимании человека; открытия великих русских писателей выступают как шаг вперед в художественном развитии всего человечества.

Историческая судьба России в эту эпоху выдвинула ее на особое место в европейском социальном и духовном развитии. «... в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых странах Европы целые века»³⁶. Великий национальный кризис — ломка веками державшихся устоев старой России — не разрешается стабилизацией буржуазного порядка после краха феодализма, как это было в крупнейших странах Запада; кризис крепостничества и кризис — на корню — буржуазных отношений, сплетаясь, образует непрерывный процесс. Этим богатством и перспективностью развития уже насыщено творчество великих художников, творящих на почве пореформенной действительности. Толстой и Достоевский поэтому явились для западного читателя и всей западной культуры открытием неизвестного мира, новым знанием о человеке по сравнению с тем, которое давал реализм бальзаковского типа.

В реалистической литературе до Толстого характер был единицей художественного «измерения»; у Толстого другой масштаб: единицей становятся доли психического процесса, «подробности чувства». Художественный анализ проникает внутрь характера и сосредотачивается на его составных частях. Происходит словно расщепление этого в новой литературе ядра художественности; характер, как когда-то атом, казался неделимым, но вдруг обнаружил неисчерпаемость; оказалось, что он заключает в себе целый мир содержания.

Психологический анализ Толстого стремится найти простейшие частицы душевной жизни человека, которые были бы по существу своему общечеловеческими, показывали бы единство человеческой природы, затемненное и искаженное в тех сложных объединениях, какими являются социальные облики людей, их типические характеры.

Но «диалектика души» не была отрицанием характера; она заключала в себе необходимость характеров нового типа, с основой гораздо более широкой, чем в предшествующей литературе. Все, как казалось, разрушающий толстовский анализ был подготовкой почвы и материала для нового синтеза; в раннем творчестве Толстого эта тенденция еще скрыта, ее вполне обнаружит «Война и мир».

Для западного читателя «Война и мир» явилась чем-то вроде возрождения героического эпоса; да и сам Толстой вспоминал гомеровские поэмы, говоря о своем творении. Каково же соотношение характеров и обстоятельств в «Войне и мире»?

Широкие эпические замыслы осуществляли на Западе Бальзак и Золя, последний — в те же годы, когда работал Толстой. Но замечательно, что труд того и другого писателя — это серия романов, и не случайны эта тщательная классификация типов и эти рубрики: сцены парижской, провинциальной, военной, частной жизни. Грандиозная панорама общества раздроблена на ячейки, в которые помещены отдельные персонажи; поэтому Бальзаку, чтобы реализовать свою программу полностью, надо «изобразить две или три тысячи типичных людей определенной эпохи», и поэтому «такое количество лиц, характеров, такое множество жизней требовало определенных рамок и, да простят мне такое выражение, галерей»³⁷. Эпопеи Бальзака и Золя основаны на этом принципе «галерей»: только он позволяет создать всестороннюю картину общества.

В третьем томе «Войны и мира» Пьер Безухов направляется к Бородинскому полю с намерением принять участие в сражении. Он испытывает при этом «приятное чувство сознания того, что все, что составляет счастье людей, удобства жизни, богатство, даже самая жизнь, есть вздор, который приятно откинуть в сравнении с чем-то... С чем, Пьер не мог себе дать отчета, да и не старался уяснить себе...»

Только что Пьер покинул дворянские гостиные; высший аристократический круг — такова социальная среда, к которой он принадлежит. Но во время сражения и после него Пьер чувствует, размышляет и поступает не как типичный человек этой среды. Влиянием среды характер Пьера не закрыт для новых впечатлений не только другого источника, но и другой

природы, противостоящих узкой кастовости сословной среды, отрицающих эту узость и замкнутость. Открытый для новых впечатлений, характер Пьера впитывает их в процессе их поглощения и переработки, непрерывно «течет», изменяется внутренне.

Возбужденное и веселое выражение лиц солдат, идущих на вероятную смерть, которых Пьер видит на спуске с Можайской горы, поражает его, встает в сознании как вопрос, требующий разрешения. Встречая по мере продвижения к армии новых людей, Пьер неизменно «по какой-то тайной связи мыслей» вспоминает Можайскую гору, и это воспоминание действительно влияет на оценку новых явлений. В свою очередь, эти новые впечатления активно соотносятся с последующими.

Во внутреннем развитии Пьера Безухова рубится принцип «галерей»; внутренней мир личности вмещает разные жизненные круги как свой материал, сопоставляя и сравнивая их, — и этот момент связи разнородных, идущих от разных жизненных точек впечатлений становится движущим стимулом непрерывного тока душевной жизни. Все, что видит Пьер, — значительные, строгие выражения лиц солдат, мелкий эгоизм штабных, — он не просто видит, но принимает в душу, «сопрягает» во внутреннем процессе. Пьер — свидетель Бородина — действительно в своей душе «сопрягает» значение всего: таков диапазон этой расширившейся души.

Сопричастность жизни, в которой решаются «вопросы не личные, а общие», широта связи с миром, обретаемая Пьером, это и определяет в нем непрерывную пульсацию внутренней жизни; широкое эпическое содержание, вливающееся в характер, и есть, собственно говоря, начало, создающее, творящее эту внутреннюю жизнь как самостоятельный, спонтанный, самодвижущийся процесс. В Пьере под Бородиным непрерывный поток впечатлений претворяется в поток внутренней жизни: образуется цепная реакция впечатлений, воспоминаний, представлений. «Сопрягается» смысл всего: каждый отдельный момент психологического тока предстает как узел связи моментов прошедших и будущих, отражает в себе значение всего.

Так в характерах персонажей толстовских романов взаимно проникают друг в друга «большая» и «малая» диалектика души; совершилось — прежде всего в исторической эпопее — воссоединение «диалектики души» и «диалектики характера», перерастание первой во вторую. И читатель на Западе, познакомившись с «Войной и миром», был поражен единственным в

своим роде соединением большого эпического дыхания с бесконечно малым анализом.

В русской жизни, особенно пореформенной, материальные формы бытия человека — в неустойчивом состоянии, в кризисе и брожении, в пестрых соединениях исторически старых, крепостнических, и новых, буржуазных, становящихся тут же старыми, и уже в прорастании будущих тенденций. В человеке, детерминированном этой сложностью, русскому писателю важно и ценно процессное состояние души («текучесть» толстовских героев), образующее некий потенциал и залог по сравнению с внешне фиксируемым положением человека в системе бытовых условий, в «среде». В том или другом виде это расхождение материальных форм, в которых находятся люди, и внутреннего содержания их характеров мы встретим у Толстого, Достоевского, Чехова. Потенциалом является внутренний мир человека — здесь он богаче, чем в своих практических отношениях и возможностях; поэтому такое исключительное значение приобретает в русской литературе второй половины века психологический анализ. Вот почему свою всемирную роль русская литература, особенно в лице Толстого и Достоевского, завоевала именно через психологический анализ, диалектику душ. Для литературы вообще, как словесного искусства, и образного познания в ней человека толстовские «подробности чувства» имели революционное значение, они открывали ей новые пути.

Определяющий для литературы XX в. и образа человека в ней действительный факт — изменение рамок опыта, доступного человеческой личности и влияющего на ее формирование и развитие. Глубокий и острый кризис буржуазной системы отношений сопровождается кризисом прежних понятий о личности, индивидуальности человека; в сфере искусства это явление выразилось в той перестройке самой структуры художественного характера, которая идет в литературе XX в. на всем протяжении ее истории и, конечно, еще далеко не может считаться законченной.

Реализм XX в. — и социалистический реализм прежде всего — вырабатывают новую определенность, и классический реализм прошлого, «нормой» которого можно считать бальзаковский метод, служит ему в уяснении этих новых задач естественным ориентиром.

Персонажи Бальзака представляют «социальные виды», каждый ведет себя «соответственно своему месту в обществе» (Бальзак), выражает собою известную сторону жизни, вбирает ее в свой характер; каждое лицо очерчено как целостность и

определенность особенным, только ему присущим сочетанием признаков — классовых, профессиональных, местных и пр.

Но в той перестройке понятий о человеческой индивидуальности и характере, которая идет в новейшей литературе, идея частного человека главным образом подвергается пересмотру. В героях произведения современного реализма, мы, разумеется, обнаружим упомянутые признаки — социальные, профессиональные; местные, — но изменилась их функция, в общей планировке образа они иначе расположены, иначе помещены относительно центра тяжести характера. Они по-прежнему служат важными определителями человека, но они уже не могут явиться для характера твердыми очертаниями, не могут «завершить» личность героя, «закончить» его, «закрыть». Чтобы ощутить эти превращения, обратимся к опыту Горького — художника XX в., чье творчество вобрало напряжение и размах революционной ломки, потрясшей русскую жизнь и изменившей не только ее облик, но создавшей новую мировую историческую ситуацию. Для целей нашего анализа интересно посмотреть, как показан у Горького человек буржуазного класса — наиболее разработанный в реализме прошлого тип, столько раз служивший объектом критического изображения.

Возьмем горьковские эпопеи — «Жизнь Матвея Кожемякина», автобиографическую трилогию, «Жизнь Клима Самгина». В этих произведениях есть общие черты художественного построения и прежде всего основной композиционный принцип: обширный и многообразный материал, обрисовывающий целую эпоху в развитии страны, народа, общества, помещается в пределах жизни одного человека, центрального героя книги, предстает как достояние его субъективного опыта и внутренней жизни. Но неужели такой богатый и сложный человек, как автобиографический герой трилогии, и внутренне пустой Самгин равно достойны стать обладателями столь обширного опыта? «Типические обстоятельства», на фоне которых и во внутренней связи с которыми раскрываются характеры как того, так и другого героя, — не условия какой-либо определенной социальной и бытовой среды, но вся широта действительности, арена истории.

Возможность появления таких различных по своему социальному и индивидуальному облику героев, как Алеша Пешков и Клим Самгин, говорит о масштабе требований, предъявляемых историей к каждой личности, и одновременно о размахе возможностей, которые она для каждого открывает. Единый масштаб этот и позволяет проверить достоинство разных характеров, а через них — воплощенные в них социальные пози-

ции и принципы. Социальный человек должен расширяться до исторического — такова тенденция эпохи, и она для писателя становится методом, его художественной точкой зрения на каждое выведенное им лицо. История испытывает человека своим масштабом и перспективой, она словно предлагает такое разнообразие жизненного содержания, которого раньше личность не знала; но сумеет ли личность ответить на предложение? Искусство Горького осуществляет классовый анализ не менее точный, чем реализм Бальзака, но осуществляет иначе — оценивая социальные позиции меркой открывшейся исторической потребности, выясняя таким образом, какие из них отвечают движению истории. Если для автобиографического героя широта жизненных связей — необходимое условие и почва роста личности, то для Самгина такой диапазон связей — непосильное бремя; до диапазона грандиозной исторической картины, «движущейся панорамы десятилетий» узкий характер стоящего в центре картины лица не в состоянии расширяться, он бессилён принять предложенное богатство, — и само композиционное строение книги оборачивается для героя насмешкой и унижением; социальная позиция Самгина тем самым оценивается художественно.

Еще раз вспомним Бальзака: «Различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, торговцем, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительно, хотя и труднее уловимо, как и то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворону, акулу, тюленя, овцу и т.д. Стало быть, существуют и всегда будут существовать виды в человеческом обществе так же, как и виды животного царства»³⁸.

Но именно это и отрицается методом Горького, сделавшим перспективу бесклассового устройства общества своим углом зрения на мир и каждого человека. «Точка зрения старого материализма есть “гражданское” общество; точка зрения нового материализма есть человеческое общество, или обобществившееся человечество»³⁹; так говорит десятый Марксов тезис о Фейербахе. Горький не рисует неклассового человека — такого еще нет — но точка зрения будущего, человеческого общества становится у него критерием и меркой художественного «измерения» всякого лица и социального состояния. На «социальные виды» Горький смотрит с точки зрения несравненно более широкой, отрицающей «виды» как естественный жизненный закон. Так характерен для Горького этот бескорыстный интерес к человеку, «внимание ко всякому, кто бы он ни был», внимание, никак не predetermined заранее его социальной при-

надлежностью, — ибо последняя больше не может запретить характер, «закрыть» его от влияния широкого мира, поэтому к каждому надо отнестись с доверием, — оно и станет для героя тяжелой ответственностью и экзаменом.

У Горького — максимально экономное отношение к человеческим силам, можно сказать, практическое отношение, одушевленное главной задачей созидания и строительства. Это строительство нового облика человека на универсально широкой основе — отсюда и «панорамная» композиция автобиографической эпопеи — произведения Горького, где более всего конкретно и зримо дан процесс рождения нового характера. Вообще «панорамный» принцип, который был организующим в романе XVII–XVIII вв., трансформирует жанр романа и после того как в литературе прошлого столетия он определился уже в качестве эпоса частной жизни. Роман XVII–XVIII вв. шел к тому, чтобы стать таким эпосом; «панорамные» обстоятельства здесь выражали переходное состояние кризиса старого миропорядка, оголенность человеческой судьбы, более не сращенной, как в средневековом обществе, с определенным социальным положением, «местом», — человеческой судьбы, окруженной теперь стихией «моря житейского» со всей случайностью его влияния на судьбу человека, случайностью иногда благоприятной, удачливой, но неблагоприятной гораздо чаще, и в преобладающе враждебном характере этой случайности была закономерность нового мироустройства. Панорамный роман XX в. выходит из рамок частного эпоса; панорама рисует не просто стихию случайных, для личности внешних обстоятельств; обстоятельства бытия человека предстают враждебными, бесчеловечными, злыми как еще никогда, в виде, например, всеобщей войны; но это и ставит в порядок дня овладение отчужденным от людей законом их собственной судьбы, присвоение отторгнутых человеческих сил.

7. Литературоведческое исследование как форма деятельности

Методология литературоведения, исследуя более или менее тщательно закономерности научной мысли, не обращает никакого (или почти никакого) внимания на само мыслящее лицо — на литературоведа. Ученый вследствие этого оказывается в положении простого функционера науки. Между тем, особенность литературы как предмета изучения не допускает к себе такого безличного отношения.

Рассмотрим на конкретном примере некоторые особенности литературоведческого подхода к поэтическому образу как

предмету анализа. Разбирая сцену охоты в «Войне и мире», С.Г.Бочаров касается, в частности, отношений Николая Ростова с ловчим Данилой:

«Николай и Данило сейчас находятся как бы одновременно в двух мирах: уже настало утро охоты, но охота еще не началась. В их узаконенных отношениях господина и крепостного, которые сознают они оба, уже проглядывает закон других отношений, по которым Данило имеет право презирать своего господина»⁴⁰.

Легко заметить, что о героях романа Л.Толстого он судит и говорит так, как если бы это были вполне реальные, живые люди. Восприятие исследователя в этом отношении ничем не отличается от восприятия самих действующих лиц, которые, конечно, являются друг для друга реальными людьми, а вовсе не героями романа.

Вот факт: исследователь романа воспринимает его героев (то есть вымышленных Л.Толстым лиц) как живых людей, о которых можно говорить всерьез. Этот факт не является исключительным. Напротив, он типичен. С.Г.Бочаров в этой книге не открывает так называемых «новых путей» в науке, книгу о романе Толстого он написал, опираясь на самый что ни на есть традиционный метод. С другой стороны, мы обнаруживаем этот факт в исследовании, имеющем высокую научную ценность. Следовательно, мы не имеем права ставить знак равенства между традиционным и плохим исследованием.

Правомерен ли, однако, такой подход?

Г.Гуковский отвечает на этот вопрос отрицательно. В книге по методике преподавания литературы в школе он критикует «наивнореалистический» способ чтения именно за то, что «учащиеся <...> мыслят действующих лиц как совершенно реальных индивидуальных людей, живших или живущих совершенно так же реально, как живут знакомые самих молодых читателей»⁴¹. Указывая на широкое распространение такого способа чтения даже в научной среде, он объясняет этот факт внешними обстоятельствами: особенностями детского возраста, несовершенством школьного преподавания литературы и т.п. Возможности существования внутренней причины, кроющейся в самом воспринимаемом произведении, ученый не допускает.

Противоположное мнение было высказано уже давно. Лессинг в «Лаокооне» писал, что живопись и поэзия «представляют нам отсутствующие вещи в таком виде, как если бы вещи эти находились вблизи, видимость превращают в действительность, та и другая обманывают нас, и обман обеих доставляет удовольствие»⁴².

Лессинг, как видим, оправдывает «наивнореалистический» способ восприятия, в своей оценке он исходит из предположения, что своеобразие восприятия обусловлено особенностями самого воспринимаемого предмета — живописного или поэтического произведения.

Мнение Г.Гуковского мы считаем ошибочным. Причина этой ошибки в том, что автор мыслит «наивнореалистически» самого читателя — как «учащегося», который делает уроки, играет в футбол и между прочим читает художественную литературу.

Чтение — это практическая форма «творческого поведения» (М.М.Пришвин) читателя. И поведение это законосообразно, соответствует внутренним закономерностям поэтического образа. «Молодой читатель», как раз по своим возрастным особенностям более непосредственно поддающийся действию этих закономерностей, имеет свои преимущества перед «компетентным» читателем. По особенностям детски доверчивого отношения к поэтическому слову можно многое понять и в самом слове.

Воспринимая поэтический образ, читатель, в частности, видит и слышит героев романа или драмы. Само художественное произведение выдвигает точку зрения, по отношению к которой герой литературного произведения является реальной личностью. Утверждаясь на этой точке зрения, школьник и литературовед одинаково переходят в поэтический мир произведения, и в этом мире их личные биографические особенности: возрастные, профессиональные и другие — уступают место иным, поэтическим. И учащегося, и преподавателя внутренняя логика, например, романа Н.Чернышевского «Что делать?» в известной точке повествования одинаково превращает в «проницательного читателя», делая его, таким образом, персонажем романа. Как у героя произведения, у преподавателя нет никакого преимущества перед самым молодым из учащихся.

Итак, не только читатель воспринимает персонаж романа или драмы как живое лицо, но и исследователь анализирует поведение героев, догадывается о внутренних мотивах их поступков как если бы это были живые, «всамделишные» люди. Факт этот, повторяем, широко распространен и закономерен.

Но закономерность не снимает странности отмеченного факта. Странность такая: в том мире, в котором есть наука о литературе, есть известный литературовед С.Бочаров, нет ни Николая Ростова, ни Данилы; в мире романа Л.Толстого, в котором есть Николай и Данило, нет ни литературоведа С.Бочарова, ни самой науки литературоведения. Тем не менее, встреча

вымышленных героев романа с реальным ученым происходит не вследствие пренебрежения некоторыми закономерностями художественного бытия, а напротив — исследование является одной из существенных сторон, существенных форм такого бытия.

М.Бахтин, полемизируя с формалистами, писал в работе 1924 г.: «Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только со знанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя»⁴³.

Рассмотрим, из чего складывается эстетическая деятельность созерцателя словесного произведения искусства, то есть читателя.

В самом начале «Ревизора» есть сцена, в которой городничий отдает распоряжения по случаю ожидаемого приезда ревизора из Петербурга. Судье Ляпкину-Тяпкину он между прочим замечает: «Также и заседатель ваш... он, конечно, человек сведущий, но от него такой запах, как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода, — это тоже нехорошо». Далее он советует употребить средства, существующие против этого «природного запаха», на что судья возражает таким образом:

«Аммос Федорович. Нет, этого уже невозможно выгнать: он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою».

Зритель, конечно, смеется такому странному последствию ушиба, но судья и городничий находят это оправдание вполне удовлетворительным. Смех — одна из самих первоначальных форм эстетической деятельности. Будь то взрыв хохота или беззвучная улыбка, смех — всегда некоторое событие, происходящее в комедии. В эпизоде из «Ревизора» смех не является предметом изображения: никому из чиновников и в голову не приходит посмеяться над объяснением заседателя. Действие смеха, стало быть, не сюжетного («объектного») уровня. Смеющееся и, следовательно, действующее лицо здесь — сам зритель. Зритель оказывается не только субъектом восприятия видимого, слышимого, происходящего перед ним действия, но и сам становится субъектом действия. Смеха — как объекта восприятия — нет ни здесь, ни во всей комедии Гоголя, и однако действие смеха — реальное и существенное действие, происходящее в поэтическом мире «Ревизора».

Формы такого рода событий чрезвычайно разнообразны. Чувство недоброжелательности, испытываемое, например, читателем «Войны и мира» к Элен Курагиной или Борису Дру-

бецкому, — вполне реальное чувство. Чувство, переживаемое не каким-либо сюжетным действующим лицом романа, но читателем, — такой же реальный факт в мире романа, как реальны свойства характера лица, это чувство вызывающего.

Формы проявления этого чувства также многообразны: мимика, жест, даже слово, пусть в самой элементарной форме — в междометии, выражающем досаду или, наоборот, одобрение. И изменение лица читателя, и жест, и восклицание про себя, — все это примеры действий, субъектом которых является читатель.

Итак, переживаемая читателем эмоция, будучи событием его — вполне личной — духовной жизни, есть одновременно и событие романа. Число таких событий в поэтическом произведении огромно, а формы, как мы говорили, разнообразны. Не все они связаны исключительно с чувством. Существуют произведения, которые требуют от читателя известной догадки, следовательно, акта мышления. Вот пример, удобный для нас в силу своей обозримости. Читая эпиграмму А.Пушкина «На перевод Илиады»:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод —

читатель поначалу представляет сходство перевода с образцом с той стороны, с которой Гнедич был зряч и видел оригинал. Но в его читательском сознании уже есть представление не только о сходстве образца и перевода, но и о сходстве поэта и переводчика. Гнедич «схож» с Гомером со своей «слепой» стороны. Это обстоятельство не дает успокоиться на предыдущей догадке, что кривой Гнедич не доглядел что-то в оригинале, потому и перевод вышел однобоким. Читатель додумывается до того, что перевод Гнедича схож с образцом с той стороны, с которой Гнедич был так же слеп, как и Гомер. Из плоскости материальной, где слепота является физическим недостатком, читатель силой своего собственного сознания, но вследствие действия поэтической закономерности, переходит в сферу духа, в которой отсутствие чувственной способности оборачивается даже достоинством, так как не отвлекает взор на жизненную суету и дает возможность сосредоточить духовный взор на существенном.

Процесс, который мы описали, происходит мгновенно как «озарение». Но это не меняет существа дела: и озарение — не предмет изображения, а нечто, совершающееся в сознании читателя, мгновенно перестраивающее его восприятие. И это событие нельзя отбросить как неидущее к делу и оставить только его результат — «истинный смысл» двустушия. Нет, все это со-

бытие в полном составе: первоначальное мнение, отрицание его и переход к другому с одновременным возвышением читателя в сферу духа, — входит в произведение А.Пушкина.

Все помысленное читателем является его содержанием, которое, как мы можем убедиться, является в значительной степени результатом «эстетической деятельности созерцателя», а не готовым для восприятия предметом.

Реальной формой осуществления данного события является мгновенная догадка читателя, «озарение». Иными словами, некоторое событие в поэтическом мире, чрезвычайно для него существенное (без «догадки» читателя двустороннее воспринималось бы как простая эпиграмма, даже оскорбительная для Гнедича, так как «обыгрывает» его физический недостаток), может произойти только в форме акта сознания читателя. Зародившаяся в сознании читателя догадка, будучи несомненным достоянием этого сознания, является вместе с тем и поэтому полноценным фактом поэтического мира. И факт этот, повторяем, так же реален, как реальна причина, его породившая, хотя факт этот — субъективного свойства, его нельзя учесть и зарегистрировать извне.

Итак, мы убедились, что поэтический мир, помимо изображенных в слове и подлежащих восприятию действий героев, включает в себя и такие действия, субъектом которых является читатель. Эти действия состоят из отдельных душевных движений или даже актов мышления. Они не объективируются в слове, а потому не воспринимаются. Однако это не делает их случайными: многие события, жизненно важные для поэтического мира, осуществляются в субъективной форме читательского предположения, эмоции или мысли.

Почувствованное или подуманное читатель оставляет обычно в том самом виде, как ему почувствовалось или подумалось. Но встречается иной раз читатель, который не только переживает известное душевное состояние, но и пытается понять его причину.

Осмысляя свое отношение к какому-либо событию или герою романа, читатель занимает к этому отношению (как факту его сознания и вместе событию поэтического мира) стороннюю позицию, становится на точку зрения, по отношению к которой его же собственное душевное состояние оказывается предметом анализа. Происходит перестройка читательского сознания: точка зрения, с которой некоторое событие было воспринято, становится объектом осмысления с другой точки зрения. Эта другая точка в поэтическом произведении непосредственно не дана. Но она и не привносится в поэтический

мир читателем как «биографической личностью» (термин Г.Винокура). На наш взгляд, эта точка зрения также формируется поэтическим миром. В попытке читателя осознать, осмыслить свое непосредственно переживаемое чувство практически проявляет себя воля поэтического мира к самосознанию. Перестройка читательского сознания есть форма, в которой реально осуществляется перестройка самого мыслящего себя поэтического мира. Через сформированное поэтическим миром сознание читателя он делает себя объектом мысли, изменяя (развивая) одновременно и само сознание.

Это событие осознания состоит из отдельных маленьких эпизодов. Таким своеобразным эпизодом может быть и внутренняя реплика, и развернутая дневниковая запись.

И точку зрения, на которую становится рефлектирующий читатель, и высказывание — короткое или развернутое, в форме которого происходит фактически осмысление читателем своих эмоций и чувств, обнаружить в поэтическом произведении невозможно. Дневниковую запись одного читателя не прочтет другой, и тем не менее, запись, сделанная читателем «Войны и мира» сто лет назад и исчезнувшая физически, материально навсегда, — событие в поэтическом мире толстовского романа, как реальное усилие поэтического мира понять самого себя, и в этом усилии превзойти самого себя, свою наличную данность и возвыситься до самосознания.

Литературоведческое исследование от этих скромных попыток читателя осмыслить свое отношение к герою романа отличается не принципом, но только систематическим и по возможности полным осуществлением того же самого принципа. Нет и принципиальной разницы между внутренней речью читателя, его дневниковой записью и проведенным по всем правилам литературоведческим анализом. Если непринципиальная разница возведена в принцип, разрыв этот окажется для науки о литературе губительным, она вырождается в схоластику. Такая опасность реально существует в работах структуралистов.

Литературовед не противостоит читателю как компетентное лицо профану, он является своего рода «продолжением» читателя. То, что обычный читатель делает время от времени, то литературовед делает последовательно и систематически, но первоначальный импульс дается читателем. Осознание это, конечно, нельзя принимать как одностороннее уродливое продолжение читателя в рациональную сторону. Сознание ученого — орган читательского самосознания и «отдельно» от этого — читательского — сознания существовать не может. Зачатки, отдельные моменты этого сознания мы наблюдаем и в обыч-

ном чтении. Литературовед задается целью осознать «всего» себя как читателя, — не отдельные, особенно поразившие его события или поступки героя, оставляя в стороне все прочее, а ввести в свое сознание (осознать) все богатство своих эмоций, чувств и мыслей. Литературовед систематически и с большей умственной дисциплиной исполняет волю самого поэтического мира к самосознанию, но не получает ее непосредственно — именно в качестве «ученого», — а только при обязательном посредстве читателя.

Известный советский психолог Л.Выготский заканчивает предисловие к «Психологии искусства» провозглашением принципа «научной трезвости», который он понимает просто как отказ от субъективной заинтересованности: «Моя мысль <...> старалась не предаваться удивлению, не смеяться, не плакать — но понимать»⁴⁴. Отрекаясь от себя как читателя, он оказывается по существу перед научной фикцией, так как самый предмет его анализа творится читателем — его смехом, слезами, удивлением и прочими «человеческими слабостями».

Научное сознание, таким образом, формируется поэтическим миром в его стремлении осознать себя. Самосознанием — несомненно новым качеством поэтического мира — произведение, следовательно, не «одаривается» литературоведением как наукой, существующей до самого произведения, подлежащего анализу; сознание ученого, наоборот, продукт саморазвития поэтического мира, пришедшего к необходимости понять себя.

Это саморазвитие является в поэтическом мире событием, которое складывается из огромного числа отдельных актов мысли, порожденных одной волей, хотя и выполненной множеством отдельных ученых-литературоведов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 321.

² Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Л.: Прибой, 1928. С. 172–173.

³ Толстой Л.Н. О литературе. М.: ГИХЛ, 1955. С. 136.

⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 35.

⁵ Аристотель. Поэтика. 60в13 — В21 // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 157.

⁶ Лихачёв Д.С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76–77.

⁷ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 276.

- ⁸ Там же. С. 277, 283.
- ⁹ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 499.
- ¹⁰ Машинский С.И. «Мертвые души» Н.В.Гоголя. М.: Художественная литература, 1966. С. 41–42.
- ¹¹ Там же. С. 18.
- ¹² Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. С. 170.
- ¹³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 242.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6.
- ¹⁶ Гегель. Работы разных лет. Т. 2. М.: Наука, 1971. С. 217.
- ¹⁷ Потенция А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 294.
- ¹⁸ См. раздел 1.
- ¹⁹ В этом разделе использованы материалы С.Г.Бочарова.
- ²⁰ Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 73.
- ²¹ Гегель. Сочинения. Т. XII. М.: Соцэкгиз, 1938. С. 189.
- ²² Гегель. Сочинения. Т. XIV. С. 266.
- ²³ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 59, 60.
- ²⁴ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. С. 130.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Т. 12. С. 709, 710.
- ²⁷ Гегель. Сочинения. Т. XII. С. 236.
- ²⁸ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М.: Гослитиздат, 1961. С. 266–267.
- ²⁹ Там же. С. 263.
- ³⁰ Там же. С. 265.
- ³¹ Там же. С. 260.
- ³² Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. М.; Л., 1936. С. 339.
- ³³ Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1. С. 7.
- ³⁴ Там же. Т. 15. С. 503.
- ³⁵ Там же. Т. 1. С. 15.
- ³⁶ Ленин В.И. Сочинения. Т. 17. С. 95–96.
- ³⁷ Бальзак О. Собр. соч. Т. 1. С. 15.
- ³⁸ Там же. С. 2–3.
- ³⁹ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Т. 3. С. 4.
- ⁴⁰ Бочаров С.Г. «Война и мир» Л.Н.Толстого // Три шедевра русской классики. М.: Художественная литература, 1971. С. 23.
- ⁴¹ Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе. М.; Л.: Просвещение, 1966. С. 32.
- ⁴² Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. С. 65.
- ⁴³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 17.
- ⁴⁴ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1970. С. 18.

МЕТАХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Проблема искусства бесконечна и в этом смысле неразрешима, как неразрешимы до конца проблемы человека и его сознания. И с этой стороны следует и подходить к искусству или из этого исходить при рассмотрении специальных вопросов литературоведения. И, думается, только так и могут ставиться широкие определения внутренней природы искусства и его глубинного ценностного ядра.

Обращаясь к такой материи как «метахудожественность литературы», не следует думать, что употребленная в этом случае категория *метахудожественность* литературы или *метахудожественное* сознание — всего лишь новое словоупотребление, введение лишь новых наукообразных терминов (употребленных мною впервые несколько лет назад).

В действительности речь пойдет не о внешних обозначениях совокупности носителей «признаков» искусства, его некоторых свойств и качеств, но об обозначении в значительной мере одного из самых значительных «компонентов» его, самого существенного в нем. Это, во-первых.

А, во-вторых, раз уж затрагивается *самое существенное*, то, конечно, к нему подходили и не могли не подходить исследователи искусства на всем протяжении существования науки об искусстве. Нет сомнений, что вполне может быть создан историографический очерк и даже компендиум такого рода. Более того. Подобного рода сочинение будет охватывать не только доминантное понятие в его историческом движении, но и связь смежных понятий, терминов и категорий. Вполне возможно, что теория литературы ближайшего будущего и возьмется в качестве своего предмета изучения за подобного рода *теоретическую рефлексю*, точнее — *историко-теоретическую* рефлексю над своим категориально-понятийным аппаратом и системным, сравнительно-историческим его освоением в ретроспективе. Ближайшее будущее подтвердит или опровергнет это предположение.

Но в данном конкретном случае, применительно к предмету нашего разговора никак нельзя пройти мимо 2–3 значительных моментов обращения научной мысли к интересующему нас вопросу, хотя и значительно в другой плоскости, чем это будет в данном случае, в данной работе.

Сошлемся прежде всего на теорию образности языка и художественного образа в трудах А.Потебни. Затем вспомним в рамках исторической поэтики А.Н.Веселовского его штудии истории эпитета и психологического параллелизма в фольклоре и литературе. И, наконец, опыт русской философско-религиозной мысли на рубеже веков, вышедшей на просторы онтологии человеческой мысли, человеческого сознания. В каждом из этих подходов в остальном очень разных и разнонаправленных было и весьма характерное — несоединимые компоненты (слово и образ; жизнь природы и жизнь человека, его переживание и внутренний мир; символ и символизируемое) становились взаимодоступными и взаимообъясненными, будучи поднятыми на общий уровень высокого, скажем, даже фундаментального плато постижения изучаемых явлений на некоей общей теоретической плоскости в силу некоторых своих общностей.

Все это и подводит к пониманию не столько специфики, сколько онтологии искусства. И эту онтологию искусства, которая выходит сама по себе за рамки искусства, видимо, имеет резон обозначить как **метахудожественность**.

Предваряя таким образом дальнейшее рассмотрение проблемы и потому пока предельно упрощая ее, скажем для обозначения сути предстоящего разговора так о соотношении между собой понятия «художественность» и понятия «метахудожественность»: они взаимонеобходимы, они как бы смотрят одна в другую. Но вместе с тем они строго иерархичны. Метахудожественность предваряет и обуславливает на территории искусства явление такого его качества как *художественность*, если под этим понимать определенные свойства и качества, определяющие искусство как искусство. Художественность определяется (и таким образом определяет для нас) целостность произведения искусства, представляет от понимания и восприятия его как значимого целого. Метахудожественность представляет о **целостности бытия** в слове (в определенном смысловом словосочетании, наделенном совокупным содержанием и смыслом), коль скоро речь идет об искусстве слова. Метахудожественность в своих логических, понятийных объемах далеко выходит за рамки искусства как такового. Художественность — категория, транспонированная

на специфику и ценностное качество искусства. Метахудожественность — это уже то, что определяет человеческое сознание. Художественность неразрывно связана в своей конкретной реализации с видами искусства и особенностями материальных носителей образности этих видов (музыка, живопись, поэзия и т.д.). Метахудожественность, распространяясь на ряд видов человеческого сознания (в нашем случае в словесном его оформлении — и в этом качестве присущего не только сфере «изящных искусств», как говорили в старину), объединяет их в своей, не побоимся сказать, противопоставленности (по крайней мере, обособленности) формам и видам научного и философского ареала с опорой его на панлогизм и принципиальный рационализм, в пределе свойственный математическому сознанию и математической логике.

Итак, метахудожественность в отличие от художественности не выделяет подлинное искусство от неподлинного, а подводит нас к его онтологическому бытийственному смыслу.

1

Чтобы означить предмет нашего исследования, необходимо все время иметь в виду глубинное ядро искусства и достижение «онтологической определенности» (П.А.Флоренский) в его изучении. А.Н.Веселовский, выведя исследование поэтики на большое историческое пространство, вынужден был сразу же приблизить вопросы художественной формы к изучению их смысла, смыслового содержания их к общим основаниям процессов познания и осознания мира и человека. Но тут же наука о литературе оказывалась в плену у столь опасного соблазна, который возникает при изучении архаических этапов развития объекта изучения, — а именно: соблазна видеть спасение в движении самого искусства в своем развитии и научной мысли о нем, опираясь на идею эволюционизма, перехода от простого к сложному; и через это простое (первоначальное) достижение и постижение сложного. Но простое даже в мире точных наук изначально оказывалось бесконечно сложным и даже неисчерпаемым.

И потому постижение искусства и секретов его природы, его специфики путем последовательного вычленения из других сфер сознания не привело к успеху. Думалось, что отделив словесное искусство от научных, философских, религиозных текстов, мы и сможем ухватиться за хвост истины и вытянуть из мрака неведения и черты специфики художественного сознания.

ния, художественности искусства. Но все оказалось далеко не так однозначно.

Начнем с того, несколько утрируя проблему, что любое слово, в любом словоупотреблении наделено потенциями создания некоторой реальности, некоторой данности и даже заданности художественного в своих потенциях мира. И тем самым нет предзаданного различия между художественным словом (художественным образом) в искусстве и словом нехудожественным, присутствующим в обиходной речи или в научном трактате. Уточним, когда говорится о «слове» как о первоэлементе искусства слова, в виду имеется, естественно, не атомарное бытие этого первоэлемента, а его реальная содержательно-достаточная данность, будь то фрагмент фразы, фраза, замкнутая на определенную словесно-смысловую доминанту или определенный участок текста вообще. Такое «слово» всегда, пусть имплицитно, заряжено жизненным содержанием (в разной степени конкретизации этой первоосновы) и всегда значимо (то есть опять же в большой амплитуде несет заряд смыслового обозначения данного объекта — от его «простого» наименования до превращения в общую или даже всеобщую «идею»; от «буренки» на лугу до обозначения определенного рода парнокопытных млекопитающих и даже до быка-Зевса).

В силу огромного, таким образом, диапазона конкретики и всеобщности в слове оно наделено огромными энергиями и потенциальной энергетикой. И потому в отличие от своей теоретической прописки, по ведомости примыкая к знаковым системам, оно на практике, то есть в реальном своем употреблении выступает не только знаково-понятийно (A есть A , или $A=A$), но и в живой конвенциональной динамике овеществленных в нем смыслов ($A=a$ в степени n). И потому даже в философии подчас «хочется сказать то самое, что поет в песне душа русского народа»¹.

Сошлемся для примера на такие высказывания: «Лунные лучи, вы чувствуете, льются на вас волнами... Лунный свет есть гипноз. Он бьет незаметными волнами в одну точку сознания, которая переводит бодрственное сознание в сон. Вы чувствуете, что в темени у вас начинает делаться что-то неладное...» и т.д. Причем выписка может быть продолжена, ибо фрагмент из цитируемого оригинала достаточно велик. Что это за текст? Есть все основания считать его текстом художественного произведения; и очень мала доля вероятности получить ответ в пользу сочинения другого рода. Но извлечение, приведенное выше, принадлежит А.Ф.Лосеву и взято из сугубо философической

работы, входя в него органически, составляя плоть понятийной рефлексии².

Или другой случай:

«В то время как гиперборейский мудрец <...> сидит в сладостном созерцании еще горящего в сердце видения, у ног его шевелится земля и показывается морда безгласного любителя мрака — крота. Солнечным взглядом смотрит Платон на крота, и нет в нем движения гнева, ибо слишком сильно внутреннее движение его духа. Платон наклонился к любителю мрака лишь на мгновение и замер над ним...»³

Чем не событийное изображение, не художественная картина? Предполагаемый текст так же неотличим от художественного сочинения, как ничем не отличим в романе от оригинального в нем текста текст включенных в его состав документальных жанров, будь то доподлинные выдержки из дневников, судовых журналов, прокламаций, переписка и т. д.

И еще один пример:

«Краток путь сей, которым идем с телом; дым, пепел, прах, смрад, жизнь эта, как дым на воздухе расходится, как травной цвет скоро отпадает и увядает, как конь скоро пробегает, как вода быстро протекает и как туман поднимается с поверхности земли, и как роса утренняя исчезает, или как птица пролетает, так минует жизнь века сего...»⁴

Ничем не различимы: «жизнь как дым на воздухе расходится» и «дым отечества нам сладок и приятен»... Да и любое другое — «трава скоро отпадает и увядает», «туман поднимается с поверхности земли» — ни по своей фактуре, ни по смыслу не могут претендовать на особый, единственно возможный статус по своей принадлежности.

Итак, транстерриториальность речевых структур, опирающихся на некие универсальные сущности.

И это побуждает нас, говоря о художественности — специфике искусства, ставить проблему иначе, чем это обычно делается, даже тогда, когда мосты между искусством и наукой, литературой и философией оставляют не сожженными. Как это было, например, у А.Козлова, критиковавшего в свое время Вл.Соловьева и занимавшегося изучением Э.Гартмана и писавшего при этом, что философия и искусство для него «имеют тождественную основу, различаясь *только формой выражения*»⁵. Но из наших примеров видно, что как раз и на уровне своего функционирования словесные формы далеко не сразу и не всегда демонстрируют свое различие качественное и очевидное. Словесные образования из сочинений Платона, Карамзина или Лосева не выдают наружу легко различимые свойства и

качества для показательной, а тем более доказательной аргументации. Диалоги Платона отнюдь не «беллетризация» трудного философского содержания, а самая данность этого содержания, и описание жгучего солнечного полдня в «Федре» приведено не для оживления текста, а как составляющее «солнечной записи» истины⁶.

И в этой связи А.Потебня имел вполне свои основания для транстерриториального сближения слова и образа.

Практически история литературы де-факто всегда была вынуждена признавать такое положение вещей, включая в круг изучений и «Диалоги» Платона, и «Теогонию», и «Труды и дни» Гесиода, и «Георгики», и «Энеиду» Вергилия, и поэму Лукреция Кара о природе вещей и речи Цицерона, не говоря о мифах и средневековых мистериях, мениппеях и многом другом. И вполне обоснованно М.Бахтин писал, что «европейская теория литературы возникла и развивалась на очень узком и ограниченном материале литературных явлений»⁷.

Становятся все более очевидными, таким образом, настоятельные потребности в общем знаменателе и прочном основании *художественной действительности* в искусстве и жизни, обозначаемой подчас несколько иносказательно как «**серьезная действительность**», мимо которой не может пройти ни писатель или поэт, ни философ, ни политик. М.М.Бахтин задумывался об «осерьезнивании образов мира», где искусство выглядит «островком, окруженным океаном», где «неофициальная серьезность страдания» задает тон (там же. С. 135).

Слово как таковое, после В.Гумбольта и А.Потебни, становится образованием, **целостно** несущим многомерность живой жизни и ее осмысления уже во внутренней форме слова. В нем укоренен фундамент экзистенциальных основ слова-образа и слова-смысла, наличие бытийственного содержания *до*-слова и *в* слове. Здесь быют родники человеческого духа. И здесь-то и предстоит наметить точку опоры, точку схождения и расхождения метахудожественности искусства (его онтологичности) и художественности (его органики). На этом рубеже и возникли универсальные миры «Махабхараты», «Бхагават-Гиты», «Илиады», Псалмов Давида, «Божественной комедии», а также — «Потерянный рай», «Дон Кихот» и, скажем, «Гамлет», творения, горизонты которых выходят далеко за рамки сугубо литературной специфики и художественности, понимаемой в традиционном смысле, не вписываясь ни в нормы поэтики, ни в литературно-теоретические концепции.

Оси художественности и метахудожественности в мирах Эсхила, Гомера, Данте не пересекаются в одной точке, подобно

осям координат, но то сходятся, то расходятся в параллельно-перпендикулярной парадоксальности. Но попытаюсь дать самые предварительные представления, скажем так: линия художественности тяготеет к горизонтальности внутри поэтико-стилевой качественно-специфической цельности художественного творения, тогда как линия метахудожественности располагается, в основном ориентируясь на вертикальный модус, проходя пласты образности разных видов искусств и сопредельных видов сознания многих культурных контекстов, которые не могут быть обойдены историей мировой литературы, но не могут в большинстве случаев входить и в предмет изучения этой науки, и даже науки вообще будучи, например, сочинениями по астрологии или алхимии⁸. С этой позиции действительно можно сказать: «философия сродни скорее поэзии, чем науке»⁹. Еще Шеллинг прекрасно осознавал многообъемность содержательных энергий метахудожественности, когда писал, что поэма Данте «будучи взятой всесторонне, не есть отдельное произведение...», занимающее строгое свое место в той или иной клеточке знания, человеческой культуры, ибо она наделена «чем-то изначальным, чем обуславливается ее общезначимость»¹⁰.

Сразу же оговоримся, будучи выражением принципа универсума, метахудожественность отграничивает огромные области нашего знания и сознания от схоластики расчленения мира, от схоластики расчлененного мира.

Без такой метахудожественной ауры нельзя воспринять ни Евангельские притчи, ни «Историю государства Российского», столь близкую (наличием подобной ауры) Пушкину. Без нее, например, совершенно особое жанровое образование японской поэзии — хокку, классическим мастером которого считается Басё, предстанет для стороннего читателя чем-то вроде лапидарной пейзажной зарисовки, экзотично-выразительной, но невнятной. И отталкиваясь от этого примера, попробуем отказаться от инертности традиционного европейского восприятия и, меняя оптику такого восприятия, означим конкретные параметры и проявления метахудожественности.

2

Возьмем жанровую форму японского поэтического трехстишия, предельно законченное, можно сказать, замкнутое в себе хокку (или хайку) Мацуо Басё (1644–1694), «старца из банановой хижины». Жанр, строжайшим образом регламентированный рамками как бы пейзажной лирики. Одни называют

этот жанр — трехстишием, другие — моностихом, связанным с развитием в Японии XVI в. шуточной поэзии — хайкай и с распадением классического стихотворного пятистишия танка на две части, из которых первая, так называемая начальная строфа (хокку), постепенно обособившись, обрела самостоятельное существование:

Тишина кругом.
Проникает в сердце скал
Легкий звон цикад.

(Перевод В.Марковой)

Три строки. Семнадцатисложная структура: 5+7+5, разделенная внутренними цезурами. Всего два предложения с минимизированным конкретным содержанием — «тишина» и «звон цикад». В общей сложности восемь слов — и все. Это не фрагмент стихотворения, не стихотворный набросок или заготовка для дальнейшего развития темы, а совершенно четкое в традициях восточной лирики законченное произведение, несущее свое собственное и самодостаточное содержание, опирающееся на первоосновы народной культуры и специфические формы народной мудрости. Хокку — своеобразный аналог симиз — предельно скупому рисунку тушью на рисовой бумаге. Может показаться, что трехстрочник — демонстрация наглядной остановки во времени, поэтическая аннигиляция движения и апофеоз поэтического статуарного состояния. Но, даже исходя из заданных параметров японского классического трехстишия, не так легко сходу войти в поэтическое пространство, в этот миниатюрный по форме мир и одновременно разомкнуто-тождественный большому миру человеческой жизни. На внешнем плане, сближенная в статике с живописью, поэтическая форма до предела динамична внутренней пульсацией. Это не остановка в пути, а титаническое уловление мига, мгновения в его неповторимости принципиально-значимой, значимо фиксирующей этот миг, которого тут же не будет. И это схватывание *текущей*, подвижной неповторимости. Это в отличие от античной Греции фиксация невозможности остановки движения жизни в самотождественной сущности, объективированной словом, ибо всякая остановка для восточной мысли — нарушение *дао*¹¹.

Необходим эффект уподобления, даже превращения лапидарного словесного творения в означенную в нем двумя-тремя чертами картину. И не просто увидеть, но и пережить означенное в скупом слове, войти в него, раствориться в нем без остатка, приняв его как упорядоченность с фиксированным «нача-

лом» и «концом» (в полном соответствии с целостной объектностью произведения — вещи, по Аристотелю).

Хокку соединяет сиюминутное и вечное. В нем — мирское и духовное, малое и великое, природное и человеческое. Это образность особого рода, предмет ее недоступен другим видам образности и не передаваем другими средствами адекватно. Отсюда особая роль идеограммы — знакового единства самой формы, материала и содержательного смысла такой образности.

В другой связи, но о тех же закономерностях «смысло-материального содержания» размышлял, пройдя выучку у американского ориентолога Э.Феноллозы, Эзра Паунд¹².

Большой мир «просвечивает» в малом словесном пространстве, воссозданном соединением возможностей поэзии, живописи и даже строя строфы, а на японской национальной почве даже и каллиграфии¹³. Возможно, сюда применимо изречение А.Ф.Лосева: «Знание иного, как себя, и знание себя, как себя»¹⁴. Целый мир в капле росы, говоря это, будем иметь в виду нечто большее, чем традиционное и очень распространенное суждение о литературном образе и образности. Традиционная идеограмматическая поэтика для японского глаза и слуха, можно сказать, «перенасыщена» экстразнаковой образностью. Это не «описание» природы и не ее «переживание», не фрагментарная «картина» мира, а его онтологическое присутствие. Данность мира, осмысленная как целостное существование и даже как целостность его существования. В хокку Басё продемонстрировал, что жанр этот не столько устойчивая структура, миниатюрный словесно-живописный «портрет» вещи, сколько, скорее, особая «формула» мира в единстве конкретики неповторимого и общего в жизни для всех, особое *видение* жизни и *понимание* в русле философии дзэн. Так, например, идеограмма «мир, покой» предполагает изобразительно-семантический ряд элементов — дом + сердце + чаша. Любая другая компоновка заданной идеи формы будет разрушением первичного содержания в его целостности¹⁵. После сказанного легче представить себе, что хокку — не эмблема и не философская максима, и тем более не импрессионистические «мимолетности».

Сохранилась запись разговора между Басё и его наставником Бутте, который спросил однажды: «Чем вы занимались все это время?» Басё ответил: «После дождя мох такой зеленый». Бутте на это: «Что же раньше — Будда или зеленый мох?» Вопросы и ответы выдержаны в духе абсурдных разрывов логической цепи привычных связей и отношений, но внутри национальной архаики сказанное находится в рамках предельно се-

рьежного философского диспута, хотя в контексте вопроса о первичности Будды следует еще более странная фраза Басё: «Слышали? Лягушка прыгнула в воду?» Басё дает строго формулируемый ответ, хотя и выглядящий как реплика в сторону. Ответ содержит посылку о статике и динамике бытия, о временных его измерениях и вечности¹⁶. Для европейского мышления трудно войти в таким образом выраженные философские глубины. Для нас существенно сейчас другое: Басё отвечает своему учителю не логическим постулатом, а на языке хокку, ему принадлежащем:

Старый пруд!
Прыгнула в воду лягушка —
Всплеск в тишине.

(Перевод В.Марковой)

Не выступая однако репликой в философском диалоге, а претендуя на статус литературного произведения, приведенные нами хокку Басё вместе с тем по канонам европейской эстетики даже формально не вполне отвечают таковому. Что и понятно — трехстишие лишено исходных композиционных предпосылок аристотелевой эстетики, видящей в произведении аналог «вещи», а «вещь», считая данностью, обладающей некоторой продолжительностью, ограниченной «началом» и «концом»¹⁷. В известной мере перед нами произведение-предложение о невидимом миге-вечности, присутствующем в содержании хокку помимо словесной логики или словесного живописания. Это мир «чистого» бытия равный идее, «чистой» мысли, как бы гласящей об отсутствии дуальности человека и природы. Это императив достижения состояния «не = я» или «я», должествующим «быть миром», быть единым с ним.

Хокку может представлять собой идеальную модель метахудожественности — фокусированную интенцию бытия, пример целостного в себе простого сознания, особого рода вещно-смысловую органику, воссоздание внешнего и внутреннего мира человека.

Поразительна устойчивость исходной установки жанра, в свою очередь, демонстрирующая **сущностную** природу этой установки, онтологической в своей основе:

Капустное поле
Где-то на самом краю —
Вершина Фудзи.

Или:

Покачиваясь,
Стоят среди трав густых
Колокольчики.

(Т.Л.Соколова-Делюсин)

Это уже строки не из Басё, а из Кобаяси Исса (1763–1827), который вышел на поэтическое поприще, когда жанр хайку уже пришел, казалось, в упадок, превращаясь из провозглашенного Басё высокого искусства в полупоэзию или полуигру, чисто развлекательного свойства. И тем не менее, Исса вернул хайку в ранг подлинного искусства¹⁸.

Устойчивость и подвижность внутри себя некоего ядра смысла. Смысла, помещенного как бы в единственной точке бытия. Это можно означить словами П.Флоренского как то, что пребывает «у корней мысли», до ее вычленения в особые понятийно-логические градации, то, что существует «до мысленных глубин»¹⁹.

Могут сказать, что ссылки на опыт японской литературы достаточно экзотичны. В этом смысле он еще не слишком веский аргумент для рассмотрения глобальных категорий теории литературы. С этим нельзя не согласиться, если к сказанному не будет больше ничего добавлено.

Но хокку взят нами как случай и лишь один из примеров *поэтической иероглифики*. По-видимому, слово «иероглиф» в европейский обиход было пущено Климентом Александрийским²⁰. И примеры «иероглифического мышления» можно в изобилии черпать не только на Востоке²¹, но и сколько угодно из европейской как средневековой, так и современной культуры.

Так, проблема: «Бог — природа — видение — умозрение», которая определялась во многом не только в европейской мистике, но и в ней (Бёме, Мастер Экхарт), чрезвычайно занимала Гёте²². Да, это как бы *мысль самой природы о себе*. Гёте: «Наблюдая природу, вы должны чтить одно подобно всему, отдельное подобно целому, — нет ничего внутри, ничего снаружи, потому что внутри, то — снаружи. Так, не мешкая, овладевайте священно-откровенной тайною (heilig öffentliches Geheimnis)»²³. Передачу сокровенно-сущностного в живом и конкретном облике можно обозначить как явления *поэтической идео-иероглифики*.

И сюда подходит и лермонтовский «Белеет парус одинокий», и «Der Tod ist gross» Рильке.

Но остановимся подробнее на классическом во всех отношениях Wanderer's «Nachtlied» Гёте:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde,

Известные всем «Горные вершины» Лермонтова, конгениально передающие оригинал.

Сохранилось свидетельство о посещении поэтом за год до своей смерти лесной сторожки близ Ильменау, войдя в которую Гёте сказал, что в давние времена он попал со своим слугой в эти комнаты и на стене записал маленькое свое стихотворение. Ему захотелось отыскать запись, она сохранилась. Гёте смотрел на строки и дату их написания и сквозь слезы «не прочитал, не продекламировал», а произнес: «Ja, warte nur, balde Ruhest du auch»²⁴.

Свидетельство это драгоценно тем, что сам автор засвидетельствовал феноменальность этого текста, произнеся его строчку без дистанции с тем, что было «тогда» и — «сейчас». Сказанное тогда и теперь стало *словом*, пребывающим как бы **вне** литературы или чем-то еще до-литературным и потому изначально истинным. Сам Гёте называл такое слово «первоявленным» или «протофеноменом». Такое слово — залог подлинного искусства, но оно и больше, чем материал или средство литературы, подобное бронзе, глине или мрамору. О. Вальцель (1864–1944, профессор Боннского университета) отмечал: «У Гёте слова не только обозначают некое состояние души, они — самое это “состояние” и сама “природа” поет в творениях поэта»²⁵.

Такое слово — *протофеномен*, и делает его таковым — *метахудожественность*, то есть то, что больше, чем совокупность свойств литературного произведения как такового, что существует до-литературы. Показательно, что в книге Ф. Гундольфа о Гёте (1916) поэзия немецкого классика, в полном соответствии с концепцией автора книги и В. Воррингера о «трансцензусе за пределы смыслового значения слова», проиллюстрирована изобразительным материалом для наглядности «выхода» поэтического содержания за объем слов²⁶.

В примере с «Über allen Gipfeln» и «Горными вершинами» Лермонтова, с удивительной адекватностью передающими оригинал, так же, как и в хокку Басё — человек говорит за природу, природа за человека. В примерах из японской, немецкой и русской классики продемонстрировано главное для нас в данном случае — слово оказывается **больше** самого себя, и в этих

случаях поэтому предельно лапидарное высказывание оказывается укрупнено (как через увеличительное стекло) — содержательным. (В тексте хокку Басё — всего 17 слогов; в стихотворении Гёте — 33, у Лермонтова — 42. Соответственно значащих слов — 8, и 18 у Гёте; и — 18 у Лермонтова). Поразительное свидетельство предельного достижения укорененной в слове полноты. Художественная монада демонстрирует всеохватность и поражает своей простотой, насыщенностью *прямым смыслом*. Собственно говоря, приведенные строки лишены тропов. У Гёте нет ни одного. Формальное подведение таких оборотов как «сердце скал» (у Басё) или «вершины спят» у Лермонтова под поэтические метафоры лишает эти произведения изначальной их метахудожественности — глубинно-содержательной бытийственности. На глубинном уровне перед нами не сопоставление явлений двух миров, а органическое их объединение в одно. Согласно Гёте, природа не имеет ни зерна, ни скорлупы — у нее все это зараз. И она прежде всего и есть цельность всех сторон мира и мир как целое: **все во всем**. А такое «природное» же слово — есть целостность всех сторон своих и содержательных интенций и, соответственно, сущих в нем (присущих ему) смыслов. «Сердце скал» и «спящие» вершины — не двусоставные, а односоставные смысловые компоненты. Это глубоко содержательная односоставная поэтическая идиома, поверх которой и идет смысловой разряд. И потому их можно даже посчитать метахудожественными мифологемами — вневременным тождеством микро- и макрокосма. Одно есть бытие многого.

«Гора — это не символ, или аллегория, или метафора, а живой образ (“вид”) открытой тайны. Природа — зримая открытость тайны. Конечно, тайна не перестает быть тайной, но именно *как* тайна она — открыта, она лежит перед глазами, как *offenbares Geheimnis, öffentliches Geheimnis*. Поэтому Гёте так возмущен, когда Ф.Г.Якоби написал: “природа скрывает бога”»²⁷.

И тут и находится та точка прочности, обоснования бытийственной монолитности, где сходятся мировые линии.

Лермонтовский перевод оказался конгениальным своему прототипу, уловив его дух, хотя по свидетельству специалистов, русский поэт «очень далек от немецкого текста», причем не только на словесном уровне, но и по системе мотивов и образов, и их коннотации с национальными культурными контекстами²⁸. В силу такой конгениальности, видимо, и можно говорить о самодостаточности каждого слова и у немецкого, и у русского текста. В них нет трансформации одного плана в

другой, если эти планы и присутствуют, то присутствуют имплицитно и, скорее, они смотрятся друг в друга не как в *другое*, а как смотрится человек в самого себя в зеркальном своем двойнике.

Природа и человек живут одной живой жизнью, хотят поведать одно общее содержание, вместе «проникнуть» в единую истину. И текст оформлен однозначно как лирический монолог. Но монолог это или диалог? Рефлексия, направленная извне — вовнутрь; и опять вовне.

Подожди немного, отдохнешь и ты! — что это за *ты*? Что за субстанция и к какой *объектности* она направлена? От какого лица и к какому лицу это обращение? В лирическом потоке нет ни реального «я», ни «ты». Описание-раздумье, незаметно переводящее предмет разговора с «языка» природы на «язык» слов.

Приведем в качестве существенного подтверждения не частного суждения или случайного анализа локального примера, нами взятого, а общезначимого в своей основе — сказанное в исследовании по другому конкретному поводу. Но тоже о Гёте. И что особенно интересно после приведенного нами сближенного опыта японской поэзии и поэзии Гёте, тоже о немецком корифее в связи с поэзией Востока: «Стихотворение “Дорнбург” с подзаголовком “Сентябрь 1828 года”, без всяких сомнений, подразумевает реальную местность и конкретность переживания, — но в какую же космически-торжественную сцену переплавлена такая конкретность».

И далее дана очень точная парадигма: «Два полюса соединены в этом стихотворении (т.е. — в “Дорнбурге”. — Н.Г.):

— лаконичность — полнота бытия

— знаковость / иероглифичность — реальное присутствие природы

— “письменность”/ “книжность” — непосредственность, реальность, конкретность переживания

— лист бумаги — живая природа

— “отраженность” — вещественность, плотность

— плоскостность — объемность

— китайское — немецкое

— восточное — западное»²⁹.

Всеобъемлемость сказанного выводит на простор всеобъемлемости сознания или «трансубъективного содержания сознания», по выражению Н.Лосского³⁰. В нашем случае это и будет **метахудожественность**.

На греческом языке — *meta* — предлог со значением «с» (родит. падеж) и «после» (винит. падеж); в русском ему обычно считается однокоренным — *между* — *medius* (между, среди, с).

Но в нашем случае особенно важно, что в ряде случаев это указание на движение в «середину» чего-нибудь, предполагающее движение не только — вслед за чем-то, или к чему-нибудь, но и *за* — «**выхождение за пределы**». И для нас как указание на выход за пределы мышления. Не в смысле — безумия или бессмыслицы, а в том же ряду как — транссубъективная «металогика» у Н.Лосского; «метаистория» у Даниила Андреева; «метакультура» и тому подобное.

В случае творения Гёте-Лермонтова поэтическое слово, направленное к «ядру конкретного бытия», выводит к бытию, к его всеохватности.

Подожди немного, отдохнешь и ты! — не жест ли это не только в сторону умиротворения, успокоения, но и упокоения? И не о том ли говорят слезы в голосе Гёте в охотничьей сторожке перед строками на притолоке двери, как о целостном взгляде на всю свою жизнь? И не выводит ли этот жест содержание текста стихотворения за пределы лирики и даже лирики философской к корням жизни?

В литературу немецкие строки «невозможной простоты» вошли в виде двусоставной «Молитвы путника». А.Н.Струговщиков перевел первую часть из двусоставной композиции и «не сладил» со второй — «Über allen Gipfeln». Лермонтову он сказал: «недостает мне ее певучести и *неуловимого* (курсив мой. — Н.Г.) ритма». «А я, напротив, — ответил Лермонтов, — мог только вторую перевести»³¹.

Скажем так, в плоскости метахудожественности строки и Басё, и Гёте, и Лермонтова — нечто большее, чем лирика по определению, и тем более они не язык философии. Это то, что над-природно, за-природно, над-понятийно и сверх-логично. Это — металогика, метафизика и метахудожественность, видение территорий, не охваченных ни наукой, ни философией, ни искусством как таковым. В этом смысле приведенные примеры в известном смысле больше, чем искусство, они обращены прежде всего к жизни духа и свидетельствуют о том, что *дух дышит где хочет*. Природный натурализм всех трех стихотворений не **символика**, а **органика**, точнее **онтология** бытия, человеческой жизни и человеческой мысли.

Текст не только не поддается жанровому дифференцированию, но и во внутренней своей конфигурации неразложим: *вершины спят, долины в мгlistой неподвижности, дорога и листья замерли* — это повторение и нагнетение одного и того же — *подожди-отдохнешь*. Весь мир замер в этом ожидании. Это не символическое воплощение мысли. Это искомое целое — целое мировидения и мирочувствования целостного Большого мира.

Это истинность вечного и вечность истинного. Предельная концентрация смыслов текста сопровождается особым как бы сверхпоэтическим стяжением слов для «больших смыслов».

Чтобы сказанное, в свою очередь, присутствовало не голословно, бегло укажем на другие варианты и вариации этих Больших смыслов, находимых и утрачиваемых при иных словесных своих носителях, оставляя в стороне вопросы оценочно-качественного характера других переводов, то есть вопросы художественности.

Горнее и полное бытие присутствует прямо в молчании «вершин» и сумраке «долин». Речь идет на языке вечных истин и мирового фонда мифологем, согласно которым *Вершина* — сопричастность небесам или «конечным» небесам, называемым в Тибете «высшими», апогеем вселенной. В такой картине мира антиподом гор будет океан. А долины всегда обращены к океану, тяготеют к нему. В своем пределе они знак нулевой отметки мира, его горных и дольных измерений. Панорамное видение Гёте-Лермонтова имеет отчетливую иерархию верха и низа, вертикальной и горизонтальной мировой оси — общей и для ландшафта, и для переживания-идеи.

Пространственность мира (скажем так: *смысловое пространство*) у Анненского в его переводе «Über allen Gipfeln» заметно преобразуется и оплошάζεται:

Над высью горной
Тишь.
В листве уж черной
Не ощутишь
Ни дуновенья,
В чаще затих полет.
О подожди!... Мгновенье —
Тишь и тебя... возьмет.

«В листве черной» цветное пятно пространства, вынесенного на первый план. Перемена координат: даль и близь, крупный план и фон. И смысловые объемы получают иные геометрические выражения и смысловые аспекты. «Черные листья» и «полет» птиц детали других измерений.

И у мастера малых форм Фета обыденность превалирует:

Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пеший,
Не видать в пыли.
Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.

Совершенно другая транскрипция и другие смысловые эквиваленты. Другой мир, в нем «ничего не должно быть обособленного или разъединенного, должно быть *целое*.., чтобы во всем чувствовалось воздействие целого»³².

У Гёте и Лермонтова все пространственные пласты соединены, идут слитно: вечностное и временное вместе. Суетная жизнь присутствует, но как бы будучи вынесенной за скобки желаемого-обещанного покоя (даже: вечного покоя?).

У Анненского уже нет этой неподвижности тишины, как у Лермонтова — «не дрожат листы». Листва получает цвет и, следственно, форму, а, может быть, и покачивание под легким ветерком. У Фета врывается динамика времени, движения и памяти. Другой мир! Другие подвижные смыслы.

У Гёте-Лермонтова — «я» и «ты» — амбивалентны, вплоть до диалогического обмена природы и человека. У Фета два равнозначных субъекта «я» и «ты». Один — *здесь*; другой — *там*, внизу «на лихом коне». Но «фаустовская жажда бесконечной широты жизни» уходит, *пространство* съезживается при этом наподобие шагреновой коже, становясь из онтологического физически трехмерным. И вряд ли поэтому правы те, кто сближает слишком Фета с пантеизмом Гёте, в частности А.Ф.Лосев, писавший, что Вл.Соловьев был единомышленником и Гёте, и Фета — но никогда не был принципиальным пантеистом³³.

Итак, реальность текста амбивалентна смысловой бытийственности «серьезной действительности», по терминологии Бахтина.

Или несколько по-другому:

«Слово не дымом разлетается в мире, но сводит нас лицом к лицу с реальностью и, следовательно, прикасаясь к своему предмету, оно столь же может быть относимо к его, предмета, откровению в нас, как и нас — ему и пред ним»³⁴.

Метахудожественность в выше рассмотренных проявлениях позволяет охарактеризовать ее как живую жизнь смыслов, живое их бытие, не равное ни научному, ни поэтическому своему эквиваленту. Скажем так — это почка на зеленом дереве жизни, которая, раскрываясь, приносит свои плоды в мифологии, в фольклоре, в искусстве слова, в самом слове как таковом, то расцветая под пером философа (повторим яркое обозначение — «Слово есть... молния, которая раздирает небо от востока до запада»), то «завядая» в сухой почве понятий и терминов.

Слово, всякое слово, и в том числе слово-имя — несет в себе органическую целостность бытия.

Особенно показательно для понимания природы метахудожественности слово-имя. Именной корнеслов «не принадлежит к продуктивным семенам языка» живого. Внутренние значения имен и вовсе не ощущаются, или бесконечно стерты: расшифровки греческих или древнееврейских, реже старославянских корней, репродуцированных в имени, «дают однотонные и односмысленные, прославляющие характеристики — мужественный, победитель, славный»³⁵. В блестящей «Философии имени» П.Флоренского показана и обоснована онтологическая природа имени; раскрыт целый мир, построенный тем или иным соотношением имени и человека, его характера, психологии и т.д. Онтологически имя оказывается необходимо приближенным к сущностной конкретике. «Называя» человека, имя *присутствует* в этом человеке как неотделимый искусственно момент данной и только данной личности. Имя определенного человека — личностно, а безымянное лицо — безличностно.

Во многом на именных опорах держится статус «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова. Для обозначения или представления этого мира и вынесено глубоко содержательное и концептуальное — Светомир. Оно сразу и «выводит» повествование за реальные пределы исторического опыта, и тут же «вводит» в самую сердцевину этого мира, но уже «в снятом» (на языке философов) виде, широко распахивая пределы «исторического опыта» царства князей Горынских. Великий старец говорит Лазарю-Владарю: «Страна твоя — грешница великая, но грешница святая. Залита она кровью смрадною, но и кровью священною». Еще одна чрезвычайно емкая номинация: сопредельная и с *горными* высотами, *горним* миром и горем-злосчастьем и недобрым символом зла на земле русской — змеем-горынычем. В этих интенциях заложены предпосылки для сквозного действия «преображения» Земли полнощной через аллюзии и отсылки к пророку Ионе, к царю Давиду, к теме Воскресения Лазаря, к топосу Белой Индии, времен просвитера Иоанна, через многие другие мифологемы и исторические реалии. И «метаисторический характер»³⁶ лучше всего соответствует наполнению образного состава произведения мировидением многовекового человеческого опыта, истории и духовного поиска или говоря иначе — метахудожественной природе своей. В некотором более общем смысле это суждение может быть от-

несено и на большие повествовательные фрагменты «Розы мира» Даниила Андреева.

«Дар имени, — стоит в Сказании, — испытание великое... пытанье страстей многих». Содержательность системы номинаций у Иванова оказывается и структурно, и смысло-образующим фактором. Многомерно-многоликий мир от «студенца серебряного», родника-ключа с живой водой и бел-камня алатыря и до креста-меча и Небесной Девы. И вот система личных имен соотнесена с «топографическим верхом иерархически-ценностной вселенной — ведь имя записано на небесах»³⁷. И в таинственный контекст «Сказания...» или «Повести...» (эти обозначения употребляются в критических работах амбивалентно) входит еще одно обстоятельство. Автор провиденциально и мистично свидетельствует — «узнал имя его — Светомир»³⁸. (Невольно напрашивается параллелизм этого имени у Вяч.Иванова и демиурга человечества «Яросвета» в «Розе мира» у Д.Андреева.)

О Светомире сказано: «Сей родился имать на духовное некое миру откровение» и уготована ему «держава духовная»³⁹.

Светомир, царевич-инок, — обладатель еще и другого, второго имени, наречен старцем «именем райским» — Серафимом. И имя царского чина соединено с именем ангельского чина. Светомир-Серафим смысловой императив повествовательной динамики. И «древо чудное растет» (если воспользоваться строкой О.Мандельштама). Так растет и имя Светомира, смотрясь, отражаясь и отражая в себе, имена Глеба, Фотинии-Светланы, Отрады, Радиславы, невесты Светомира. Светомир и Дева Света, и Светохрабрый Егорий, свет-Егорий Победоносец. И окружение их Световид (прозвание славянского Феба, по А.Кайсарову), Святослав, вещий Симеон Хорс. Светлость — святость. Свет во тьме должен светить и мрак преобразовать. В самом устройении имени Светомир близок со Святогором, хтоническим богатырем русских сказок, накрепко связанным с землей⁴⁰. Союз небесных и земных сил — «свет... заиграл на лице Светомировом». И открывается простор Незримому свету, Солнцу духовному. Имя главного героя становится смысловым центром, концептом произведения. А «имя по сущности своей глубоко положительно, это — сама положительность, само утверждение»⁴¹.

Произведение Вяч.Иванова — произведение уникальной судьбы. Оно уникально по предпосылкам замысла — это произведение всей жизни писателя и результат огромной творческой дистанции, пройденной им; но оно и уникально по своей эстетике и поэтике, не говоря о коллизиях его генезиса и пост-

авторского существования. Это еще один опыт, еще одна попытка возрождения национального эпоса, создания грандиозного эпопейного произведения — «русской Илиады», сплава мифологизированной символики и традиций эпического народного творчества. «Повести о Светомире царевиче» оказалась не только не замеченной в русском историко-литературном процессе у нас и за рубежом (несмотря на бурный интерес к русскому Серебряному веку и к Вяч.Иванову персонально), не только не включенной в историю русской литературы, но и не прочитанной даже специалистами по творчеству писателя. Вернее, последнее и стало причиной всего остального. А непрочитанность эта, в свою очередь, была продиктована не только и не столько историческими причинами и обстоятельствами, сколько тем, что произведение это ни в коей мере не вписывается в привычные каноны не только определенного жанро-стилевого образования (это — «жизни длинная минея», «воспоминаний палимпсест» и «Сказание старца-инока»), но прежде всего в каноны литературного произведения как такового. Мифопоэма действительно монструозна и по замыслу, по задуманным масштабам своим, по характеру первых глав, и по своей судьбе. Но все обстоятельства, с этим связанные, так или иначе соотнесены с тем, что перед нами — не литературное (в канонах литературы сущее) произведение, наделенное признаками **литературного** произведения и качествами и неотъемлемыми свойствами **произведения**. И нет в этом смысле ничего удивительного, что оно пребывает за пределами науки о литературе и находится в летаргическом сне, в стагнации. В известном смысле это не произведение и не произведение литературы, а можно сказать, редчайший феномен **метахудожественности**, превалирующей в нем, включая в себя мистические, религиозные, философские теургические потенции, сказочность, фантастику, хронографичность. И в этой чистоте эксперимента мы и обратились к этому материалу, служащему источником уникальных данных по интересующему нас предмету.

Метахудожественность «Повести о Светомире...», как уже отмечено, заложена в системе номинаций персонажей, топонимике, в топике вообще, — в онтологическом статусе ее «высокой топографии мира», по терминологии Бахтина⁴². Она сознательно и прозрачно ориентирована на древнерусский и древнеиндийский эпосы, на «Сказание о Святом Граале» и «Хождение Богородицы по мукам» в русском народном изводе. Оказавшись современником трагедий нашей эпохи, революций и мировых войн и пройдя через опыт Вл.Соловьева и Андрея Белого, Вяч.Иванов стремился осмыслить и в известной мере пре-

одолеть разорванное существование *между* землей и небом, зверем и человеком, культурой и цивилизацией бескультурья, естественным и противоестественным, между миром «идей» и миром «вещей». Коротко говоря, соединить, найти общее основание бытия и смысла всего происходящего не на просторах «хмурого мифа» (хотя «хмурости» в мире и в «Повести...» более, чем достаточно), а на «веселом бесстрашии» (используя ключевые слова опять же Бахтина).

«Повести о Светомире...» можно сказать пишется всей жизнью самого писателя и всю его жизнь (имплицитно созревая до написания первых глав), но так и не получает авторского завершения своего. А в самом начале замысла и в самом конце творческой истории рукописи — странные, можно сказать, престранные истории. В ранней поэме «Младенчество» (1913) запечатлен эпизод, пережитый писателем в пятилетнем возрасте:

... вдруг, раскрыв широко очи,
Я отличил от мрака ночи
Тень старца. Был на черном он
Отчетливо отображен.
Как будто вычерчен в агате
Искусной резчика иглой...

Видение это было для писателя многозначительно и оно осталось с ним навсегда: «Тот образ с вечною хвалой / И ныне, на моем закате / Я — в сердце врезанный — храню». И вот 28 сентября 1928 г. писатель начал писать первые строки самому неясного еще будущего творения... пошла «проза, особая... проза» — «Сказание старца-инока». Так было положено начало провиденциальному повествованию о России, «русской Илиаде», христианскому профетическому эпосу, по поводу которого автору приходилось слышать усмешку как создателю «новой Телемахиды». Роман — стихопроба должен был включать в себя двенадцать книг. Первая из них и была завершена в 1928-м году. Две следующие — в 1929. И пауза. Работа возобновилась лишь после военных потрясений — в феврале 1945-го. Когда «Повесть...» была дописана до пятой главы, за три часа до смерти Вяч.Иванов 16 июля 1949 г. сказал О.А.Дешарт: «Спаси моего Светомира... Допиши сказание». Были собраны все бумаги писателя, все черновики, заготовки, наброски, изучены источники, заметки, пометы на многочисленных книгах. Через три года Дешарт начала писать, стараясь не разрушить преемственности, но и не пытаясь механически следовать индивидуально-неповторимому началу или внешне имитируя видимость (присущего во всем Вяч.Иванову) совершенства оригина-

нала-первоисточника: «Через пятнадцать лет я, наконец, “Сказанье...” дописала. Приказ исполнила»⁴³. Впечатляющее дополнение: «Он помогал». Он, то есть тот, чей труд довершался после него. И двадцать лет спустя после смерти автора и сорок три года от начала работы над «Сказания старца-инока», «Повестью о Светомире царевиче», книга увидела свет в брюссельском собрании сочинений Вяч.Иванова. И спит сном, подобным тому, в который погруженным остается в финале «Сказания...» герой его — Светомир.

Приходится признать, что генезис и судьба произведения совершенно не ординарны, пожалуй, не имеют аналогов.

Вместе с тем именно о таком подходе, предваряя его в случае с мифо-поэмой-романом Вяч.Иванова, мог грезить В.В.Розанов, протестуя по поводу «разговорных» и «говорных» начал Руси в связи с «призванием князей», тогда как все было «бесшумнее», «тише», «незаметнее» и вместе с тем — «фундаментальнее»: «духовное и личное осмысление всей Руси», «самостоятельный, большой русский мир»⁴⁴.

Огромный труд, проделанная работа, грандиозный исторический и культурный хронотоп, многомерность воссоздаваемого мира — лишь еще раз наглядное свидетельство сверхлитературности поэтического космоса Вяч.Иванова. Он объемно-иерархичен и лишен прежде всего плоскостной логической понятийности. Он как бы хрустально прозрачен и потому, то светел, то темен, опасен, губителен и спасительно преображающ. Он имеет множество измерений и много ликов — это мир, земля, страна, небо и Небеса.

Думается, что «Повести о Светомире...» была путем Вяч.Иванова сквозь «бездн сияющую мрачность» к органике народного и национального космоса. Позади оставались искушения абстракциями, символикой, хотя бы и в тоге поэзии, заманчивые aberrации выдачи *pars pro toto* (части вместо целого) в стилизации условных архетипов общих сущностей, а Феникс-Светомир при всей своей условной поэтической «кривизне» был провозвестником живой жизни и пока еще неведомого будущего.

А.Ф.Лосев считал Вяч.Иванова, который был знаком с его дипломной работой («Мировоззрение Эсхила»), своим учителем и, возможно, не без последнего пришло к философу утверждение «имя всегда живо»⁴⁵. Имя Светомира было светочем, который помогал идти сквозь крошечный мрак жизни, спасая от «бездн сияющей мрачности». Имя всякое, не говоря об имени, ставшем сосредоточием поэтического космоса, отнесено не просто к индивидууму, оно относит поименованного и к святому-первоименинику (Бахтин) (и личности потому оно «пристало» — больше).

Оно вскрывает подлинное лицо человека, будучи отнесенным к «лику» этого человека, а став «личиною», обличает самозванца и самозванство. Это целая сквозная проблематика мировой литературы и, в частности, сквозная — пушкинского творчества в «Борисе Годунове», «Капитанской дочке» и «Барышне-крестьянке». В сакраментальном бытии имя становится миром и гарантом его цельности. Такова ведущая идея русской философской онтологии в трудах общего профиля (Н.О.Лосского, П.А.Флоренского, А.Ф.Лосева, М.М.Бахтина).

4

Так, говоря об имени и обращаясь к слову, мы продолжаем исходную нашу проблематику — проблематику онтологии целого и целостности бытия. Как сказал Флоренский: «Слово есть та молния, которая раздирает небо от востока до запада, являя воплощенный смысл»⁴⁶. В нем **духовная данность мира**.

Именно здесь и заложена природа метахудожественности как предмета нашего разговора.

В трансляции имени Светомира можно услышать продолжение и отзвук раздумий родоначальников на русской почве философии имени (П.А.Флоренского, А.Ф.Лосева, С.Н.Булгакова).

Имя есть жизнь. Оно «живо и действенно». На нем и основывается то, что может быть окрещено «ознаменательным реализмом».

Имя имеет в своем практическом бытии своего живого носителя, которому не столько даже «дается», сколько «задается», присуще своему «подопечному». Имя сопротивляется бездушно-общему и абстрактному. Оно «сущая бытийственность <...> направленная против абстрактных категорий»⁴⁷. Оно живет живой жизнью, оно многолико. Но оно всегда конкретно, личностно конкретно и весомо жизненной плотью. На него реагирует живое лицо более адекватно, чем на любое иное проявление внешнего мира, даже если это гром или молния. Свое имя или другого человека может прозвучать не менее впечатляюще, чем громовый удар.

В нем мы путешествуем через пространство и время. «Когда бы не Елена, Что Троя вам одна, ахейские мужи?» — гласит строчка Мандельштама («Бессонница. Гомер. Тугие паруса»). И слыша именование *Елены Прекрасной*, мы преодолеваем научно оплощенное пространство истории и попадаем в гомеровскую неуываемую архаику, в которой «список кораблей» становится поэзией и зовет *журавлиным клином в чужие рубежи*.

«Куда плывете вы?» — спрашивает поэт, словно пытаюсь заглянуть в до-научное, а то и до-архаическое пространство. И за пожаром и гибелью Илиона слышит отзвуки катаклизмов крито-микенской культуры. «И море с тяжким грохотом подходит к изголовью» — отсюда — к нам с нашими катаклизмами гибельного века.

В имени происходит синтез одного и многого. Никакой «елены» нет и не может быть и каждая Елена не только называет, но и провозглашает немножественность, полноту неповторимости, соединение единственности и единого. И потому господствует над дурной множественностью остального. В этом отличие слов-этимонов и слов «идей вещи».

Автора «Столпа и утверждения истины» следует считать, отмечал Лосев, родоначальником онтологизма о лике и мистическом составе имени⁴⁸. Имя у Флоренского — сокровенно в своем значении и смысле, в своей онтологической тайнописи; оно претендует подчас на мистическую связь с человеком. С Богом. Имя Божие открывает нам присутствие Его (об этом у Дионисия Ареопагита). Известно, какие бурные последствия сопровождали в конце прошлого и начале этого века коллизии, связанные с имяславским учением и на Афоне, и в России. Приняв участие в обсуждении имяславской проблематики, и Флоренский, и Булгаков исходили из предпосылки, согласно которой в символе всегда присутствует, «кажет» себя символизируемое. В идеале имя перестает быть словом, а без хотя бы отдаленнейшего эха имени в нем — слова грозят нам «сквозящей пустотой масок».

Говоря об имени и слове, мы присутствуем на рубеже между отвлеченной символикой, логическо-понятийными абстракциями, знаками-универсалиями, отвлеченными от единственности, от конкретики, от реального в этом значении содержания и определенным универсумом с богатым в потенции (и зачастую совсем не активизируемым) жизненным содержанием. Флоренский считал, что в имени «Творец возвысил единичное до всеобщего» (2, 146).

Слово в меньшей мере, чем имя, но противостоит также жертвенному служению «множеству», «множественности» мира вещей, фактов, людей и событий, имя которым легион. Абстракция вбирает в себя общий смысл и становится представительством этих общих смыслов, и поэтому приложима ко многим и многообразным аналогам, тогда как все остальное уходит, опускается, выводится за скобки то, что делает «это» несовместимым с «тем», то есть конкретика объекта, и реальная неисчерпаемость его качеств. Только поклонникам аб-

страстных понятийных сущностей-идей в слове оно может казаться служащим однообразному «клонированию» в любых своих проявлениях. И в этом смысле слово не выходит якобы за пределы клишированного знака или означенания, служа только «общему». И при таком взгляде на вещи «общее», в свою очередь, аморфно — застывшее, вне реального богатства конкретики, реального богатства мира. Происходит своего рода аннигиляция конкретики и конкретного богатства жизненной данности. Происходит расщепление онтологической данности реального бытия и его смыслов.

Итак, говоря о метахудожественности, мы говорим о чрезвычайно капитальных факторах смыслообразования в слове и в искусстве слова, а именно:

1. Обращение к бытийности и ее эмпирической данности (и в этом отношении множественности мира «вещей»).

2. И постижение смысла, смысловых интенций, смыслов такой данности во всех ее проявлениях и модификациях (сведение многого к некоему сущностному единству).

3. И за всем этим — отношение части и целого — осмысление цельности космоса и обращение в слове и обретение в нем целого (и мира, и осмысления его в этом качестве).

Трудно, вероятно, найти более емкое, отнюдь не метафорическое, но и терминологически не высушенное определение того, о чем идет речь, чем — «круглое мышление». Оно лучше всего подходит к онтологической бытийственной целостности или «расширенно-целокупного бытия» у Флоренского (2, 34), или «мифологического универсума» у Лосева. Предполагая мыслить созерцаемое бытие, метахудожественность не равна один к одному *сопряжению* «бытия» и «сознания» (известная сцена поиска такого единения Пьером Безуховым в «Войне и мире» — «запрягать» // «сопрягать надо»). У нас же говорится о необходимости *помыслить созерцаемое бытие*, где мысль и созерцание не существуют ни сами по себе, ни в некоей объемлющей их «упаковке». И тут на помощь опять приходит Флоренский: «Слово есть самая реальность, словом высказываемая, не то, чтобы дубль ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подчиненности, в своем нумерическом самотождестве». И главное: «Словом и через слово познаем мы реальность, и слово есть сама реальность» (2, 293).

Слово есть сама реальность — реальность бытийственно-онтологическая. И в этом своем природном качестве амбивалентная для самых разных форм и сфер человеческой деятельности. И внутри этих отдельных деятельностей реальность,

всегда не уместяющаяся в них однозначно, «выпирающая» из них, а в случаях абстракции или позитивного эмпиризма — чуждая им.

Термин «круглое мышление», по свидетельству Флоренского, восходит к Пармениду, считавшему, что «бытие шаровидно», причем как раз в силу того, что «мысль и бытие — одно» (2, 373).

«Круглое мышление» и может быть подведено под слова о «созерцании с вершин», сказанные Гёте; или названные им же: «орлим зрением с высоты» (вспомним здесь его — «Über allen Gipfeln» или «Горные вершины»). Такое *видение*, или умственное созерцание упорядочено как бы дважды — в пространственном и в смысловом отношении. Оно «космично» как *видение* и глубинно как *ведение*. Нельзя тут не сослаться на сказанное очень точно и метко: «одарил вас Господь очами орла, дабы вы вознося духом до Небес, умом и сердцем видели Землю»⁴⁹. Такое *видение*, такое, по словам А.В.Михайлова, — «напряженное, умственное созерцание» — «космично».

Поиски и самого феномена подобного рода, и обозначения его в понятиях шло интенсивно в русской философско-религиозной мысли от Хомякова и потом до конца прошлого века и особенно «века серебряного». Да и позднее, уже в наши времена.

У И.Киреевского — «металогизм», «метафизическое сознание» и даже «гиперлогические знания».

У Вл.Лосского — «метаматематический аспект».

У Лосева — «мифологический универсализм».

У Д.Андреева: «метаистория» и «метаисторизм».

У Я.Э.Голосовкера, со ссылками на Гастона Башляра, поиски «имагинативного абсолюта».

Итак, *круглое мышление* как то, о чем может быть сказано — «все ценности духа таковы..., они имеют свойства быть больше и значительнее самих себя»⁵⁰.

Речь идет об универсальном принципе целого или об универсальном целом: «откровении» мира в нас и нас — миру. Отсюда — мышление *целым* и в слове уже в самой его природе и с помощью слова, словом; схватывание сущности смысла и сущего смысла — вместе без разделительных трещин и изъянов.

Это — «знание» и «самосознание». Это — *видение* и *ведение*. Это «присутствие бытия» как бы *изнутри* и *извне*. Благодаря чему только и можно достигнуть органического соприродного совмещения смысла и конкретики первообраза, мифологемы, символегемы (содержательной конкретики и «идеи» ее). Другими словами, отказаться от бессмысленного и атомарного

представления, от бессмысленной действительности и от поисков смысла как самой-по-себе данности. Используя свободно термины Флоренского, скажем, что столь разные параметры в подходах к целому и целостности в одном случае — «**онтология**» («освоение бытия расширенно-целокупного» — (2, 34)), в другом — «**аритмология**».

В первом случае уместно говорить о *подлинности* бытия и проникновении в ядро его конкретики, во втором — о *псевдо-бытии*.

В основе онтологии — **первоцелостная** картина и в этом уже качестве концепция мира. Чтобы отойти от общих и достаточно схоластических определений, воспользуемся наглядностью предложенной с этой целью Флоренским апории о розе как источнике или импульсе понимания самого корня дела и его методологии. Первоцелостная, первоценностная ориентация сознания и прежде всего сознания художественного реализуется в виде снятия антиномии между сущностью и формами ее существования, между смыслом сущего и *обликом* целого. Чтобы отрегулировать взаимоотношения, здесь возникающие, приходится вводить первую антиномическую посылку, включающую в себя аристотелевскую «форму» и платоновскую «идею» и гласящую тем не менее следующее: *«целое прежде (больше) своих частей»*. Она не просто слагается из них, но их определяет. Сказанное, таким образом, также включает в себя известную неравновесность внутренних значений относимого друг к другу, а именно: известное механическое «соединение-сложение» и «синтез» целостного.

Но, продолжая ход мысли, — вводим вторую посылку антиномии, которая как и должно в антиномических построениях, еще более парадоксальна и в сравнении с первой, и по отношению к ней: *«часть — уже есть целое (и, следовательно, хотя бы по удельному весу своему больше целого)»*.

Каждая из двух основных посылок находится между собой во взаимоисключающей позиции: *или — или*. Ставя мысль в тупик перед возможностью вывода из столь категорических несовместимостей: *«часть равна целому, причем целое не равно части»* (2, 148). Собственно говоря, до Флоренского подобного вывода и не удавалось никому сделать. Последний, вводя моменты аритмологии и монадологии с опорой при этом на Г.Лейбница, Н.В.Бугаева, Г.Кантора, исходит не из аналитики целого, но из его аритмологического (прерывистого) единства⁵¹. Он приходит к достаточно смелому умозаключению-предпосылке — *«о лепестке говорить как о розе»* (2, 147).

Итак, лепесток розы — не роза, но говоря о нем, мы говорим о розе. Гениальный ход целостно-собирающей онтологической мысли. Говоря о «лепестке» розы, мы говорим о свернутом в ядро прото-феномене, определяемом «первоявлением сверхчувственной своей идеи» (2, 147). Не лепестки «входят» в розу составными ее частями, а роза (целое) «входит» в каждый свой лепесток. И хотя «лепесток розы — не роза», но «роза именно в лепестках своих является». Феномен определяется и в рассматриваемом ракурсе предопределяется «первоявлением своей идеи». По этому же пути потом пойдет и А.Ф.Лосев в «Философии имени» (если целое не делится на составляющие его элементы, тогда в нем нет никакого различия, и оно не целое, а именно монада; если же это целое, то оно как нечто особое вбирает самобытные его составляющие).

Имя, слово-лепесток обладает таким образом сверхбытийностью эмпирики, быта и т.д. Это уже не просто объектное существование, но смысловое существование. И притом не должно происходить механическое удвоение бытия как такового, по одному тому, что любой символ (знак) есть в известном отношении символизированное (и теряет всякий свой смысл без него). «Едино-раздельная цельность» жизни в ее сплошном становлении — по Лосеву⁵².

И следовательно, речь должна идти о метахудожественности как принципе интегрирования реальных смыслов внутри некоторой целостной данности, будь то слово, миф, хокку или любое в себе целостное явление на онтологическом уровне. Таким образом, органическое целое и в широком смысле — «слово» в его первозданности, а не логико-понятийной и «специальной» трансформации наделено онтологической полнотой и органикой целого, где форма слова, его смысл и содержание не пребывают сами по себе, как, например, в научном трактате, где национальный корнеслов понятий, этимология первоосновы слова и его практическое функционирование в тексте — вещи, между собою очень опосредственно связанные, а то и вовсе не связанные. Так, по Лосеву, фиксирование формулы мифа, его сюжета без фиксации неповторимых различий, особенностей мотивов темы и вариантов текста, означает «догматизацию» содержания и превращение поэтологической конкретики в свою противоположность. Вне оформленного смысла целого мифосмысл — просто перестает быть. Другими словами, это проблема фактической бытийности, тематического содержания и смысловой его органики, проблема взаимной вне-находимости.

Но онтологическая проблематика не только проблематика органической целостности, но и *ценностной* самохарактеристики данного образования. В ней корни метахудожественности как особого типа и образа мировидения и миропонимания с позиций принципа **всеединства**, обоснованного еще Вл.Соловьевым.

Известно, что в наше время эта категория «всеединства» получила достаточно неразборчивое свое употребление, собственно говоря, как это и бывает зачастую с философско-эстетической терминологией. В иных случаях «всеединство» оказывается чуть ли не отождествимым с даосийским понятием о неразличимой «тьме вещей», хотя ничего общего между этими далекими послылками не существует по одному тому, что «всеединство» Вл.Соловьева «насквозь христологично»⁵³.

Названный принцип тем более значим для нас, что он получает качественно-характерологическое приложение, благодаря своей дополнительной ориентированности у русского философа. Вл.Соловьев прямо указывал: «Я называю *истинным* или *положительным* всеединством (курсив мой. — Н.Г.) такое, в котором единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех».

И возникает существенное подразделение:

— ложное единство, которое «подавляет или погашает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, пустотою»;

— и — истинное единство. Оно «сохраняет и усиливает свои части, осуществляясь в них как полнота бытия»⁵⁴.

Вот на этих предпосылочных моментах метахудожественности — *всеединстве* в ней мира и *полноты* бытия — и следует все время опираться как на то, что и делает эту категорию продуктивной и актуальной в подходе к сфере органического онтологического смысла и онтологии человеческого сознания.

И вот тут-то необходимо вернуться с эстетических небес к более земной реальности природы метахудожественности, о которой у нас идет речь.

Тот же Флоренский, дав прекрасную наглядную апорию о лепестке и розе, мастерски пользуется метахудожественной природой конкретного закрепления в поэтической плоти глубоких метафизических смыслов. В одном из своих выступлений в защиту Троице-Сергиевой Лавры после революции Флоренский писал, что Сергей Радонежский «прикоснулся к наиболее огнистой вершине греческого средневековья, в которой, как в точке, были собраны все ее огненные лепестки»⁵⁵.

И главное здесь не в «поэтических тропах», легко вычленимых из текста и лежащих на его поверхности, но эти микрообразы: «огнистые вершины» и «огненные лепестки». Они в измерениях метахудожественности отнюдь не украшения речи, а способ синтетического смысло-говорения, схватывания не в образе или понятии излагаемого содержания, а выведение наружу самого этого особого содержания, в котором Радонежский не уподоблен внешнему объекту, а есть реально действительность этой самой «огнистой вершины» бытия. И в рамках вышеохарактеризованной категории целого, целого не абстрактного, а «положительного» — оно включает свободно и органично не только физику и метафизику человеческой жизни, но и духовную мистику, проникая в сферы кантианских антиномий и дихотомии «вещи для нас» и «вещи в себе».

Вглядываясь в такие речения как «Слово есть <...> молния, которая раздирает небо от востока до запада»; или — Сергей Радонежский «прикоснулся к наиболее огнистой вершине греческого средневековья, в которой, как в точке, были собраны все ее огненные лепестки», видишь, что в них существует в раздельном бытии слов нераздельное бытие нераздельных смыслов, вбирающих в себя, в отличие от языка философии или культуры, и «малое» и «большое», и конкретное и общее, и предметное и мыслительное содержание. В приведенных речениях и во всем с ними связанном в текстах Флоренского — вместе и религиозная мысль, и действительное существование определенного архитектурного творения, и иконопись, интерпретация отношения античного и современного контекста культуры и философия культа, но и наглядная изобразительность, предметность предмета разговора и мысли, заложенной в тексте и контексте. И, в частности, пусть несколько имаготивно, но четко и точно означен образ Преподобного основателя Лавры. Здесь сходятся логика образная, историческая, культурно-историческая и сакраментальная, и известная примитивизация такой образной изобразительности только кажущаяся.

В.Н.Лосский в 1944 г. писал об «изначальной тайне», связанной с религиозной картиной мира, и замечал: «Только поэзия может представить нам эту тайну» — и добавлял при этом «именно потому, что поэзия <...> не претендует на объяснения»⁵⁶.

И в итоге еще раз: метахудожественность именно и есть то, что выводит нас за разгороженные уделы современной мысли и за пределы литературы, обращая все, где она пребывает, в свободные пространства духовного бытия, которое и разворачивается по законам той логики, которая не отделяет конкрет-

ного от абстрактного, образа от идеи, символа от символизированного. «Слово есть самая реальность <...> в своей подлинности, в своем нумерическом самотождестве» (Флоренский, 2, 293).

5

Итак, онтологизм слова. Слово космично. Из этого исходила русская онтология в трудах Вл.Соловьева, Флоренского, С.Н.Булгакова. В.Эрн назвал в ряду предшественников русской онтологической мысли Г.Сковороду, В.Печерина, А.С.Хомякова⁵⁷. В свою очередь, у нас есть основания в этом ряду означить самого В.Эрна⁵⁸; и, конечно, тут же следует назвать Н.О.Лосского, С.Л.Франка, Вяч.Иванова и А.Ф.Лосева.

«Через то, что вселенной, миру присуща идеация — он и есть и слово», — такова посылка, опирающаяся на исходное: «В начале бѣ слово» (С.Булгаков).

Гётевские вариации в первых строках «Фауста», с варьированием библейской формулы, были, надо думать, не столько ее пересмотром, сколько выявлением живого динамизма в слове и в нем заложенной творческой активности. Отсюда протянутся ниточки и к идеографическому методу (от греч. *ideos* — особенный, своеобразный), предложенному Виндельбандом и Риккертом.

Слово космично, но и конкретизировано в онтологическом плане. И потому выступает как первооснова метахудожественного космизма, соединяющего все сферы человеческого сознания, включая религиозную, философскую, научную мысль и даже не только искусство слова, но и другие виды искусства, в которых слово имплицитно или прямо присутствует, будь то иконописные фрагменты словесных текстов, музыкальные жанры от больших (оратории, мистерии, оперы) до малых форм, не говоря о драматургии и кино (даже в «немом» его варианте). Слово совершенно уникально в своем универсализме, запечатленном в библейском евангельском тезисе, на который и опирается всякая онтология.

Но из понимания слова как универсума вытекает непосредственно его функции полифонической идеализации и идеации, идеологизации заложенного в слове конкретного содержания и содержания понятийно-обобщающего.

Отсюда и проистекает особого рода пластичность и протезизм слова — разного в разной среде своего обитания. И осмысление самого слова от Гераклита, Платона и Плотина и до философии Нового времени «никогда не теряло из виду водораздела между формально-логическим бытованием слова-понятия

и словом», условно говоря, «содержательным изнутри», светящимся как бы не отраженным светом, а своим собственным «самородным» поэтическим светом⁵⁹.

Слово — действительно Протей. Оно все время остается самим собой и все время разное — не по форме и даже не по содержанию своему, но по своим природным модификациям. У одного и того же автора в близких, казалось бы, по профилю дискурсах, как говорят лингвисты, мы имеем очень не схожие образования. Слово пульсирует, и в зависимости от целого, в которое оно входит, переходит с одной природной своей орбиты на другую. Лермонтовские «Горные вершины» или «лепестки розы» из апории Флоренского — совсем не те же самые слова, что «огнистая вершина» и «огненные лепестки» в его же текстах о Троице-Сергиевой Лавре и о Сергии Радонежском. Слово — не знак в этих текстах, в отличие от текста научного. Оно образование, живущее живой жизнью мира, человеческого существования и его смыслов и Смысла.

Лингвистика, как правило, обходит эту сторону вопроса, имея дело со знаково-понятийной стороной слова, или предельно конкретным и потому опять-таки знаково-содержательным тождеством слова и «вещи».

Основным направлением нашего рассмотрения словесной материи искусства слова и будет единство в нем, в поэтическом слове, **смысла и бытия**, но не как «бытийственной» и «смысловой» суммы, а их полного органического синтеза — то есть насыщенность **бытийственным смыслом**, то есть тем, что **есть** и имеет **смысл**, или **смыслом**, который **есть** во всем (и тут Гегель кажется был прав, говоря — «все действительно разумно»).

Слово несет в себе такое проявление синтеза бытия своего, своей бытийственности и присущего ему по определению «смысла». Можно живое слово уподобить эллипсоиду, геометрической фигуре, наделенной двумя образовательными фокусами: бытийственным и смысловым. По Флоренскому, тем самым, обладающим синэргическим актом познания, в основе которого лежит постулат: Слово «больше себя самого» (2, 293).

И в этих своих параметрах, в этих своих измерениях слово и становится абсолютной предпосылкой гиперхудожественного мировидения и миропонимания, без которого нет искусства и элементы которого как «реликтовое излучение» присутствуют почти в любом научном тексте, не говоря о философии или таких сферах жизни, как эпистолография, документальные жанры, дневниковые записи и т.д.

Отметим принципиальные отличия сциентизма и гиперхудожественного функционирования слова. В научной сфере слово-понятие, слово-термин. Это прежде всего знаковое образование с предельно строгим значением, в идеале однозначным и всегда тождественным себе самому во всех своих употреблениях и в любых контекстах и в этом качестве всякое определенное значение такого слова замкнуто на себя, ограничено и дискретно.

И напротив, даже из всего предыдущего достаточно беглого материала, которым мы выше располагали (произведения Басё, Гете, Лермонтова; легко сюда подсоединяемый, например, поэтический опыт Рильке или Балтрушайтиса, а также некоторые «пограничные» тексты Флоренского), из всего этого вытекает с достаточной очевидностью, что слово гиперхудожественное не только лишено смысловой одновалентности, но принципиально многовалентно, а в разных вариациях и вариантах и даже инвариантах многозначно до бесконечности, в принципе беспредельно, пульсирует всеми своими фибрами и смысла, и эмоционального наполнения, и жизненной конкретики — и тем самым определяет живую жизнь текста и контекста произведения, в которое оно входит, и художественность которого и определяется степенью беспредельности этого словесного содержания, этой словесной полифонии (в определенном своем ракурсе, по Бахтину, получающей диалогизм в романе Достоевского).

Пройдя мимо этих скрытых кладовых и тайников гигантских внутренних («внутрисловесных») энергий, и Кант, и Фихте, и Гегель, а затем неогегельянцы и неокантианцы неоднократно оказывались «жертвами этого неведения» (С.Булгаков).

И смелой новацией стало феноменальное образование идеи и образа в символе Софии, развиваемом Вл.Соловьевым. По авторитетному мнению, П.Флоренский придал платоновской абстрактной «идее» или даже «идеям» «преимущества» и статус «иконографического» их существования⁶⁰. Собственно говоря, это как раз то, из чего исходил и А.Ф.Лосев, провозглашая «идею цельного знания, основанного на органической полноте жизни» в статье «Русская философия» (1918).

Даже в научном тексте, в строгой научной терминологии присутствуют скрытые энергии готовой лопнуть почки конкретного содержания, к которому подчас сознательно, подчас интуитивно тянутся специалисты при определении трудных понятий и значений. П.Дирак и Р.Фейнман определяют позитрон: «дыра в море отрицательных энергий». Здесь и «дыра», и

«море» присутствуют чуть ли не в качестве бессмысленных знаков-символов для опоры фундаментальных физических реальностей, но они и становятся этими «опорами», потому что присутствуют в научном тексте в качестве опорных точек, отличных от мира несомненных данностей человеческого опыта и человеческой мысли.

Пожалуй, трудно найти другого такого мыслителя, подобного Флоренскому, который умел извлечь и зримо почти обозначить смысловые словесные потенции, найти скрытые в слове (подчас в его корневых глубинах, в этимологии, в близких и отдаленных ассоциациях, не всегда приемлемых лингвистам) жизненные и смысловые богатства и многообразие его. Его «Столп и утверждение истины», а затем, как правило, почти все последующие работы испещрены анализом словесного материала и параллелями из многих древних и новых языков. Автор использует их для наглядного доказательства собственных концепций. Подчас же это могло смотреться всего лишь как демонстрация эрудированности автора, а не способа существования гиперхудожественного видения мира.

Слова-идеи, слова-первообразы, слова-образы и имена-мифологемы — суть «голоса мира», звучащая вселенная.

Отправляясь от языковой «праобразности» (по Потебне) или от «прамифологизма» Лосева и в известной мере Флоренского и используя идею метаморфизма слова (К.Кедров), вернемся в лоно искусства, в лоно метахудожественности слова в сфере искусства слова, где оно живет внутренней жизнью, преобразуется под малейшим дуновением с океана Большой жизни, пульсирует упругим током Большого контекста, не говоря уже о реальном контексте замкнутого в себе художественного целого (произведения). И внутри этого совершенно определенного мира-произведения метахудожественность становится художественностью.

И произнося слова о «море бедствий», гениальный английский актер Гаррик в «Гамлете» видел перед собой именно «бесконечные ряды волн». У Шекспира принц датский готов броситься с обнаженной шпагой навстречу «морю бедствий» — «бесконечному ряду волн». Казалось бы, «море бедствий» у Гамлета и «море энергий» П.Дирака — словесно явления одного порядка, одного ряда, где законы риторики жестко нормируют и поэтический троп, и научный термин. Но и тот, и другой «набухают» объемной содержательностью живой жизни.

В них общее основание — онтология слова и в этом смысле фундамент метахудожественности, которая своими корнями питает искусство и в нем реализуется не только по преимущест-

ву, но и в качественных своих параметрах «по назначению», тогда как в науке и в философии эта природа, выступая как живая почва мысли, все время не получает полного гражданства. Да это и понятно. Каким бедным родственником в научном тексте выглядит — «море энергий» — расплывчатое и водянистое, рядом с незыблемой научной и математической логикой эйнштейновской формулы: $E = mc^2$.

«Море энергий» П. Дирака — метафорический термин, знак, условное с претензией на терминологическую строгость выражение, не только не претендующее, но и не долженствующее иметь в себе от конкретного содержания называемых в них объектов. В «привычных» словах заключены совершенно иные значения — не жизненные, а физические реальности, где жизненное содержание несет лишь вспомогательную функцию. В «Гамлете» «море бедствий» — классическая художественная идиома. В ней совмещено в неразрывном единстве конкретное содержание словообраза, здесь присутствующего, и смысловая идиоматика целого словосочетания в контексте сцены и характера персонажа. И таким образом всего в двух словах закодирована вся программа трагедии, брошено зерно концепции ее, прорастающее и произрастающее в огромное художественно-смысловое целое: *быть* или *не быть*, победить (отстоять правоту и правду жизни) или погибнуть. Вспомним в этой связи бахтинскую мысль о том, что «всякая активность преступна» (предполагая в себе «преступить», «преступление»). И правда Гамлета не избавляет его (как и всякого другого трагического героя) от преступления. И потому у Шекспира: «О, дьявол! Если б стала Беременной земля от этих слез, То каждою слезинкой в ней бы зачат Был крокодил»⁶¹. У Шекспира и Гамлет, и Отелло показывают, что «жизнь преступна по своей природе, если ее утверждать, если упорствовать в ней, если осуществлять ее кровавые задачи и *настаивать на своих правах*» (курсив мой. — Н.Г.).

«Как и Лир, — писал Бахтин, — Гамлет соприкоснулся с **подлинной** реальностью мира, жизни и человека; вся система официального добра, правды, пиетета, любви, дружбы и прочего рухнула... сместились и слились верх и низ, перед и зад, лицо и изнанка... Такова жизнь». И не случайно поэтому «Шекспир всегда чувствует под собою ад, а над собою — небо»⁶².

Такова одна из возможных версий содержательного наполнения шекспировского образа в два слова — «море бедствий». Образа конкретно зримой беспредельности и смысловой бесконечности в берегах текста и контекста трагедии и контекста жизни между рождением и смертью.

Так одно и то же слово (в данном случае «море») или близкие образные аллюзии («море бедствий» — «море энергий») в научном контексте и в контексте трагедии, живя по законам метахудожественной бытийственности и органической цельности, дают в чем-то общие, а в чем-то совершенно особые **смыслоэнергии**.

И таковы пути перехода метахудожественности в одном случае в сферу научную («море энергий»), в другом — в мир искусства («море бедствий»). Вне метахудожественности не существует, как и без вдохновения, ни одной области человеческого мышления. Она «входит» или, вернее, фундирует и философскую мысль («пещера» Платона или его же «развесистый платан» в «Федре») и не всегда законно пробирается в ей неподвластные территории. Но в искусстве ее кульминация. Здесь она основание и гарант художественности — конкретного и неповторимого смысла каждого художественного мира как такового, а не приложение или переложение, «иллюстрация» чьих-то идей и концепций, научных теорий.

6

А.В.Михайлов в работе «Диалектика литературной эпохи» привел и довольно подробно остановился на словах Мефистофеля из «Фауста» Гёте:

Grau, teurer Freund, ist jede Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.

(Теория, мой друг, суха,
Но зеленеет жизни древо.)
(Перевод Б.Пастернака)

И соответственно комментирует это место: «Русский перевод не поспевает за оригинальным текстом в одном — в передаче многозначительности слова “grau”... Сухому (grau) только противоположно зеленое и свежее, невыразительному серому (grau) цвету противоположен зеленый цвет природы, однако не просто противоположны друг другу зеленая поросль жизни, все молодое, рождающееся и подающее надежду (grün) и настоящая теория с ее почтенной древностью, “ветхостью” (grau). Настоящая теория (Theorie) — умная, умудренная, это напряженное, умственное созерцание»⁶³. К приведенному рассуждению автором сделана отсылка: «Эти стихи Гёте содержат и еще ряд иронических нюансов, которые сейчас невозможно затронуть». Трудно сказать, могут ли слова эти быть отнесены к эпитету goldner (в переводе — «золотое» древо жизни). И в какой мере этот эпитет ироничен в общем контексте «Фауста».

Но обращает внимание, что слово это (goldner) оказалось опущенным и переводчиком (Пастернаком), и соответственно А. Михайловым. Видимо, действительно при чтении воспринимаемая в целостном идиоматически-поэтическом виде фраза: «Теория, мой друг, сера, Вечно зелено золотое древо жизни» почти не поддается описательному, логическому перетолковыванию.

К.Фосслер подробно проанализировал в свое время фразу: «Теория, мой друг, сера, Вечно зелено золотое древо жизни».

Сочный афоризм стал крылатыми словами, ибо в нем пульсирует молодая жизненная сила упругих смыслов в отсветах огромного мира гетевского творения. Но попадая в самые разные контексты, живое речение и живые смыслы в нем становятся подкреплением лишь того или другого общего места, когда его приводят на потребу как украшение собственного текста. Но приведенное речение, даже изъятое из художественного целого, живет своей собственной жизнью. И Фосслер показывает, как легко исследовательский скальпель, скальпель прямолинейной логики приводит сразу же к умиранию живого образования, стоит только задаться безапелляционными вопросами строгой логики, каким манером «теория» может иметь цвет, что такое «древо жизни», как оно может быть одновременно и «золатым» и «зеленым». И мы остаемся без онтологии слова, без единого у такого слова ствола, без ветвей, листьев и плодов на нем.

В том же райском саду, где произрастает это удивительное «вечно зеленое золотое древо Гёте, можно встретить» и «черную дыру» Дирака и «черное солнце» Мандельштама и «мокрую луну» Бунина.

Так, речь идет не об образном компоненте в слове, но о его метахудожественном первородстве, не о слове как символе символов (simbolum simbolorum) у Флоренского, но, скорее, о том, что заставило Л.Пумпянского еще в 1919 г. в общих с М.Бахтиным контекстах увидеть в словесной «символике» с опорой на поэтику Гоголя и Вяч.Иванова — «азбуку реальности»⁶⁴.

Гоголь был гениальным переработчиком словесной метафизической руды в «живую натуру». У него можно встретить ослепительные проблески словесного живописания, предвосхищающие и может быть превосходящие толстовскую изопластику. Например, в «Риме»: «...нечистый рыжий капуцин, вдруг вспыхнувший на солнце свежeverблужьим цветом» (111, 237). Но у него же знаменитый Акакий Акакиевич, «*один чиновник*» из «*одного департамента*», **вылепленный** из словесных неопределенностей, так поразивших Б.М.Эйхенбаума («Как сделана

«Шинель» Гоголя» /1919/): «чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат...» и т.д. Здесь каждое слово — бездна неопределенностей, нагнетаемых повторением одного и того же столь же неопределенного — «несколько» и фиксируемых самой глагольной формой слов — *подслеповат, рябоват, рыжеват*, и по существу в иной словесной форме сказано — *лысоват* — «маленькая лысына». Не говоря уже об имени персонажа: «Акакий Акакиевич, — пишет Эйхенбаум, — это определенный звуковой подбор...», «звуковая семантика»⁶⁵.

Смыслопластика гоголевского слова с нарушением логики и грамматики поразительна: «выразил на лице своем мыслящую физиономию».

Или в описании усадьбы Тентетникова: «на тысячу с лишком верст горные возвышения <...> возносились они над бесконечными пространствами равнин <...> север и юг растительного царства собрались сюда вместе». Описание усадьбы становится очередной художественной аномалией. Гротескно-панорамированное видение земли возникает из словесных странностей и несообразностей («горные возвышения»). Существует воспоминание, как автор сам читал это место «Мертвых душ»: «Помню, как он начал глухим и каким-то гробовым голосом: “Зачем же изображать бедность да бедность... И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок”. После этих слов внезапно Гоголь приподнял голову, встряхнул волосы и продолжал уже громким и торжественным голосом: “Зато какая глушь и какой закоулок!”. Засим началось великолепное описание деревни Тентетникова, которое в чтении Гоголя выходило, *как будто писано в известном размере*»⁶⁶. И, видно, не так уже ошибался И.Аксаков, вопреки мнению Белинского, заговорив о Гомере и об эпизме Гоголя в связи с его поэмой. «Пустые оболочки» живого существования оказались порождающей средой огромных пространственных и смысловых образований.

Слово оказывается «мостами над безднами» (С.Булгаков), через которые не переправиться с «поводырем» от логики и строгих математических аксиом. В метапространстве *от перестановки слагаемых сумма меняется*.

Слова, «словарно» поданные у Блока — «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», — далеки от номенклатурного перечня, выступая сразу аккордом, где и подлежащее, и сказуемое перестают существовать, и в строку входит мир этой улицы, этой аптеки

и только этого фонаря. Они не только поставлены под определенным, как это знаменуется в грамматике, артиклем. Они поставлены в ряд особой поэтической поливалентностью, создают особую декоративную перспективу, сценическую площадку, где поэтическое чувство-мысль «правит бал». Но в вещной незыблемости предметного мира, в чудовищной незыблемости и инерции миронеустройства свершается асимметрия построения начала восьмистишия и его концовки: аптека, улица, фонарь с предваряющей этот сдвиг строкой — «и повторится все сначала». Но асимметрия, внесенная в зеркальное повторение «картинки», если и не вводит необходимость зазеркального мира, то намек на него как на невозможную возможность спасения от безнадежности.

В этой предметной «физике» жизни незримо присутствует ее метафизика.

7

Подведем некоторые итоги. Метахудожественность и есть как раз то, что означает предельность как рационализма, логики, конечной формализации мысли, так и традиционно понимаемого «образного» воссоздания жизни.

В известном отношении метахудожественность — это самоосуществление смысла «без границ» сепаратных подходов. Она гарант беспредельности постижения смыслобытия сверх-научными и гипер-эстетическими путями.

Она синтез того, что пребывает «между», «за» или «над» категориями «прекрасного», «ужасного», «трагического», «комического» и т.д. Но последнее вовсе не означает чего-то *запредельного* и неуловимого, невещественного и трансцендентного. Напротив, она находится на территориях освоенных. Мысли ученого, физика, математика подвластны художнику, будь он музыкантом, композитором, живописцем или поэтом. Но *иначе*. По-другому, чем науке. Пушкин это чувствовал, говоря, что вдохновение нужно в геометрии, так же, как и в искусстве. Вдохновенное сознание — и есть постижение сверхобычного в обычном, необыкновенного — в обыкновенном. Другими словами, выход за пределы — предельного и совмещение — несовместимого. В.В.Розанову принадлежит прозорливое суждение о том, что центральный вопрос подлинной философии: единое и многое. Чтобы все сказанное не носило чисто словесные метафорические формы, сошлемся на доступное обозрению и уразумению.

Задержимся на минуту на стыке категориальной понятийности (в общих терминах) и конкретной данности бытия в определенной точке пространства и времени (до неповторимой «вещности» сущего *здесь и сейчас*).

Трудность заключается в несоизмеримости обозначаемого незыблемо логическим абсолютизмом и незыблемостью «вещи», «факта» как таковых («и не в зуб ногой»).

В самом деле: что может быть универсальнее и неопровержимее в своей абсолютной истинности, чем тезис аристотелевской силлогической деспотии: *X есть Y*. В этом — триумф логики, ее незыблемость, точка опоры для Архимедова рычага. Все здание философии и науки построено из этого кирпича. Например: Иван = человек. И поставив эти два значения в беспощадную формулу, получаем: Иван = смертен, потому что надо всеми господствует всеобщая универсалия необходимости: человек = смертен. Мы попадаем на стальные рельсы логической необходимости и не можем больше вырваться из ее нивелирующей всех сюда попадающих «Иванов» и всех других людей — не-иванов, которые внутри этого железного закона становятся такими же «Иванами», как и взятый нами для примера и обыгранный Толстым в его «Смерти Ивана Ильича». Во всех этих уравнениях человек перестает быть одним-единственным, неповторимым и потому незаменимым. Остается монументальный логический смысл и «исчезает» человек. Человек исчезает и это бесконечно страшно. То, что не может пропасть бесследно, превращается в ничто, более того — в небытие. Исчезает в смертном, единственном и драгоценном этой единственностью, — его бытие. Остается логическая необходимость и нет жизни как она есть, то есть не в абстракциях, а в живых многочисленных и единственных в каждом отдельном случае — людях. А с ними исчезает то, что есть; исчезает бытие (как таковое). Логика формально неоспоримая содержательно-бытийственно обрушивается сама в себя. И чего доброго грозит нам (запредельно) мифологической метахудожественностью «Ригведы», провозглашающей на своих страницах: «не было *не-сущего* и не было *сущего* тогда». И тут уже нет места ни для логического абсолютизма, ни для образной вседозволенности.

Метахудожественность знаменует *иные* уровни и объемы сознания и соответственно закон тождества и исключенного третьего оказывается менее объемным, чем непрерываемость метахудожественного всебытия *существования* и *смысла* и более подверженным эрозии с ее стороны. В самом неприступном бастионе логической предикации изначально притаилась энергия обратной направленности против гильотины логичес-

кой дихотомии. О несводимости к однозначной однолинейности предикативных отношений языка: «Х есть У» (а на них стоит вся формальная логика) высказался впервые Орест Михайлович Новицкий. Ссылаясь на сделанное ранее, развернуто об этом заговорил С.Н.Трубецкой.

Быть — это отношение, считал С.Н.Трубецкой. Оказалось, что в формуле: Х есть У имплицитно таится механизм обнаружения сил антинивелирующей направленности неисчерпаемого жизненного богатства, а, следовательно, самой бытийственности мира.

Быть — значит *быть* чем-то. Нельзя быть *ничем*. Быть — значит быть санкционированным бытийственной реальностью, принадлежать к ней, входить в состав общности сущего. *Одному* входить в состав *иного*. «Быть — значит общаться», — писал М.Бахтин.

В самой глагольной связке — *esse, быть* — между объектом (х) и субъектом (у) заложена тайна, являясь необходимым звеном составного сказуемого. Суждение не существует без сложных отношений с входящей сюда именной частью предикации. Без этого продолжения — *esse* — остается **чистой** бытийственностью, лишенной качественно-количественных характеристик и хронотопа **реального** бытия. Чтобы быть, надо быть чем-то. Быть может только нечто. И если это нечто получает в логической связке предиката свое бытие, то связка («хочет» она того или «не хочет») получает бытийственную конкретизацию от контролирующей ее предикативной конкретики. Мыслимое бытие всегда конкретно в себе. Рассмотрение апофатической системы и «мюонности» у Лосева или «меонизма», по Эрну, далеко выходит за пределы предмета нашего рассмотрения.

Формула логическая Х есть У и математическое равенство $X = Y$ становится статическим закреплением неравенства, сложных подвижных отношений в нем скрытых, непроявленных, а подчас и беспощадно изгоняемых, отношений и даже взаимоотношений неподчинения онтологии бытия и конкретной жизненной **живой** реальности. И маленькое — *esse* — становится «всем во всем», указанием на это всебытие, без уничтожения реального в призрачном. «Связка выражает мировую связь всего со всем». И в ностальгической эйфории С.Булгакову приходит на ум назвать это «космическим Коммунизмом бытия» (С.Н.Булгаков, 71). В такой системе отношений, в предикативном механизме, с ней связанном, таится переход от абсолютизации идеи к конкретизации неповторимого содержания в слове, в частности, неразрывно связанной с заложенной

системой отношений в формах грамматической переходности и возвратности глаголов.

И вот в маленькой глагольной связке на уровне грамматики, образно говоря, происходит трансформация языкового уровня в уровень метафизический, гласящий: *все есть во всем*, реализуется принцип всеединства и «однораздельной» (очень емкое и очень показательное обозначение) целостности бытия, обоснованный Вл. Соловьевым⁶⁷.

И отношения предикации в любом случае сводятся в конечном счете к процессу *взаимодействия* и *взаимосвязи* существования и смысла как двудольного ядра бытийственности.

Внутри логического бинома тождества возникает или, лучше все-таки сказать, заложена, присутствует в нем формула метахудожественности как свойства, определяющего не расхождение логического и образного освоения мира, как свойства универсального. В философии, даже кантовская «вещь в себе» — прежде чем предстать перед бесстрастным мыслителем неповторимо-личностной определенностью — «вещи» — получала в этом слове весомость самого конкретного и материально-зримого объекта, сущего во времени и в захваченном ею пространстве. Качественная множественность и бесконечность ее проявлений «взрывается» внутри логической двухмерности и в сатирическом стиле обыгрывает математические суррогаты жизни в «шайко-лейках» и «кальсоно-носках» у Зошенко. И как мы видим на примере коротенькой связки — *esse, быть* — даже однолинейно-однозначная система логического императива по сути дела постоянно готова оказаться широкой дорогой с двусторонним движением.

Если нам скажут, что на «пяточок» глагольной связки все-таки рискованно опираться универсальное обоснование, напомним, что сказанное по поводу «одного» слова справедливо и во всех случаях словесных построений, или, проще говоря, любого словесного текста. В самом деле, давно было замечено, что истинное определение вещи, ее Логос есть ее название. Любое слово — это наименование. Но любое наименование (включение определенной жизненной данности в заданный объем явлений или общностей любого другого рода), даже личные имена (казалось бы, очень обособленная группа в составе языка), как показано в такой новой филологической дисциплине как «философия имени», одна из неявных и все-таки несомненных форм предикации, скрытое выражение предикативной модели вообще. «Имя есть ответ на вопрос: что есть это?». «Имя <...> **сказуемое** нашего переживания, оно есть именно то, что сказывается о несказанном подлежащем раскрытию через

имя» (Флоренский. 2, 145). Имя представляет человека, а человек олицетворяет свое имя. Но из сферы логики и языка тут же мы попадаем в онтологические измерения: имя есть сам этот человек (а не обозначающая его «сигнатурка», как писал С.Булгаков), оно делает недоступное — доступным. Еще киник Антисфен знал, что функцию истинного представительства выполняет имя собственное, а не описание вещи или человека.

В определенном виде имя, шире — именное обозначение объекта речи — всегда функционирует в качестве аналога местоименного обозначения объекта. Например, «аз есмь» равносильно произнесению при представлении или знакомстве: «Сергей» или «Иван». Правда, тут есть и особый момент. «Аз есмь» — собственно говоря, формула бытийственности в чистом виде. Самоутверждение бытия в одной из своих точек. Тут бытийственность зафиксирована дважды и в объектно-местоименном обозначении, и в предикативной позиции утверждения. Своего рода формула «чистого бытия».

На уровне конкретного бытия смысла, «смысловых областей, наделенных автономной законностью» (Г.Зиммель), и пошла мысль сторонников «философии жизни»⁶⁸. Затем у Бахтина — интерпретация архитектоники «единого и единственного бытия жизни», то есть «бытия в его конкретной действительности»⁶⁹.

Личность не выразима через понятия и категории, на языке терминов. Марсель Пруст писал: «В определенном возрасте мы достигаем того, что Имена воспроизводят перед нами образ непознаваемого, которое мы в них заключили и в то же время обозначают для нас реально существующее», например местность, поименованную так, а не как-нибудь иначе⁷⁰. «Личное» может восприниматься в жизни только непосредственно или передаваться произведением искусства.

Слово оказывается не чем иным, как «мировое всё» (С.Булгаков).

На этой метахудожественной незарегулированности живого языка существует и живет искусство слова. И то, что в научном тексте присутствует имплицитно, как «подсказка» или тихий «шепот» бытия, в образном сознании оказывается главной магистралью разворачивания словесного текста в бессловесный образ, в особый художественный смысл, не сводимый к простой сумме образующих его слов, топосов и тропов.

Вот этот живой процесс превращения словесного текста в бессловесную метахудожественность и встречают исследователи литературы, сталкиваясь с произведением искусства и тем более, скажем, таким безыскусным как «Я вас любил» Пушкина.

Мифологическое мышление, религиозная мысль, а, соответственно, поэтика знали всегда этот метахудожественный прорыв сосредоточения всеобщности истины в единственную точку бытийственную и конкретно-смысловую.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ИЛ — журн. Иностранная литература.

ВФ — журн. Вопросы философии.

ВЛ — журн. Вопросы литературы.

РЛ — журн. Русская литература.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 31. В дальнейшем ссылки на это изд. в тексте — с указ. тома и стр.
- ² См.: Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М., 1991. С. 35.
- ³ Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991. С. 502–503.
- ⁴ «Крины сельные или цветы прекрасные» Паисия Величковского. Одесса, 1910. С. 7. Репринт. изд. Оптиная пустынь, Калуга, 1990.
- ⁵ См.: Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 39.
- ⁶ См.: Эрн В.Ф. Верховное постижение Платона.
- ⁷ Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» // ВФ. 1992. № 1. С. 148.
- ⁸ См.: Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979. С. 186–187.
- ⁹ Унамуно М. О трагическом чувстве у людей и народов // Человек. 1990. № 6.
- ¹⁰ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 451.
- ¹¹ См.: Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979. С. 181.
- ¹² См.: Восток — Запад. М., 1982. С. 251.
- ¹³ См.: Соколова-Делюсин Т.Л. // ИЛ. 1990. № 11. С. 186–187.
- ¹⁴ Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1927. С. 84–86.
- ¹⁵ Соколова-Делюсин Т.Л. Указ. соч. С. 186–187.
- ¹⁶ См.: Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. С. 201, 223.
- ¹⁷ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1951. С. 63.
- ¹⁸ См.: Соколова-Делюсин Т.Л. // Кобаяси Исса. Стихи и проза. СПб., 1996. С. 6–8, 26, 62.
- ¹⁹ Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Собр. соч. Т. 2. С. 28.
- ²⁰ Альбедиль М.Ф. Забытая цивилизация в долине Инда. СПб., 1991. С. 90.
- ²¹ Алексеев В.М. В старом Китае. М., 1958. С. 30.
- ²² Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 651, а также 653, 579.
- ²³ Цит. по: Михайлов А.В. Указ. соч. С. 580.

- 24 Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Биб-ка поэта. Т. 2. Л., 1989. С. 616–617.
- 25 Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 88.
- 26 См.: Вальцель О. Указ. соч. С. 17.
- 27 Михайлов А.В. Указ. соч. С. 583.
- 28 См. об этом: Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Т. 2. М., 1964. С. 216–217.
- 29 Михайлов А.В. Указ. соч. С. 617–618.
- 30 Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995. С. 185, 197.
- 31 Лермонтов М.Ю. Указ. соч. С. 616–617.
- 32 См.: Гёте. Избр. фил. произведения. М., 1964. С. 418.
- 33 Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. С. 76–77.
- 34 Флоренский П.А. Имяславие как философская предпосылка // Флоренский П.А. Собр. соч. Т. 2. С. 281.
- 35 Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» // ВФ. 1992. № 1. С. 146.
- 36 Венцлова Томас. О мифотворчестве Вячеслава Иванова в «Повести о Светомире царевиче» // Культура и память. III международный симпозиум посвященный Вяч.Иванову. Т. 2. Флоренция, 1988. С. 42.
- 37 Цит. по: Аверинцев С.С. Вяч.Иванов // ВЛ. 1975. № 8. С. 156–159.
- 38 Иванов Вяч. Собр. сочинений. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 220.
- 39 Там же. С. 305.
- 40 Мифы народов мира: В 2 т. М., 1987–1988.
- 41 Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле». С. 148.
- 42 Там же.
- 43 Иванов Вяч. Собр. сочинений. Т. 1. С. 223.
- 44 Розанов В.В. С вершины тысячелетней пирамиды // Москва. 1990. № 5. С. 177–179.
- 45 Ср.: Иванов Вяч. Собр. сочинений. Т. 11. Брюссель, 1974. С. 646–647.
- 46 Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Т. 2. С. 292.
- 47 Лосев А.Ф. Философия имени. Т. 9. С. 33.
- 48 Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930. С. 680.
- 49 Иванов Вяч. Собр. сочинений. Т. 1. С. 488.
- 50 Флоренский П.А. Философия культа // Богословские труды. Т. 17. М., 1977. С. 101, 131, 141.
- 51 См.: Половинкин С.М. П.А.Флоренский: Логос против хаоса. М., 1989. С. 18–27.
- 52 Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 27.
- 53 Рашковский Е.Б. Лосев и Соловьев // ВФ. 1992. № 4. С. 145.
- 54 Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 552.
- 55 Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // РЛ. 1989. № 2. С. 136.
- 56 Лосский В.Н. Догматическое богословие. М., 1991. С. 218.
- 57 Эрн В.Ф. Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. М., 1912. С. 27.

- ⁵⁸ В.Ф.Эрн писал: «Метафизический корень мысли <...> там, где лежит творческая причина самой Природы <...> в Божественном Логосе» // Эрн В.Ф. Сочинения. С. 288.
- ⁵⁹ Трубецкой С.Н. Основы идеализма; его же. Учение о Логосе // Трубецкой С.Н. Собр. соч. Т. 2. М., 1908. С. 264; Т. 4. М., 1906. С. 21.
- ⁶⁰ Лосев А.Ф. Философско-поэтический символ Софии у Вл.Соловьева; его же. Страсть к диалектике: литературные размышления философа // Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 47.
- ⁶¹ Шекспир. Отелло, д. 4, сц. 1.
- ⁶² Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле». С. 140–141.
- ⁶³ Михайлов А.В. Языки культуры. С. 15.
- ⁶⁴ Николаев Н. Невельская школа философии /М.Бахтин, М.Каган, Л.Пумпянский/ в 1918–1925 гг. // М.Бахтин и философская культура XX века. Вып. 1, ч. 2. СПб., 1991. С. 34.
- ⁶⁵ Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 313.
- ⁶⁶ Кн. Д.А.Оболенский // Оболенский Д. О первом издании посмертных соч. Гоголя // Русская старина. 1873. № 12. С. 943–944. Цит. по кн. Б.М.Эйхенбаума. О прозе. С. 308.
- ⁶⁷ Соловьев В.С. Сочинения. Т. 1. С. 336–337; см.: Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. С. 129–133.
- ⁶⁸ См.: Зиммель Г. Индивидуальный закон. К истолкованию принципа этики // Логос. 1914. Т. 1, вып. 2. С. 201–248; а также: Конфликт современной культуры. Пг., 1923; Гёте. М., 1928.
- ⁶⁹ Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. М., 1986. С. 94, 102, 138.
- ⁷⁰ Пруст М. У Германтов. М., 1980. С. 19.

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 все 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, уразумеваемый, толкуемый, интерпретируемый. Исследователь, занимающийся «Одиссеей» Гомера, «Божественной комедией»

Данте, «Войной и миром» Толстого — любимым 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 истории его существования в читательском восприятии, в науке, то есть во всех формах его интерпретаций, толкований (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 «внутрилитературным», 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 ясно 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». Это 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 существенности, равно как и в ее несовершенстве, коренятся подлинные определения понятий, стоящих за литературоведческими терминами. Эти понятия следует рассматривать как в высшей степе-

ни 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 взаимоопределены 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 причина 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 их 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 оборотов 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, движе-

ние 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 пользовании этим словом на протяжении полувека.

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 гг. 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 C.), 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 гг., следующие моменты:

1. связь с естественнонаучными 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 гг. был в основном направлен на изучение и теоретическое обоснование реализма и прежде всего на исследование реализма XIX в., 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 в. 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 сшит исключительно по мерке реализма XIX в. 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 писателю, 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 мировоззрений.

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 гг., 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 «нереалисти-

ческой 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 отделяемые друг от друга. Такой логике весьма отвечало бы представление о том, что реализму отнюдь не непременно противостоит «не реализм» (коль скоро, например, в XVIII в., не знавшем реализма в духе середины XIX в., 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 статическая 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 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 произведе-

ние 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 связует 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 в., а потому и вполне отвечало заложенной в нем методичности, последовательности, сознательности и как бы научности. Что сколь бы расширительно ни толковать «реализм», его «узкий», то есть относящийся лишь к литературе XIX в., смысл составляет смысловой фокус этого понятия. И, более того, реалистическая литература XIX в. 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 в. 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 в. всей в совокупности литературе прошлого как литературе нереалистической. И это несмотря на то, что эта литература прошлого имела мало общего с реализмом

ХІХ в., а также и несмотря на то, что она в весьма существенных отношениях противостоит реализму ХІХ века.

Эта литература прошлого одновременно и противостоит реализму ХІХ в. как нечто существенно иное, что должно преломиться, сломаться в самых своих основах, чтобы появился этот реализм, и готовит его исподволь и издавна. А творческий принцип, лежащий в основе всей предшествовавшей реализму ХІХ в. словесности, таков, что его 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 бы нас в заблуждение на предмет характера поэтического творчества.

Сейчас и следует заняться более конкретным содержанием этого противопоставления — реализма ХІХ в. 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 ХІХ в. литературу как литературу 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 ХІХ века. Но

при ближайшем рассмотрении оказывается, что сама литература XIX в., 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, рушится 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 в. 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 система¹ отличалась огромной жизнеспособностью, поскольку внутри ее 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 в. 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 отдаляются 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 убедиться) 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 субъективные² излияния, были сочинения, которые в то же время 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 в. (как, впрочем, и XIX в.). И, с другой стороны, ученые трактаты, философские сочинения и даже научные, написанные в XVII–XVIII вв., 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 в., 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» (*Gedichtsgeschichte*); 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 одном 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 прибли-

зительно 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 особенную ценность: во-первых, хотя рассказа 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 истории³. В этих словах Биркена очень отчетливо отпечатлены 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 в.: 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 в. находятся в кругу аристотелевской аргументации: «Поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном, 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 изобилием, 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 в. 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, услаждать («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 относится 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 улаживают 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, положением, должным, подобающим — с вечно-неизменным и ценностно-нормативным. Поэзия дает проглотить человеку горькую пилюлю истины в сладкой оболочке (беспрестанно варьируемый 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»⁴:

«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 умирять 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 аналогическим (ведущим ввысь), то есть сверх-смыслом 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»⁵.

Общая суть трех смыслов, помимо буквального, — в том, что они несут моральный урок, который должен усвоить индивид, встречающийся с поэтическим текстом. Различения 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 в., в России после расцвета жанра в XVIII в. он блестяще завершается И.А.Крыловым. Полнейшее равнодушие к басне в позднейшее время резко контрастирует с увлечением басней на протяжении двух с лишним тысяч веков 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 толкование, но, с другой стороны, толкователь совсем не заинтересован в каких-либо острых и неожиданных поворотах морально-го 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 в., 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 вв., морально-риторическая поэзия, литература отнюдь не ищет прежде всего нового, неслыханного. Общество, т.е. слушатели и читатели, прежде всего стремится 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 в.; одним из замечательных читателей этого века был знаменитый естествоиспытатель (и поэт) Альбрехт фон Галлер; художественные, беллетристические сочинения, романы, рецензировались в научных журналах XVII–XVIII в. вместе, в одном ряду с учеными трактатами. До начала XIX века донес эту отмиравшую культуру чтения немецкий писатель Жан-Поль, причем его обычай читать любую книгу, конспектируя ее⁶, 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 сторонним; 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 вв., 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 в. 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 действенность. И «Божественная комедия» не привела ни к каким литературным революциям, — она была неповторимым поэтичес-

ким 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 комментариями 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 в. (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 смыслов⁷.

Поэзия в морально-риторической системе есть форма назидательного знания. Но только здесь назидательность и знание, ведение, 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 ведением и моралью. Слово есть то, что осуществляет, реализует здесь единство знания, морали, поэзии. Однако слово есть то средство выражения, помимо которого немыслима 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 речи. 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 *eiro*, говорю, *eiron*, «ироник»⁸). 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 в. 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 — кёльнскому 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 барокко⁹. Риторика учит, услаждает, волнует душу, убеждает, доказывает, — представления, восходящие к Цицерону; поэзия приносит пользу и услаждает. 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»¹⁰. 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»¹¹.

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 уверенна 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'e amera che poco e piu morte,
Ma her trattar del ben ch'io vitrovai,
Diro dell' artre 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 чаще.

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 искажаемом, но все же всегда реальном совершенстве, а общество благодаря литературе утверждается в истинности своих моральных убеждений, своей веры. Всякое про-

изведение 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 пластичности 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 невозможна ни скороговорка, ни поспешное летание глазами по страницам (в выискивании 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 преображении. 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 внутрь 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 увиденны 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:

«Другаго дни велми рано кровавыя зори свет поведают. Чръныя тучя с моря идут, хотят прикрыти 4 солнца: а в них трепещут синии мльнии, быти грому великому, итти дождю стрелами с Дону великаго: ту ся копием приламати, ту ся саблям потручяти о шеломи половецкыя, 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 преградиша чрълеными щиты. Яр туре Всеволоде! стоиши на борони, прыщеси на вои стрелами, гермлеси о шеломи 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): непременно 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 внутреннее 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 образности¹².

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 Римскаа земля обою апостолу Петра и Павла, чтит же и блажит Асиискаа земля Богослова, Египетская Марка евангелиста, Антиохиискаа Луку евангелиста, Греческаа Андрея апостола, Рускаа земля великого князя Володимера, крестившего ю, Москва же блажит и чтит Петра митрополита, яко новаго чюдотворца. Ростовская же земля Лионтия, епископа своего; тебе же, о епископе Стефане, Пермская земля хвалит и чтит яко учителя, яко вожа, яко наставника, 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, нищии, насытятся, и восхвалят Господа взыскающий его: жива будут сердца их в веки века» (Епифаний Премудрый, Житие Стефана Пермского)¹³.

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 небывальщина — 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 беременной женщина, не раз пренебрегавшая добрыми советами и пившая 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»¹⁴.

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 непозитической 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...»¹⁵. Русский поэт, рационалист, живший на

самой грани слома гигантских литературных эпох, так разрабатывал формулу «отпираания» 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 моей
Вниманье привлеку народов и Царей.
Завеса поднялась!..»

(М.М.Херасков. Россияда, п. 1, ст. II 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, который 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 самое действительности. «Иллюзорность» и в литературе осталась лишь частным моментом, оставалась своего рода контрсилой, давлением самой реальности, которая никак не могла развернуться в риторической литературе, не могла сложиться в самостоятельный, самооценный, сплошной образ.

В тенденции все совершенно противоположным образом обстоит в реалистической литературе XIX века. Здесь слово функционирует как антириторическое: оно существует ради жизни, ради того, чтобы в напряженнейшей и настоятельнейшей форме решать ее проблемы, 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 больного смысла времени — действительности.

Но для того, чтобы на вершинах литературы реализма XIX в. 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 обработано ради существования жизни, запечатляемого в сплошном и полном образе ее. Каждый большой реалист XIX в. 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 сверхъясности образа. Обычно считают ребяческим такое чтение, когда реалистов XIX в. 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 крат-

чайшим 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 самую 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 грипп, как она говорила (грипп 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 полноты¹⁶. Такой образ отмечен настоятельностью, а то и навязчивостью видения, — а поскольку целью писателя является аналитическое и критическое изображение действительности, то такого рода внушение настоящим реалистом и, стало быть, подлинным поэтическим гением используется как мощное средство поэтического воссоздания самого предмета анализа. Чем осязательнее, предметнее воссоздана 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 в. 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 со-

вершается уже в направлении диаметрально 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 в., толковались как исторические, научные, аллегорические сочинения, имеющие самое прямое отношение к моральной и даже естественнонаучной истине¹⁷. Разумеется, подобной участи подвергался и любой текст, попадавший внутрь морально-риторической системы, любое письменное слово; чтобы сослаться на относительно близкое время, достаточно вспомнить, скольким поколениям фольклористов уже XIX в. приходилось изживать в себе наклонность 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*¹⁸, 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 барокко¹⁹). 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 в. Буало, французский классицист, возражает против «скабрёзной ост-

роты» 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, испавшийся в источнике юности мир²⁰. 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 «Вывернутом 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 праздник²¹.

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, Гримельсхаузен 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 ощутимую 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 ог-

ромное 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 «*Sagmina Bugana*» 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 себя друг в друге²².

Заметим, что в XIX в., в эпоху реалистической литературы, зависимость образа человека и слова совсем уже не та. Литература в это время — выдающееся средство познания жизни и человека, но уже далеко не единственное. Можно сказать, что читатель, общество XIX в., 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 само-

понимания, 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 большей 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 укрепились в новейшее время. Тогда тот человек будет выглядеть «вывернутым наизнанку»: все внутреннее — у него внешне. Он — не «я», не «субъект», не «индивид», не психологическая личность; 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; пер. А.Эфроса)

Человек испытывает чувства²³, 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»²⁴.

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 внутри 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 достоинства человеческой натуры 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 поздне-античную традицию, должны были осваивать ее, разбираться в ней, начиная с элементарного и постепенно добираясь до наиболее ценного и сложного в ней. Вследствие этого вся в целом морально-риторическая система, вплоть до XVIII в., включает 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 законченную античностью — здесь становление внутренней личности. С эпохи Возрождения активное и целенаправленное примыкание к античному наследию становится особенно заметным, и к концу XVIII в. европейская культура впервые по-настоящему открывает для себя и Гомера, и, главное, целостный, гармонический, пластически-телесный идеал греческой классики V в. до н.э. В пору разрушения морально-риторичес-

кой 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 смысла, — была воспринята как знак телесной и душевной гармонии, внутренней 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 в. 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 в. 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 персонажей литературы XIX в., восторгаться психологическим мастерством писателя и делать вид, будто в литературах прошлого все было почти так, как и привычной литературе XIX века. Тем более, что, как можно было видеть, задачи писателя Средних веков, Возрождения, барокко были несравненно универсальнее, чем задачи реалиста XIX в., 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 отношением ее в одну из двух категорий — добрых или злых, положительных или отрицательных»²⁵. «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»²⁶.

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 раздвигается 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 заявляет о себе:

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

(пер. 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 внутрь 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

(пер. 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 излияние 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 в. характерен показ внутреннего через «симптом»; при всем интересе к человеческой личности, «личность в сагах очерчена весьма расплывчато, ее границы как бы размыты»²⁷. Свойственная саге «эпическая сдержанность», «молчание и уход в себя» ее героя — «показатели углубленной и интенсивной внутренней работы чувств и мысли»²⁸. Однако, наверное, было бы неправильно представлять себе такую сдержанность саги как сознательно примененный поэтический прием экономии, «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, северная напряженность и концентрированность личности оставалась неосмысленной в своей полноте самим исландским миром саг, оставалась 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 распро-

страненным 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 в 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»²⁹.

Действительно, значение образцов не только для средневековой литературы, но и для всей морально-риторической литературы невозможно 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 di buen amor*» Хуана Руиса (1330), «который импортировал в Испанию эротику Овидия и его средневековых преобразователей». Курциус, в частности, 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 так 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 представляют себе, что риторическая литература всецело условна, но что зато жизнь может ворваться в нее совершенно бесконтрольно. Утверждают также, 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 в., 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 расстаётся 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 в., есть результат своеобразной метаморфозы писательского замысла, предусматривавшего столкновение стилей, стилистических уровней в качестве своей задачи³⁰: 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»³¹. 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 заложенное 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 и гасит вечность, которая так близка была веку барокко. Реализм таких романов не был стихией 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 суесть. Именно поэтому система была в состоянии усвоить и подчинить себе даже и любую факцию, и мелкий непристойный анекдот. Их «натурализм» рас-

крывался как мнимый, и в то же время они оказывались 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 потом не умел сохранить свой порядок; это — иначе сложившийся мир. «Ситуативность» и невыдержанность характеров, недостаточная спаянность эпизодов, непоследовательности изложения — все это лишь потому «недостатки», что все это преодолевалось в XVIII–XIX вв., когда нарастала литература совсем иного типа, когда складывалось совсем иное по своему призванию поэтическое слово, лишь потому, что в это время, с XIX в., 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 в., 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. Внутрь осмысляющего действительность слова жизнь проникла активно, многопланово, многопластово, она тянулась к нему и внутри него находила свое оправдание, свою правду³².

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 вычленить ее общие черты.

Поэтому первой 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 вв.) и литература быстро развивается. Отношение между морально-риторической системой и реализмом XIX в. — 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 в. — 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 в., «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 целое 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 в. выступил наследником всей традиции мировой литературы.

Далее, реализм унаследовал также и то углубленное и полное понимание человеческой личности, которое стремительно складывалось в XVII, XVIII вв. и начале XIX века. Человек был понят как «внутренний характер»: он заключает свое средото-

чие, свой «закон», согласно которому живет и согласно которому «вступил в жизнь» (Гёте), внутри себя. Внутреннее многообразно проявляется во внешнем, в жизни, в поступках, действиях, речах человека. Человек обладает своим внутренним достоинством, 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 в. 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 немыслим пробел, пропуск. В 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 объективной, 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 тон 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 также 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. 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, закончен в себе самом как таковой; его бытие и его история включает 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 и 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 от-

личие от аллегории: 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 во 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 Болконским, 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 наивозможного 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, механи-

чески, 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 удовлетворит среднего буржуа («филистера», как говорили в XIX в.), 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 в., 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 в., что это — «раз-очарованная» (*ent-täuscht*) эпоха³³: она сбрасывает с себя все иллюзии, расстается с былыми идеалами, нормами, все проверяется реальностью жизни. Меркантильно-прагматические черты мышления воцаряются в самой жизни. Буржуазная литература середины и конца XIX в. (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 проблемы. Литература создает такие сложнейшие художественные творения, в которых реалистический дух времени опосредуется — преломляется, критикуется, утверждается и преодолевается. Отбрасывая «вертикально»-смысловой, априорно ценностный образ мира, «раз-очаровываясь» 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 пропорций³⁴. Личность, быт, непосредственность жизни, суть раскрываемых социальных отношений — все это обращено в сплошной непрерывный и неразрывный ряд: внутри такого сплошного образа действительности, на его фоне литература обретает поэтическую, творческую вольность. Гоголевский «Нос» не отлетает от реальности: повесть строит яркий, насыщенный, полнокровный, по-гоголевски сочный, вкусный, плотный, осязаемый образ жизни. Гротескный гоголевский мотив и персонаж, отделяющийся от лица 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 плоскости, доводит до широты и самых серьезных обобщений. Так «Двойник» Достоевского, продолжая Гоголя, так же конкретно, со всем букетом запахов, во всей пестроте 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 прин-

цип, 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 гг. 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 мировоззрению 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 собирает 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 гг., 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 в. 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, который волей-неволей усвоили принцип, по 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; все, 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 собой³⁵: тогда реализм давал «иллюзорность» идейного толка, способствовал утверждению, апологии существующих порядков. Но творческий метод реализма, каким он предстает у великих реалистов XIX в., — 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 иллюзия, 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 в. 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 однобокое 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 реализ-

ма, 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 литературоведение³⁶ по традиции, которой положил начало немецкий драматург второй половины XIX в. Отто Людвиг, долго пользовалось понятием «поэтический реализм». Оно точно 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 тонах, — 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

Ауэрбах³⁷. Недаром еще в недрах риторического слова могло в России родиться столь насыщенное телесночувственным конкретным, предметным ощущением жизни, столь полное беспощадной правдивости и диктуемое заботой о судьбах народных на века вперед произведение, как Житие протопопа 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 жизни³⁸.

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»³⁹.

В таких словах выражено призвание лучшего реализма XIX в.: 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 объемён 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 некрасивый рассказ может научить нас разбираться в волнующем хаосе жизни, призванной к ответу»⁴⁰. 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 — второе — намеренность, т.е. осознанность этой «некрасоты» и роли слова. Как мы все знаем, «некрасивое», т.е. отданное жизни и ее проблемам, ее тяжести и заботе слово может восстанавливать затем свою красоту изнутри жизни: такая восстановленная, вновь завоеванная и обретенная красота — это уже не красота только слова, но красота вместе и жизни, и слова. Жизнь здесь первое и определяющее. Слово именно поэтому может восстанавливать и завоевывать свою красоту (а 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 частностей 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 инди-

видуальность. 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 взаимоотражено 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 составляет 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 исключительности, к уникальности событий. Уникальные, неповторимые характеры могут действовать в уникальной обстановке, но при этом в действительности безусловно реальной, оправданной внутри себя, полной и сплошной⁴¹. 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 гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов»⁴².

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 также 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 гоголев-

ском «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 passé*), 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»⁴³. 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»⁴⁴. 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.

На более позднем этапе развития русского реализма, в произведениях Достоевского, линии событий, идя со всех сторон и ускоряясь, складываются 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 свете которого редкостное и невозможное вырисовывается как необходимое, как внутренняя судьба самой действительности (вместе — бытовой, социальной, психологической). «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп», — писал Достоевский в «Подростке»⁴⁵. Закономерность прокладывает путь через то невозможное, что должно стать языком судьбы, несмотря на свою невозможность. Не средне-нормальное, прочно уложенное в бытовую определенность и причинную закономерность, не статистически-вероятное, а невозможное и почти немыслимое — типично; такова история в ее кричащих противоречиях. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики, — писал Достоевский А.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 плавает». 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 познанная 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, дорастающее 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 влияние 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» — ме-

тания, 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, животное, необдуманно. «В качестве элементарных частиц внутренней жизни человеческой личности Толстой рассматривал прежде всего те ощущения, состояния, которые возникают как непосредственное отражение физиологических процессов»⁴⁶.

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 неискренности 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 эпилоге «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 стиля, от ограничения повествования стилем»⁴⁷.

История реализма XIX в. 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 в. 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»⁴⁸.

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 вв. по сравнению с этой новой лирикой эпохи реализма несравненно рациональнее, умозрительнее, на ученый лад систематичное. 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 гг. Ф.И.Тютчев пишет в стихотворении «Сижу 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 сомнении, 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 («Сижу 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 стремлении...» (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 себе⁴⁹. 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 обвожженных...» (1836), видимо, варьирует впечатления Тютчева от одного стихотворения Бенедиктова; то, что было у Бенедиктова «лучем денницы»⁵⁰, описано Тютчевым так:

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

Вот невидимкой пробежало
По темно брезжащим 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 вещам в их полутонах, в светотени, в их неуловимых оттенках и шорохах. Луч сделался средством самого нежного прикосновения к вещам, и они отвечают ему не в полный голос, а шепотом, и такой шепот бесконечно ценен, потому что и в нем открываются неповторимые стороны вещей, которые иначе никогда не скажутся. Вещи сами — в тонком 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 поэтическом 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, воздух — 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, тиховейно», «дымнo-легко, мгlisto-лилейнo». 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 антириторического 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 в. 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 пишет стихов или рано отказывается от них. А это аналогично тому, что происходит в самой прозе, например, у Толстого: поэтическое слово стремится изжить себя, стать исключительно словом жизненной правды.

Выше речь шла о том, что реализму XIX в. был присущ ряд заданных самим социально-историческим бытием противоречий, который 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 в. 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 ссылаться на «Поэтику» Аристотеля (1460 а 7). Однако попытка создания целиком иллюзорного, внеценностного образа действительности в романе лишь сводила реалистический метод к его, укорененным в действительности XIX в., «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 Шпильгагена, можно рассматривать как настоящую квинтэссенцию такой литературы).

В России реализм утрачивал не силу своей правды, а способность к синтезированию правды и поэзии. В «Воине и мире» историческая правда пребывала в единстве со стихией поэтически-приподнятого, что писатель добывал в самой же дейст-

вительности, в ее силах. Это единство уже нарушается в «Анне Карениной», и оно абсолютно невыносимо 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»⁵¹ тона. Реализму второй половины века органичность, творческая необходимость такого соединения была недоступна и непонятна⁵². 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 в. 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 в. в литературе наступает глубокий кризис, который сопровождается переосмыслением творческих принципов 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 — «многозначию» как выражению всего того, что писатель не берется, 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 Й.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 («Руггон-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 ту 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 поражала воображение зрителей и читателей драма Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» (1892). Если натурализм оставлял от распадающегося здания реализма его «материальную» и «антипоэтичес-

кую» 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 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 распутьи: 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 наследство все достижения мировой литературы, но лишь самым косвенным образом связано с жизнью. Видимо, лишь в конце XIX в. могли существовать такие феномены, как раннее творчество Г. фон Гофманшталя, 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 привели к созданию в литературе XX в. совершенно новой ситуации. Сами же тенденции были шире отдельных направлений, и эти последние в своей совокупности ярко освещают суть тенденций. В конце XIX в. выяснилось, — и расхождение нату-

реализма 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 — «экспериментальность» того и другого, значительная условность, недостаточно глубокая слитость 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 в., 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 было завоевать некоторый уровень — а это значило подняться над задаваемым 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 в., посмотреть 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 лежала в первооснове реалистичес-

кого 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 это 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, 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 аллегии 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 в., когда писателю дана вся, широко раскинувшаяся перед его взором история (еще в XIX в. 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 в.! — 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 в. выработали очень много. Суть их — до крайности разнообразных по своему существу — 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 история, в которой писатель определяет свое место в соответствии со своими взглядами и своей индивидуальной предрасположенностью. Чтобы стать большим, настоящим писателем, всякий писатель XX в. 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 в. (как того же Томаса Манна) необычайно многогранно, виртуозно, многослойно, то все это — запечатленные в слове достижения литературной истории, отчасти и достижения реализма XIX в., 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 в. присуща такая свобода в пользовании слова, такая стилистическая виртуозность, которая была немыслима ни для одного писателя XIX в., — причина заключается, однако, не в «прогессе» технических средств литературы, но в литературности слова, которым пользуются писатели XX в. — можно сказать, что писателя XIX в. «сдерживала» жизненная проблема (на деле она точно и недвусмысленно организовывала слово, наделяла его строгой обязательностью), тогда как писателя XX в. «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 в. судьбы 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 в., — 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 в., 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 линии⁵³. 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 «влияний», 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 натуры, 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 перелавгавшему Еврипида в своих трагедиях, не приходилось «архаизировать»; опосредованный поколениями, стилистическими эпохами, Еврипид был современником Расина как поэтический 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»⁵⁴. 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. Лютера (20–30-е гг. XVI века). Все содержание, стиль и слог библейских книг проливается в жизнь, становится элементом речи и мышления, вкладывается в риторическое слово с его нравственным видением. 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 немыслим 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 в. до н.э., в культуре XIX в., тем более в культуре Европы XX века. Для того периода, который, вместе со своими началами, прологами и финалами, занимает большую часть всей истории европейской культуры, для периода морально-риторического знания, характерна как раз разно-

направленность динамики развития: движение вперед, пребывание, 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 в. 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, nasledовавших 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 воспринимается как препятствие к свободе, — повтор, постоянный эпитет лишь подтверждает особую, жизненную же, отчужденность образов в гомеровски-полнокровном мире, в его спокойно-пребывающем бытии. В вольности сюжетосложения реалистических про-

изведений XIX в. (в их сюжетах лишь насильственно возможно обнаруживать 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 существе вечном и сокровенном, греческий Гомер читался лишь немногими⁵⁵. Тем мощнее в XVIII–XIX вв. 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»⁵⁶.

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 в. «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, был формой, в которой знание су-

ществовало, откладывалось, хранилось. Сам гомеровский гекзаметр есть соединение заданности, неизбежности, необходимости и свободы. Таков он в своем внутреннем строении, требующем соблюдения своих ограничений, строгости и допускающем свободу вариации:

... Ров перейти им пылавшим, явилася вещая птица,
Свыше летящий орел, рассекающий воинство слева,
Мчащийся в когтях обгащенного 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, сбросил орел, уронил посреди ополченья;
Сам же, крикнувши звучно, понесся по веянью ветра.
Трои 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 творческий 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 — поэтов — 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, 536; пер. 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 не отлучный 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» (536с). Владение знанием Гомера обращает невежественного в Иона, в восхвалителя самого Гомера, восхвалявшего все сущее (Дион Хрисостом), ты, говорит ему Сократ, «высказываешь о Гомере много прекрасного, одержимый от него божественным наитием» (542а).

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 а 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 предопределенностью слова, так и неподвижной структурой образа. Можно ска-

зять, 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 разовьется 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 её развития. Образец, представленный наперед, задолго до того, как в V в. 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, перекочевание 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 поэтичес-

кий принцип, было, для примера, вполне своевременно и современно для рубежа XVIII–XIX вв., 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 вещи, к ее внутренней силе, это слово-заклинание, слово-молитва. Отголосок такого слова слышен в хоре трагедии Эсхила:

(aytas ho) pater phytoyrgos aytocheir anax,
genoys palaiophron megas
tekton, 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», пер. С.Апта)

Перевод резко смягчает, очеловечивает нечеловеческий вес этих архаических слов-глыб, выставленных в мощный торжественный ряд, слов неслыханных, необтесанных, громогласно зывающих к вседержителю, самосовершителю, древлемудрому великому родителю, горному 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, плотник⁵⁷, строитель вечного облика вещи (значение «родителя» и «плотника» совмещено в слове tekton 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 предположил⁵⁸, что древнейшая поэтическая речь возникает как анаграмматическая вариация слова-темы, имени бога или героя, то есть пользующаяся перестановкой букв, зашифровыванием 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 anemon amegarton aytmen

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 отпускает 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; пер. 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
Рода людскому
назвать до Ловара;
они появились
из камня земли
пришли через топь
на поле песчаное.
Это был Драупнир
И Дольгтрасир с ним,
Хар и Хаугспори,
Хлеванг и Глои,
Лори и Ори,
Дув и Андвари,
Скирвир, Вирвир,
Скафинн и Аи,
Альв и Ингви,
Эйкинсьяльди,

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

(«Прорицание Вэльвы», 14–16).

Древнегерманская поэзия — это только один из примеров вхождения архаического слова в круг европейской литературы. Другой пример сохранения архаического в самом высокоразвитом 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 в. (само явление хронологически несравненно шире):

«Слово, по учению этого времени, было сущностью явлений. Назвать 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 вызывало 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»⁵⁹.

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 г. стихотворение, мысль которого проходит через все его творчество:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen 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 слитости. 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, созидающее 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»⁶⁰.

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 глуби хранится изначальное творческое слово. В этом слове заложено двоякое — 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 кует нечеловеческие стихийные силы и, даже достигая уравниновешенности 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 ев-

ропейская 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 глуби, живет архаика необузданного начала, низа. Его 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, противостоящая 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 в., 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, возникающий 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, и в целом, строгой, гар-

моничной 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 стражник, уродливых телом и рожей,
При лунном сияньи увидел вблизи златокожей.

С ушами отвислыми были свирепые хари,
И вовсе безухими были нелепые твари...⁶¹

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 соотношенность — 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.
Пер. В. Микушевича)⁶².

Недаром русскому переводчику таких средневековых поэм 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 поэм (Тассо, Ариост), 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 собора⁶³.

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 и того же. Арабская поэтика с ее жанрами в различных отношениях стремится к такому пределу орнаментальности, 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 касида аль-Бушири, прославляющая Магомета, состоит из 164 строк. Арабское и персидское «рубай» (четверостишие) — тоже образец миниатюрного, насыщенного мыслью и поэтически тонкого жанра. Рубай дает поэту интонационную схему и включает в себе драму в миниатюре⁶⁴, 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,

— рубаи Авиценны (Ибн Сины)⁶⁵.

Восточная поэзия проявляет необычайное мастерство в разработке подобных миниатюрных форм и в складывании таких единиц-узоров в более крупные произведения⁶⁶. 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» (Камиль Яшен)⁶⁷. 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 жизненного 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 запечатлевает некую первозданную 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 ри-

туала. Арабский поэт мог, вместо этого, соединить 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 своим 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 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 в красиво написанные иероглифы (священные изваяния) слов, вдумываясь в их поэтический смысл, 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 чрезвы-

чайню 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 глубину, а, во-вторых, предопределяет общую направленность, «устройство», 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 в., 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 пред установленного, 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 вв., Кальдерону, Лопе де Вега возможность широко разворачивать картину действительности; здесь расцвело и творчество Сервантеса, проникнутое ощущением воли, личностной независимости человека. Действительность Германии XVII в. позволяла широко писать «низкую», бытовую жизнь, и это дало необычайные плоды в творчестве Гриммельсхаузена, что не мешает тому, чтобы немецкий поэт XVII в. внешне и внутренне следовал законам и нормам риторического. В XVIII в. Вольтер при всей нормативности классицистической поэтики, имел несравненно больше свободы для индивидуального стилистического проявления, 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 вв., время великого столкновения эпох. Морально-риторическая система уступает свое место реализму, но и сосуществует с новыми, нарождающимися принципами. Вот это 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 создаст 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 в. — 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 в. еще схватывает действительность наиболее полно, выстраивая ее в цепочке ярко схваченных ситуаций, и энциклопедически полно, однако, отдавая неравенство знанию ученому, передает действительность громоздкий, «пудовый», 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 душит 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 землею, 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 в. 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 традиции⁶⁸.

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

Литературу XVII в. 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. В стиле барокко есть своя историческая глубина: он связан со стилистикой предшествующих эпох. Немецкий поэт XVII в. 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 einem schäfer-kleiche
 Als Hirtin / wie es schien / der seelen über feld /
 Es schaute sie mit lust das auge dieser welt /
 Es neigte sich vor ihr das trächtige gedraide;

Es kriegte meine lust auch wieder neue weyde
Von wegen dieser brust / da Venus wache halt;
Der schultern / wo sich zeigt der lieblichkeit behält;
Und dann der schonen schoos / des hefens aller freude.
Ich sprach: ach Lesbia! Wie zierlich geht dem fuß /
Daß Inno / wie mich deucht / sich selbst entfarben muß /
Und Phöbus dich zu sehn verjungt die alte kertze;
Nicht glaube Lesbia / daß du deu boden ruhrst /
Und den geschwinden fuß auf graß und blumen führst /
Es geht ein ieder fritt auf mein verwundtes hertze.

Этот сонет в дословном переводе: «Шла Лесбия, одетая пастушкой, — пастушка душ, как видно, — через поле. С радостью взидало на нее Око мира, склонялись перед нею тучные хлеба. И для моей страсти тут новый луг, чтобы пастись 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, изобилует 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, несо-

мненно 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 натуры:

«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. Замкнуты 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 четками, так и молитву творить станет и клянется за мною, стоя. И егда правило скончаю, он и паки бесноватися станет. При мне беснуется и шалуется, 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, и ничево без меня не тронет. Как прииду, так встанет и, дьявол, мне досажая, блудить заставляет. Я закричу, так и сядет...»⁶⁹.

Это повествование, беспримерной искренности и простоты, оно разворачивается в том же предопределенном временем 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: вверх 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, и з 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 Терентьюшко с товарищи; плачут, миленькие, глядя на нас, а мы на них. Надавали пищи, сколько нам надобно: осетроф с сорок свежих перед меня привезли, а сами говорят: “Вот, батюшко, на твою часть Бог в запоре нам дал, — возми себе всю!...”»⁷⁰.

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 посередине 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 чертом⁷¹. 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 безмерности⁷². Один из «пределов», достигнутых морально-риторической системой в эпоху барокко, классицизм противостоит барокко именно как законченная, разработанная стилевая система.

Классицизм 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 непререкаемо-полновесно входит 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 непереводаимо по своей благородной простоте.

Расин начинает трагедию «Федра» (1677) так:

Hippolyte

Le dessein en est pris: je pars, cher Théràmène,
Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.
Dans le doute mortel don't je suis agité,
Je commence à rougir de mon oisiveté.
Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tete si chere;
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.

Théràmène

Et dans quels lieux, seigneur, l'allez — vous donc 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?»...

(пер. 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?..

(пер. 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», д. 1, сц. 173. 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, 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 власов,
И спорилась о них насытых стая псов.

(«Гофолия», пер. П.А.Катенина)⁷⁴.

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 caché dans ce cabinet” / “Я спрячусь в этой комнате” /, — но: “Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame” / “Сокрывшись близ сих мест, я увижу вас, мадам”/. Агамемнон будит своего наперсника, говорит ему с напыщенностью: Qui, c’est Agamemnon / “Да, то — Агамемнон”»⁷⁵.

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 нагроможденности, в которой, как то было у Грифиуса, Лознштейна, у французских барочных писателей, до крайности активизируется барочная вертикаль смыслов. Высокий стиль Расина эту вертикаль существенно приглушает, — его стиль естественнее выдержанностью одно-

го 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.Г.Готтшеда в первой половине XVIII в., борьба с поэтикой барокко не привела 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 в., считать, что Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, были не классицисты, а барочные поэты, что русский классицизм был «слабым» и «малопродуктивным течением»⁷⁶ и что к нему относится разве что один А.П.Сумароков с горсткой незначительных последователей. Если принять во внимание, что барокко в поэзии XVIII в. 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 самых этих же 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 спокойна дожила до конца XVIII в., даже до XIX в., и прежде всего в ученых изданиях.

В XVII в. классицизм возникал в противоположность всеобъемлющей стихии барокко, возникал на узкой полоске «отвоеванной» у него стилистики. В XVIII в. отношения отчасти переменились: 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 вв. и, в качестве важной стилеобразующей струи, включается в весьма многообразную стилевую систему немецкого писателя Жан-Поля.

2. Романтизм и классика в XVII веке

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

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

Классицизм XVIII в., 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 вв. 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 по-

коится 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, дорастая 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» — 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 романтизм⁷⁷, 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, какая 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 несконнанные гигантские

силы бытия, — это слово, тоже не слыханное в Европе (как еще многое в эту эпоху!), в своем экстастическом 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 заключает в себе и все прошлое развитие литературы, слова, — об этом уже говорилось, — и заключает 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 гармо-

нии 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 поверхностностью 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 объемностью, которую не нужно и даже нельзя разворачивать, изъяснять, эксплицировать. Нужно только наметить ее. Пушкинский «поэт» полон звуков и полон смятенья — это сочетание разнородного (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 величиественностью 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), поражающее 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 струей, 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) вглубь жизни, — после чего раскрытие, описание всякого предмета становится и неизбежным, и насущно-необходимым, — а довольствуется тем, что захватывает предмет в его неразложимой 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»⁷⁸. 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 обстоятельная и недостаточно детально-подробная; в ее краткости слова со-освещаются, взаимно отражаются, усиливаются. Они рассчитаны на неторопливое, вдумчивое, но притом и достаточно непринужденное чтение, рассчитаны на классическую «праздность» читателя, которого вовсе не интересует только «принять к сведению» изложенные «сведения». Слово звучит полновесно, оно в себе собирает, накапливает жизненный смысл. Всякое прозаическое слово имеет тут возможность из слова преходящего, неприметного в миллионах слов изобильной 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 пустые».

Это — цельный образ «дурной погоды». Он несопоставим 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 запоздалого 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 Германа: 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, убранною 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 спальничей 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 столкновение 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 Германна: «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 Игнатьевич 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 инструментованный 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 том 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. Остранненность 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 подшучивает над ним и над собой, и это не было 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 риторику. 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 ни 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 эпиграфов, а подавляющая часть эпиграфов, обычно французских, взята из светских бесед и переписки. Эти эпиграфы отражают неглубокий светский тон, текст «Шведенборга» представлен как анекдот. Это — голос среднего, усредненного, голос светского общества в повести Пушкина. Соотношение эпиграфа и серьезной стороны повести у Пушкина глубоко иронично. Эпиграф 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. Эпиграф отнимает половину серьезности 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» — эпиграф 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 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 отобрать 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 события. 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, забегать 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 приговор 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 воеди-

но замыслы человека и замыслы судьбы и как они потом развязались. Рассказ — анализ рокового пути истории. Период Клейста «скручивает» все, что сообщает, — притом изложение деловое, точное, антисентиментальное, синтаксически-упорядоченное и стройное, перенапряженное, сложное:

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

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 водою. 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, внутреннего 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 бессчетны зеленые, шумящие леса, журчащие ручьи, поющие жаворонки, гудящие рога. Они везде и всегда одинаковы, однако, ни один читатель не томится их однообразием, как не устает 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 в., 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 Эйхендорфа всегда «шумят», шумят всегда одинаково и шумят бессчетное 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 живо-

писцев — умеренных, умиротворенных романтиков Морица фон Швинда или Людвига 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 приходит 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 непереваемой 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 обогатиться мыслью и моральным смыслом, прошло сквозь реальность, прошло сквозь богатей-

ший 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 «Избирательные средства» (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 сказать, 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 утвержден глубокий нравственный смысл 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 поэтический 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 «объективаций» 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 «объективаций», 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 собой, 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 даже они 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. <...>»⁷⁹.

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 плодотворности 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»⁸⁰. Упреки Бальзаку могут быть весьма обоснованы: 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»⁸¹ (avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son hyménée).

Однако Бальзак и не стремился к чистоте стиля в классическом 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 показал⁸² 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 слове⁸³ 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» истолкования действительности — своего рода исходное, и от писателя уже не зависящее «взаимосогласие» с эпохой. Подлинное и потому высокое слово⁸⁴ 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 прежде всего отражают 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 антириторическим словом в очень многих случаях продолжает 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») ⁸⁵:

«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».

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, выступая 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 сделали друзьями. Их тайная приязнь имела те же психологические 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 ответить, 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 папашы 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 годов⁸⁶. Термин, первоначально обозначавший определенный стиль прикладного искусства и затем стиль эпохи, был удачно расширен (П.Клукхон, 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, путано 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. Творчество 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, какая 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 ха-

рактеры внутренние, совершенно индивидуальные, не подлежащие научному счету и расчету, по существу им не может быть конца. Их типичность скрыта в их индивидуальной характеристике, 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)⁸⁷.

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 в. 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, провидится 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 прослеживал 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 обнажено⁸⁸. Германн-Раскольников увиден от детали, его сознательное и бессознательное в его время отмечено писателем и проанализировано. «Подросток», герой романа Достоевского, говорит о Германне: «колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!»⁸⁹. Молодой герой Достоевского наделен тут проницательностью 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 единстве 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 разноразличность 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»⁹⁰.

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 70–90-м гг. романном творчестве. Его материал — уже, сдержаннее и примиреннее, 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» вездесуще: Фонтане раскрывает норму как глубоко ввевшуюся 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»⁹¹.

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 постоянно-му снижению, девальвируется, внутренне извращается и искажается по букве. Такого рода цитаты, в частности, многообразно функционируют у Фонтане, помогая создавать весьма разнообразные 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)⁹², 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 существенен 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»⁹³.

Теодор Фонтане воспроизводит натуральную речь героев, «голоса» общества не фотографически и не натуралистически-жидко, серо и скучно, 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 диалогичности 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 ощутимая 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 побудить 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 в. — умение Чехова находить универсальное в единичном, конкретном, отдельном, видеть и чувствовать общее через частность — это завет Чехова всем писателям XX в.; однако, в отличие от этих последних, Чехов сознательно и целенаправленно пользовался антирито-

рическим 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 в. 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, Бродского, 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 в., — 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 в. небывалую широту — в них отражен в своей кризисности и сложности весь внешний мир, в них он поверяется. Литература XX в. 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 ос-

колки от развалин былого «органического» мира, воссозданием которого была занята реалистическая литература XIX века. В литературе XX в. 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 современно-го 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, претендует и не может не претендовать на нечто окончательное, но и не способно охватить целостность бытия. Отсюда в литературах XX в. — особое богатство развернутых, монументальных эпических форм, при внешней или внутренней незавершенности их. Не был завершен 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 оста-

ется 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 заключает 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, реального, — мнимое и надуманное; нарочитые «копания» в душе, ставшие распространенными еще с конца XIX века. 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 способность 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 гг., эта мечта уступала место настроениям полнейшей 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 гг. леттристами эта тенденция привела к полному разрушению слова в поэзии, к «абстрактной» поэзии. В лучших образцах такой поэзии все еще можно расслышать оттенок смысла: стихотворение «Strichleiter» («Веревочная лестница») Э.Яндля (1970), 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 вв. — входили поиски сообразной с ним стиливой 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 в. линии — одна, ведущая к поэтической приподнятости и поэтической предопределенности (не подтверждаемой жизненным материалом) литература, и другая, ведущая к выхолащиванию поэтического начала, к уничтожению поэзии антипоэзией, в течение XX в. 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 перестройки литературы на рубеже XIX–XX вв., 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 в. созданы в ожесточенном сопротивлении наступающей — в жизни и поэзии — бессмыслицы, 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.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Само применение слова «система» к литературе не очевидно, и мы пользуемся им сейчас условно; обсуждение этого слова должно быть произведено в ином разделе издания.
- ² 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), однако классикист не обладает для этого, как автор, необходимой «субъективностью».
- ³ Theorie und Technik des Romans im 17 und 18 Jahrhundert. Bd. I. Tübingen, 1970. S. 11–12.
- ⁴ Здесь уже не приходится напоминать о том, что «поэтическое» не тождественно современному пониманию «поэзии», а должно пониматься в единстве творчества и знания, поэзии и истины.

- ⁵ Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 135–136. Пер. А.Г.Габричевского.
- ⁶ См.: Müller G. Jean Pauls Exzerpte. Würzburg, 1988.
- ⁷ См.: Adler J., Ernst U. Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim, 1987.
- ⁸ В русском языке тот же корень — в слове «врать».
- ⁹ Fischer I. Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen, 1968. S. 83.
- ¹⁰ Ibid. S. 35.
- ¹¹ Dyck J. Dicht-Kunst. Deutsche Poetik und rhetorische Tradition. 2. Aufl. Homburg, 1969. S. 28–29. Еще в начале XIX в. Ф.Д.Шлейермахер, немецкий философ, переводчик Платона, имея в виду любые литературные произведения, обычно говорит о них как о «речи» (ibid.).
- ¹² 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).
- ¹³ Гудзий Н.К. Хрестоматия по древней русской литературе. М., 1962. С. 191–192.
- ¹⁴ Из проповеди о Фоме Аквинском знаменитого проповедника Авраама от святой Клары (1684); Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse, hrsg. von A.Schöne. 2. Aufl. München, 1968. S. 113.
- ¹⁵ Шеллинг Ф.В. О Данте в философском отношении // Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 452.
- ¹⁶ Полезно продолжить анализ первого эпизода «Войны и мира», чтобы посмотреть, 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 «самоуничтожающееся».
- ¹⁷ Так продолжалось вплоть до английских энтузиастов и новооткрывателей гомеровской поэзии в XVIII в. — Т.Блэкуэлла, Р.Вуда — И.Г.Гердера, молодого Гёте.
- ¹⁸ Цицерон говорит о трех стилях, Филодем — о четырех. Уже аристотелевское представление о стилистической «середине» (mesotēs) подразумевает крайности и потому скрыто содержит в себе учение о трех стилях.
- ¹⁹ Цит. в кн.: Dyck J. Op. cit. 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. Op. cit. S. 117–118). В Средние века предметы строго подразделены на классы. Позднее все приходит в движение, но принцип деления все же сохраняется.
- ²⁰ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

- 21 Grimmshausen. Die verkehrte Welt / hrsg. von F.G.Sievelke. Tübingen, 1973. S. 60–61.
- 22 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).
- 23 Любовь, желание, привычка — подобные слова, стершиеся в современных языках (в русском более, чем в западноевропейских), в риторической литературе, напротив, стремятся обособиться в самостоятельные, аллегорические, живые образы.
- 24 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.
- 25 Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 91.
- 26 Там же. С. 90.
- 27 Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. М., 1979. С. 138.
- 28 Там же. С. 133.
- 29 Curtius E.R. Op. cit. S. 390.
- 30 Современный читатель довершает метаморфозу, воспринимая слово Сервантеса как реалистическое, антириторическое. Конечно, возможность переосмысления заложена в самом романе.
- 31 Ауэрбах Э. Указ. соч. С. 357. У Ауэрбаха роман как «развлечение» очень тонко связан с «об-новлением» души, ее духовным освежением (Там же. С. 360).
- 32 См. прежде всего приведенный выше отрывок из сочинений Епифания Премудрого.
- 33 См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 1. М., 1955. С. 415; Marx K. und Engels F. Werke. B. 19, d. 1, S. 379.
- 34 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.
- 35 Мы пользуемся здесь словом «метод», отнюдь не позабыв все же, что было выше сказано относительно известной односторонности 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.

36 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. 3.Aufl. Stuttgart, 1974. S. 909–969.

37 Ауэрбах Э. Мимесис. С. 511–515.

38 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 20–30-х гг. 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 междоусобицы. В Германии конец «времени Гёте» характеризуется упадком художественности, при существенной неполноценности реалистических начинаний. Современный немецкий литературовед Ф.Зенгле подробно исследует, в частности, разные формы, которые приобретало тогда небрежное обращение со словом, литературной формой.

39 Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 91.

40 Анненский И. Избранное. М., 1987. С. 361.

41 По-гречески «τύπος» — 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».

42 Ленин В.И. Соч. Т. 35. С. 141.

43 Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. 3-е изд. М., 1971. С. 500.

44 Там же. С. 501.

45 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 115.

46 Храпченко М.Б. Указ. соч. С. 391–392.

47 Гей Н.К. Сопряжение пластичности и аналитичности // Типология стиливого 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

точные. 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 счесть «недостатком», — однако, объективно реализм к концу века уже подрывался изнутри, и этому движению отвечала натужность позднего толстовского стиля.

⁴⁸ Литературное наследство. Т. 86. С. 91.

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

⁵⁰ Тютчев Ф.И. Лирика. М., 1965. Т. 1. С. 372.

⁵¹ Гоголь в письме С.Т.Аксакову от 18/6 августа 1842 года // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. М., 1967. С. 243.

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

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

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

⁵⁵ 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» (Тронский 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 вв., 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.

- ⁵⁶ Тронский И.М. Указ. соч. С. 116.
- ⁵⁷ Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 42.
- ⁵⁸ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 639–646.
- ⁵⁹ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 88.
- ⁶⁰ Записные книжки Ф.М.Достоевского. М., 1935. С. 179.
- ⁶¹ Махабхарата. Рамаяна / Пер. И.Потаповой М., 1974. С. 492–493.
- ⁶² Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 46.
- ⁶³ См.: Schröder W.J. Der dichterische Plau des Parzivalromans. Halle, 1953.
- ⁶⁴ Брагинский И.С. 12 миниатюр: от Рудаки до Джами. 2-е изд. М., 1976. С. 50.
- ⁶⁵ См.: Брагинский И.С. Указ. соч. С. 96
- ⁶⁶ См.: там же. С. 212–216. Общедоступный анализ газели Саади «Кара-ван».
- ⁶⁷ Арабская поэзия Средних веков. М., 1975. С. 5.
- ⁶⁸ Об эмблематике по-русски первым написал А.А.Морозов. См.: Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы литературного 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 А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1979. С. 13–38.
- ⁶⁹ Робинсон А.Н. Жизнеописание Аввакума и Епифания: Исследование и тексты. М., 1963. С. 174.
- ⁷⁰ Там же. С. 159.
- ⁷¹ См.: Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 453.
- ⁷² Дискуссия на тему, не есть ли французский классицизм лишь вариант европейского барокко, беспредметна, пока не учитывается динамика литературного развития, его поляризация.
- ⁷³ Подгаецкая И.Ю. О французском классическом стиле // Типология стилевого развития нового времени. С. 237.
- ⁷⁴ Расин. Трагедии. Л., 1977. С. 371. Ср. в новом переводе Ю.Б.Корнеева:

... Простерла руки я, спеша ее 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.

(д. II, сц. 5)

- ⁷⁵ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. VII. М., 1949. С. 215.
- ⁷⁶ См.: Морозов А.А. Судьбы русского классицизма // Русская литература. 1974. № 1. С. 11, 27. Эта интереснейшая статья дает пищу для размышлений, в частности, и над закономерностями движения самой литературоведческой науки, над «жизнью» ее терминологии.

- 77 Крайне показательно, что программный журнал немецкой классики («Прописи» Гёте) и программный журнал романтизма («Атенеум» А.В. и Ф.Шлегелей) выходил в одни и те же годы 1798–1800.
- 78 Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М., 1962. С. 288.
- 79 Ауэрбах Э. Мимесис. С. 472–473.
- 80 Там же. С. 473.
- 81 Перевод Е.Ф.Корша: Бальзак О. Отец Горио. Гобсек... М., 1973. С. 131.
- 82 Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского (1929). М., 1963; 1972.
- 83 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- 84 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 функции риторического слова.
- 85 Перевод Е.Ф.Корша: Бальзак О. Указ. соч. С. 100–101.
- 86 См.: Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX в. // Методология анализа литературного процесса. М., 1989. С. 31–94.
- 87 Цит. в кн.: Гусев Н.М. Л.Н.Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885 год. М., 1970. С. 227.
- 88 См.: комментарий в кн.: Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 7. С. 343.
- 89 Там же. Л., 1975. Т. 13. С. 113.
- 90 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 140.
- 91 См. некоторые анализы его стиля в кн.: Типология стилевого развития XIX века. С. 436–464.
- 92 Meyer H. Das Zitat in der Erzählkunst. 2. Aufl. Stuttgart. 1967. S. 156.
- 93 Ср. ту многоликую роль, которую в разных произведениях Достоевского играет quasi-литературная цитата «*Ohé, Lambert! Où est Lambert? As-tu vu Lambert?*»; многообразно использованный голос изнутри общества, стандарт молвы в «Подростке» реализуется в лице настоящего Ламберта.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ

Проблема художественной речи (или, выражаясь иначе, «поэтического языка», «языка литературы») находится в центре внимания очень многих литературоведов, лингвистов и критиков всего мира. И вполне ясно, что без глубокого понимания природы художественной речи невозможно создание подлинно объективной и точной науки об искусстве слова.

Однако, полемика против тех, кто недооценивает первостепенное значение и необходимость анализа художественной речи, нередко приводит исследователей к противоположной крайности. Имеется целый ряд литературоведческих школ, которые пытались и пытаются, в сущности, полностью превратить науку об искусстве слова в науку о «поэтическом языке». Все проблемы, не являющиеся собственно языковыми, рассматриваются как второстепенные, не относящиеся к истинной сущности литературы.

Главным лозунгом и исходным стимулом всех этих направлений является принцип объективного и точного исследования специфической (то есть языковой) субстанции литературного произведения. Всякий иной подход к искусству слова, не ограничивающийся анализом собственно языковой материи произведения, рассматривается как отказ от изучения подлинного, «внутреннего» предмета науки о литературе, уводящий исследователя в те или иные внешние, чуждые сферы.

Однако, в действительности, методология этого рода едва ли дает возможность сосредоточиться на исследовании подлинно специфического существа литературы.

Это отчетливо выявилось в истории отечественного литературоведения. В XX в., в условиях грандиозной социальной революции отечественная наука о литературе — как и другие сферы культуры — развивалась очень бурно и поистине стремительно, она значительно раньше испробовала те пути и приемы исследования, которые на Западе стали активно пропагандировать лишь после Второй мировой войны (вполне закономерно ссылаясь на работы, появившиеся в России в конце

1910 — начале 1920-х годов). В работах формалистов, или опоязовцев — от ОПОЯЗ'а — Общества изучения поэтического языка (характерно уже это самоназвание) — литература, поэзия в сущности рассматривалась как язык, сводилась к языку.

Деятельность ОПОЯЗ'а определила целый период в изучении художественной речи и оказала очень большое воздействие — подчас даже не вполне осознаваемое и потому особенно трудно преодолеваемое — на последующую работу в этой области. Однако уже в 1920-х гг. началось преодоление «методологии» ОПОЯЗ'а, и отечественная наука о литературе двинулась дальше.

Следует признать, что во многих случаях «отталкивание» от ОПОЯЗ'а приводило к другой крайности; как говорится, вместе с водой выплескивали и ребенка. Выступая против тезиса «поэзия есть язык», многие теоретики в пылу полемики приходили к выводу, что языковая материя есть всего лишь внешняя «оболочка» произведения, сама по себе бессодержательная и не так уж существенная. Такое представление о художественной речи присуще так называемому вульгарному социологизму; отчасти оно характерно и для интересной во многих отношениях «философско-эстетической» школы 1930-х гг. и, наконец, для значительной части работ послевоенных лет. Эта позиция, естественно, не могла привести к сколько-нибудь плодотворным результатам в изучении художественной речи.

Однако, на путях преодоления концепции ОПОЯЗ'а сложилась и принципиально иная, новая линия в теоретическом осмыслении художественной речи, ее специфической сущности и строения. Здесь прежде всего следует назвать имена таких выдающихся филологов, как М.М.Бахтин, С.М.Бонди и Г.О.Винокур.

Каждый из этих авторов глубоко индивидуален как ученый. Они, в частности, даже подходят к проблеме художественной речи с совершенно разных сторон: Г.О.Винокур — от лингвистики; М.М. Бахтин — от общэстетических вопросов литературы; С.М.Бонди — от специальной области стиховедения и текстологии. И в то же время в их понимании художественной речи проступает одна общая тенденция.

Если теоретики ОПОЯЗ'а (и их современные последователи) понимают поэзию как особый язык и определяют поэтическое через языковое (то есть нечто иное, внешнее), то Винокур, Бахтин и Бонди стремятся раскрыть поэтическое именно как поэтическое, в его конкретной сущности. И «художественная

речь» исследуется ими не как явление языка, но как явление своеобразного искусства (поэзии).

Структуралистская поэтика (и родственные ей течения) не сделала, в сущности, действительного шага вперед от идей ОПОЯЗ'а. Она находится в принципе на том же уровне и лишь уточняет и обновляет старые тезисы. Так, Р.О. Якобсон определяет поэзию как один из видов «речевой информации»; нова здесь только кибернетическая терминология. Своеобразие поэтической «речевой информации» Якобсон видит в том, что информация эта заключена не в системе значений ряда высказываний, составляющих произведение (как это имеет место в практической «речевой информации»), а в системе самих по себе грамматических и фонетических форм высказываний или, точнее, в параллелизмах и контрастах этих форм. Все это, по сути дела, лишь новое терминологическое выражение тезисов опоязовской работы Якобсона 1921 г.: «Поэзия <...> есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение <...> Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания <...> Поэзия есть оформление самоценного <...> слова <...> Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждает признать “прием” своим единственным “героем”»¹. Далее в этой работе «приемы» поэзии рассматриваются именно как различные языковые «сопоставления» — параллелизмы и контрасты (см., напр., С. 47–48).

Итак, структурализм — этот по сути дела новый этап формального метода — остался на прежних принципиальных позициях: поэзия есть особый (поэтический) язык, противостоящий практическому, «язык с установкой на выражение», то есть самоценное сопоставление грамматических, лексических, фонетических явлений.

Одной из важных причин длительного существования и достаточно широкой популярности этой концепции является тот факт, что она не была подвергнута объективной и глубокой критике. Подавляющее большинство критических выступлений носило характер догматической «проработки» либо голословного эмоционального отрицания. А это не могло принести пользы; скорее вред. В частности, критика обычно сводилась к вопросу о художественном содержании поэзии, а проблема «поэтического языка» оставалась, по существу, незатронутой. Таким образом, главное в концепции ОПОЯЗ'а и структурализма вообще оставалось за рамками критического анализа.

Впрочем, имеется работа, в которой опоязовская (а тем самым и структуралистская) идея «поэтического языка» опровергалась с полной научной объективностью и основательно-

тью. Эта работа была издана небольшим тиражом в 1928 г. и вскоре в связи с концом теоретической деятельности ОПОЯЗ'а почти совершенно забыта. Между тем, она сохранила и сегодня самое живое значение и интерес, ибо имеет прямое отношение и к структурализму, и к другим родственным течениям современного литературоведения. Кроме того, в этой работе ярко выразился тот этап, когда наша наука о литературе преодолевала концепцию ОПОЯЗ'а, чтобы двинуться дальше, к действительному изучению художественной речи. В заключении этой работы говорится:

«Формализм в общем сыграл плодотворную роль. Он сумел поставить на очередь существеннейшие проблемы литературной науки и поставить настолько остро, что теперь обойти и игнорировать их уже нельзя. Пусть он их не разрешил. Но сами ошибки <...> сосредоточивают внимание на поставленных проблемах <...>

Всякая молодая наука, — а марксистское литературоведение очень молодо, — гораздо выше должна ценить хорошего врага, нежели плохого соратника»².

* * *

Центральная часть рассматриваемой работы посвящена критике теории «поэтического языка» или, что, в общем, одно и то же, «языка в его эстетической функции». Автор говорит о том, что теоретик, исповедующий идеи ОПОЯЗ'а, «исходит из лингвистического расчленения речи на фонемы, морфемы, синтагмы и семемы, полагая, что это расчленение существенно и для поэтической конструкции <...> Поэтому новым творческим сочетаниям этих элементов, т.е. комбинациям чисто грамматических форм, он непосредственно приписывает самостоятельное поэтическое значение <...>

Язык, как система, действительно конструируется из этих элементов. Но отсюда отнюдь не следует <...> что и поэтическое произведение конструируется из грамматических форм <...> Лингвистический анализ какого-нибудь поэтического произведения не обладает никаким критерием для различения поэтически существенного от «несущественного» (цит. соч., С. 118–119). Ибо «поэтические свойства язык приобретает лишь в конкретной поэтической конструкции. Эти свойства принадлежат не языку., а именно конструкции, какова бы она ни была» (С. 117).

Могут возразить, что ОПОЯЗ и, в особенности, структурализм как раз и ставят вопрос о своеобразной «конструкции» (или структуре) поэтического языка — конструкции, в рамках

которой формы языка приобретают эстетический характер. Однако, такой подход к делу ничего не решает.

Теоретики ОПОЯЗ'а «исходили из противопоставления двух систем языка — поэтического и жизненно-практического, коммуникативного. В доказательстве их противоположности они видели свою главную задачу <...> Определение специфических особенностей поэтического языка производится <...> тем путем, что каждый из основных признаков языка коммуникативного переносится с обратным знаком в язык поэтический» (С. 120). Так, например, если в практическом языке смысл сообщения — цель, а формы выражения — средство, то в поэтическом языке это соотношение перевертывается.

«При помощи этого “метода” мы узнаем не то, чем является поэтический язык сам по себе, а чем он отличается, чем он непохож на язык жизненно практический <...> Вне поля рассмотрения оказываются как их сходства, так и все те черты поэтического языка, которые индифферентны, нейтральны к указанному противопоставлению» (С. 121).

Между тем, «мы не можем судить о существенности того или иного сходства или отличия, пока не раскрыто положительное и совершенно независимое от всяких сходств и отличий существенное содержание поэтического языка <...> Только тогда можно будет установить, какие именно различия и сходства с другими системами языка существенны и значимы, а какие нет» (С. 122).

Но этого мало. Противопоставление поэтического и практического языков несостоятельно в самом своем существе. Ведь если действительно можно говорить о наличии особой поэтической «конструкции» речи, то «определенной жизненно-практической конструкции не существует. Ведь жизненные высказывания <...> конструируются весьма разнообразно в зависимости от различных сфер и целей социального жизненного общения. Между отдельными жизненно-практическими коммуникативными конструкциями формальные различия могут быть даже существенней и глубже, чем между научным трактатом и поэтическим произведением» (С.129).

Это действительно так: собственно лингвистические различия, например, между речью делового документа и эмоционального разговора, конечно, гораздо более значительны, чем, скажем, между речью «Войны и мира» и исторических трактатов того же времени.

Поэтому так называемый «практический язык» является совершенно произвольной, даже фиктивной абстракцией. Тот феномен «практического языка», который противопоставляет-

ся обычно «поэтическому», соответствует, в сущности, только типу «технического, производственного и делового в узком смысле общения». Только здесь слово выступает как знак, как простое средство объективации смысла. Между тем, «жизненно-практическое общение носит характер события, и самый ничтожный словесный обмен причастен этому непрестанному становлению события. В этом становлении слово живет напряженной жизнью, хотя и иной, чем в художественном творчестве». В частности, «нет слова без тактической оглядки» (С. 131–132).

Эта мысль развита в другой работе: «Мы очень чутко угадываем малейший сдвиг интонации, легчайший перебой голосов в существенном для нас жизненно-практическом слове другого человека. Все словесные оглядки, оговорки, лазейки, намеки, выпады не ускользают от нашего уха, не чужды и наших собственных уст»³. Иначе говоря, в жизненно-практической речи нередко наиболее существенны, несут в себе основную «информацию» именно формы выражения; важно не что говорят, но как. Это вовсе не является привилегией «поэтического языка».

Итак, категория «практического языка» как определенной конструкции (противостоящей «поэтической» конструкции) — категория фиктивная. Но главное даже и не в этом. Главное — в несовместимости, несопоставимости языка и того, что можно назвать художественной речью. Их сопоставление в значительной степени похоже на сравнение пудов с аршинами. Конечно, лингвистика может, со своей точки зрения, открыть в речи науки, разговора, публицистики и, с другой стороны, художественной речи самые различные сходства и различия. Но на этом пути не будут схвачены наиболее существенные художественные свойства: мы просто проскользнем мимо них.

Ибо эти основные свойства, пожалуй, именно безразличны, нейтральны, индифферентны к такого рода лингвистическому сопоставлению и противопоставлению. То же самое мы обнаружим, например, если будем сопоставлять какое-нибудь движение танцора (скажем, прыжок) с аналогичным практическим движением. Можно, конечно, констатировать, что практический прыжок совершен с целью преодолеть канаву, а танцор прыгнул, так сказать, ради самого этого движения. Но это никак еще не раскрывает художественной сущности и ценности танцевального движения. Более того: само сопоставление бессмысленно, ибо и в жизни человек может прыгнуть ради самого прыжка, но его прыжок совершенно не обязательно явится

хоть в какой-то мере фактом искусства. Ведь искусство тоже имеет свою, особую цель.

Танец всегда основывается на определенных «практических» движениях. Однако, не в них заключено само искусство танца. Оно заключено в том ритмическом жестовом «рисунке», который наслаивается, накладывается на эти «практические» движения. Тот или иной танец может, например, представлять собою просто-напросто ходьбу, передвижение танцора в пространстве. Но искусство танца — не в самой ходьбе, а в художественной «надстройке», которая с точки зрения ходьбы не имеет никакого значения.

Это всецело относится и к поэзии. Искусство заключено не в речевой деятельности как таковой, но именно в специфической надстройке. И когда тот же структурализм пытается понять поэзию как язык (пусть даже «своеобразный»), подлинно поэтическая реальность ускользает от взгляда исследователя.

* * *

Эта проблема была подвергнута глубокому анализу в работе Г.О.Винокура «Об изучении языка литературных произведений» (1946)⁴. Автор начинает с выяснения качественно различных аспектов исследования языка литературы. Он выделяет три таких аспекта: 1) чисто лингвистический — анализ произведения как факта, как наместника языка определенной эпохи; 2) стилистический — в общем смысле этого слова — подход к произведению с точки зрения совершенного, «прекрасного» стиля, изучение различных стилей речи и т.п.; этим занималась, например, Женевская школа (Шарль Балли и др.); 3) проблема индивидуального стиля (или стиля группы писателей, направления и т.п.) — изучение своеобразного применения языка отдельным писателем (писателями) или в отдельном произведении и т.д., этому посвятила себя, например, Мюнхенская школа (Карл Фосслер, Лео Шпицер и др.).

Все эти аспекты сами по себе еще не касаются проблемы поэзии как искусства — хотя те или иные исследователи, работающие в этих областях, и могут быть убеждены, что они занимаются как раз анализом художественной реальности поэзии. Далее Г.О.Винокур переходит к проблеме именно этой специфической реальности (С. 245–255), где основную роль играют явления, которые «вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку» (С. 252).

Что же это за явления? Наиболее наглядные, очевидные среди них (и, кстати, наиболее изученные) — это формы стиха, образуемые такими элементами, как метр, рифмы, строфика,

звуковая инструментовка и т.д. Говоря о рифмах, заканчивающих строки, границы которых обычно совпадают с определенными синтаксическими границами, Г.О.Винокур замечает:

«Если бы можно было вообразить такой язык, в котором в определенных синтаксических положениях непременно должны были бы находиться созвучные слова, то это был бы, несомненно, факт грамматики этого языка. В рифмованном художественном произведении это приобретает значение факта поэтической грамматики» (С. 252–253).

Разумеется, понятие «поэтической грамматики» условно: дело идет о строении той специфической речевой реальности, которая «надстраивается» над языком в поэзии.

Важно иметь в виду, что рифма — это частный момент целой системы — сложной и многогранной. Эта система «наращивается» над языком, над речью как таковой, и именно она заключает в себе «искусство», поэзию.

В самом деле, возьмем одну из великолепнейших строф русской поэзии — начало «гимна» Петербургу в «Медном всаднике» Пушкина:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит...

Попытаемся рассмотреть чисто языковой план этого высказывания, сняв его стихотворную «надстройку»:

Творенье Петра, люблю тебя, люблю твой строгий, стройный вид, державное течение Невы, ее береговой гранит.

Такая операция полностью, начисто уничтожает поэтическую силу, распыляет энергию искусства. Это вовсе не значит, что для создания поэзии достаточно упорядочить, сделать ритмической речь.

Во-первых, стих не должен исказить, портить «материал», который он оформляет — язык (то же самое мы видим в архитектуре, скульптуре и других искусствах). Строфа Пушкина, в частности, прекрасна потому, что она предстает как наилучшее и, по сути дела, единственно возможное оформление данного языкового материала (прозаическое изложение этой строфы неизбежно менее стройно и менее естественно). Это своего рода чудо искусства — чеканная, строгая стихотворная форма сочетается с полной естественностью речи; сопротивление материала победоносно, до конца преодолено.

Во-вторых, неверно было бы полагать, что строфа Пушкина и ее прозаический пересказ отличаются лишь с собственно

ритмической точки зрения. Это только наиболее очевидное, легко устанавливаемое отличие. Г.О.Винокур глубоко прав, когда утверждает, например, что «различные внеграмматические факты и отношения..., все то, что в <...> языке, с точки зрения его системы, представляется случайным и частным, в поэтическом языке (понятие «язык» в данном случае условно, ибо то, о чем говорится, как раз не входит в «язык» в собственном смысле. — В.К.) переходит в область существенного <...> Известно, что мы различаем сочетания слов свободные и тесные..., например железная лопата и железная дорога. Для характеристики слова железный в первом из этих выражений безразлично, с каким существительным оно сочетается, потому что этих существительных может быть множество (во втором же случае мы имеем прочное фразеологическое единство. — В.К.). В художественном языке всякое сочетание слов в тенденции превращается в тесное, в фразеологическое единство, в нечто устойчивое, а не случайное <...> Каждый раз кажется, что иначе и сказать нельзя» (С. 251–252).

Чем же это обусловлено? Здесь важен прежде всего тот факт, что художественная речь обладает специфической «внутренней формой». Широко известно понятие «внутренней формы» в языке как таковом (оно глубоко исследовано, в частности, в работах А.А.Потебни). Здесь оно имеет в виду тот «способ», ту связь, посредством которой материальная форма слова соединена с его значением. Так, по мысли Потебни, русское слово «время» и чешское слово «čas» имеют, в общем, одно значение. Но отличаются они не только внешней, но и «внутренней формой». «Čas» — от глагола «čаять» («ждать») и, следовательно, означает: «то, чего ждут»; «время» же восходит к древней форме глагола «вертеть» и означает: «то, что вращается».

Некоторые филологи (отчасти и А.А.Потебня) стремились понять поэзию именно в рамках категории внутренней формы языка. Поэзия рассматривалась в этом случае как «оживление» внутренней формы слов — которая в обычной речи «мертва», скрыта, не осознается, — «оживление», создающее образность (так, например, «время» должно раскрыться образно, если мы воспримем его как нечто «вращающееся»). Однако, факты такого рода играют в поэзии крайне узкую, локальную роль и никак не могут определять самую сущность художественной речи.

Г.О.Винокур показывает в своей работе, что художественная речь обладает своей, совершенно особенной внутренней формой вовсе не языковой, а собственно поэтической. Это

одно из интереснейших открытий ученого. Он берет простой пример — фразу «Старик ловил неводом рыбу» из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». Из этой фразы, пишет исследователь, «мы не можем узнать почему рыба названа словом рыба. Но <...> слово рыба здесь означает вовсе не только рыбу, а через нее также и нечто гораздо более общее». Ведь целостный смысл пушкинской сказки вовсе не в том, что в ней «буквально говорится о рыбе <...> Тогда это было бы не произведение искусства, а хроникерское известие, летопись, историческая справка и т.п.» (С. 246). Слово «рыба», следовательно, выражает, обозначает нечто более глубокое и внутреннее — то, что может быть определено как художественный смысл, поэтическое значение. Однако, и само слово «рыба» также не простой знак этого содержания, а очень существенное явление: «Назовите в сказке Пушкина это общее содержание не словом рыба, а каким-нибудь иным, и данное произведение искусства <...> будет разрушено» (там же).

Итак, значение самого слова «рыба» представляет собою не что иное, как внутреннюю форму — и уже не в языковом, а в поэтическом смысле то, что в языке выступает именно и только как значение слова, превращается в художественной речи во внутреннюю форму особого, поэтического значения. Следовательно, в качестве внутренней формы поэтического значения выступает «то значение слова, которое ему принадлежало раньше, чем оно (слово) стало материалом искусства» (С. 247, курсив мой. — В.К.).

Когда человек сознает, например, что «город» — это нечто «огороженное», слово перестает быть простым знаком; в сознании возникает своего рода «образ» города. Иногда прием оживления внутренней формы слова используется в поэзии. Но это не может стать сколько-нибудь существенным принципом создания поэтического слова — уже хотя бы потому, что для массы слов мы вообще не можем оживить внутренней формы, так как не знаем этимологии слова (например, неизвестна этимология того же слова «рыба»).

Подлинным принципом создания поэтического слова является превращение самого значения слова во внутреннюю форму поэтического значения и тем самым «оживление» этого последнего значения. Так слово «рыба» оживляет, то есть делает предметным, чувственно определенным некое поэтическое значение. По тонкому замечанию Винокура, в сознании читателя как бы возникает вопрос, «почему соответствующее более общее содержание передано в данном случае словом “рыба” <...> Ведь в других случаях оно могло бы быть названо каким-

нибудь совсем иным словом» (С. 246). Значение слова «рыба» выступает как необходимое «образное раскрытие» определенного поэтического значения.

Из этого очевидно, что собственно языковое значение слова превращается в художественной речи в некое связующее средство, становится внутренней формой специфического, поэтического значения, которое совершенно отсутствует в языке как таковом. Художественная речь, таким образом, не есть язык, не есть речь в собственном смысле. Язык для нее — только строительный материал.

* * *

Если последовательно подходить к изучению художественной речи с излагаемой здесь точки зрения, мы увидим, что речевая ткань поэтического произведения во всех своих пластах, на всех «уровнях» выступает как внеязыковое (или надъязыковое) явление.

Так, на уровне материальной, звуковой формы определяющую роль играют такие принципиально неязыковые феномены, как ритм (стихотворный и прозаический), рифмы, аллитерации, ассонансы, звуковые повторы и т.п. Все эти явления, конечно, имеют место (как отдельные факты) во всякой речи. Но там они, во-первых, ни в коей мере не принадлежат к существенным элементам речи. Далее, они не подчинены там никаким закономерностям (кроме чисто вероятностных), случайны. Наконец, в системе обычной речи они обычно воспринимаются по-иному, как в поэзии: либо вообще остаются незамеченными, либо производят комический эффект, либо затрудняют понимание смысла речи и т.п.⁵, а вовсе не воплощают определенное поэтическое значение.

Точно так же играют определяющую роль внеязыковые явления и на уровне значений, в «семантике» художественной речи. Уже говорилось о природе поэтических значений, для которых собственно языковые значения выступают лишь как внутренние формы. Но дело касается не только значения отдельных слов, но и всех соотношений между словами. В известном смысле каждое художественное произведение имеет свой собственный поэтический «словарь», качественно отличающийся от словаря языка. Об этом метко писал Г.О.Винокур, развивая свою мысль о природе слова «рыба» в пушкинской сказке:

«В словах рыбный, рыболов, рыбачить и т.д. <...> значение мотивировано значением соответствующей первичной основы (т.е. слова «рыба». — В.К.). Так выстраиваются известные сло-

вообразовательные цепи <...> В поэтическом языке могут возникать и иные словарные цепи, так как там значения отдельных слов могут представлять мотивированными <...> как формы внутренние; поэтическое значение слова рыба мотивируется его прямым значением и т.д. Слова старик, рыбка, корыто, землянка — это слова разных словообразовательных цепей, но в тексте пушкинской сказки они, несомненно, составляют отдельные звенья одной и той же словарной цепи, так как объединены своими вторыми, поэтическими значениями» (С. 248).

Этот вывод естественно вытекает из того, что поэтические значения в художественной речи более существенны, чем собственно языковые, которые играют роль внутренних форм. Поэтому слова, совершенно разные с точки зрения языковой, могут стать глубоко родственными в ряду поэтических значений. Это наглядно проявляется, например, в поэтических тропах — особенно в сравнениях. Когда поэт, скажем, сравнивает человеческие глаза со звездами (или, напротив, звезды с глазами) слова «глаза» и «звезды» оказываются родственными, ибо они совместно воплощают некое единое поэтическое значение. Условно говоря, эти слова предстают как слова с одним поэтическим «корнем» или «основой». И их поэтическое родство оказывается более важным для нас, чем их языковая чуждость. Ведь они выступают как две разных «внутренних формы» одного и того же содержания.

Но тропы — это только лишь отдельный, совершенно частный случай художественности речи. А поэтические «словарные цепи» проходят через все произведение. Так, в уже приведенной строфе из «Медного всадника» Пушкина («Люблю тебя, Петра творенье...») слова «творенье», «строгий», «стройный», «державное» также принадлежат в каком-то смысле к одному «словарному» (точнее, поэтическому) ряду, ибо оформляют единое поэтическое значение — пушкинский образ Петербурга. Это и обуславливает впечатляющую «прочность» речи, неразложимость всех словосочетаний, невозможность как-либо изменить текст. И ритм только закрепляет это внутреннее единство и цельность, характерную вовсе не только для стихотворных, но и для прозаических художественных произведений.

Все это требует, конечно, самого широкого исследования и обоснования. Но здесь нам важно выяснить только одно; тот факт, что в основе художественной речи лежат внеязыковые явления и закономерности, что художественная речь по своей сущности есть феномен искусства, поэзии, а не языка, и потому ее нельзя понять «через язык», нельзя видеть в ней собственно языковую «структуру».

Как мы пытались показать, в поэзии наиболее существенны такие явления, которые находятся за пределами фонетической и лексической системы языка. Когда мы говорим о «поэтической фонетике» и «поэтической лексике» (или «семантике»), мы должны отдавать себе ясный отчет в том, что эти термины имеют условный, переносный смысл. Ибо метр, рифмы, аллитерации и т.п. и, с другой стороны, поэтические значения слов и их связи (то есть то, что наиболее существенно для «языка» поэзии) отнюдь не входят в систему языка и могут возникать в речи только как случайные и несущественные отклонения.

Точно так же обстоит дело и с тем явлением, которое можно (опять-таки условно) назвать «поэтической грамматикой». Это вовсе не грамматика в лингвистическом смысле, ибо ее основные явления и законы не являются и не могут являться предметом науки о языке. Как пишет Г.О.Винокур, «внеграмматические факты и отношения.., все то, что в общем языке, с точки зрения его системы, представляется случайным и частным, в поэтическом языке переходит в область существенного <...> La parole общего языка превращается в la langue языка поэтического» (С. 251).

Так уже самая единица художественного «языка», в пределах которой и «надлежит устанавливать его закономерности, есть нечто, что, с точки зрения собственно грамматической, представляется фактом несущественным, внеграмматическим» (С. 253). Если в грамматике такой единицей является прежде всего предложение, то в поэзии главными единицами являются строка, строфа, абзац, глава, целостность небольшого произведения и т.п.

Г.О.Винокур рассматривает выразительный пример, показывающий принципиально внеграмматическую роль порядка слов в произведениях Леонида Леонова. Для этого писателя очень характерен, в частности, разрыв определения и определяемого им существительного, местоимения и т.п. Например: «воображением дурашливая овладевает сумятица», «в природе торжественная начиналась ворожба»; «могильная у вас тишина»; «щуркие от дремоты глаза» и т.п.

В рамках русского языка выражения «щуркие от дремоты глаза», «глаза, щуркие от дремоты», «от дремоты щуркие глаза» и т.п. — совершенно равнозначны в грамматическом отношении (то есть семантика грамматической формы в них совпадает). С точки зрения грамматики, в первой из этих конструкций вовсе не содержится какой-либо особенный смысл.

Между тем, в произведениях Леонова, где такого рода формы встречаются на каждом шагу, становясь уже закономер-

ностью, само это строение несет в себе особенное и весомое поэтическое значение, которое (в рамках художественного «языка» Леонова) играет более существенную роль, чем собственно грамматическое, языковое значение. И именно в этом особом, рожденном в самом произведении значении (а не в собственно грамматическом) заключено «искусство», «поэзия».

Конечно, этот пример с порядком слов — всего лишь частный, отдельный момент художественной речи (к тому же момент именно художественной речи Леонова). Художественная речь любого произведения (и творчества какого-либо писателя в целом) представляет собой сложную систему многочисленных и разнообразных явлений и закономерностей внеязыкового характера.

* * *

С чисто языковой точки зрения великое художественное произведение может ничем существенным не отличаться от нехудожественного факта речи — например, речи какого-либо разговора, письма, очерка, мемуаров и т.п. С другой стороны, великое произведение может совпадать в языковом отношении с произведением бездарным, ничтожным.

Для искусства существен не сам по себе язык, а то, что наслаивается, надстраивается на него. Поэтому исследователь, анализирующий чисто языковой план художественной речи (то есть материал, на котором строится, наращивается эта собственно поэтическая реальность), попросту проходит мимо самого искусства, отбрасывает его. Ведь все случайное, частное, произвольное для языка может стать и становится существенным, закономерным, необходимым для поэзии.

Впрочем, в очень многих работах по поэтике, написанных с лингвистических позиций, можно обнаружить меткие и глубокие суждения о художественной речи как таковой. Исследователи весьма часто выходят за рамки лингвистической догматики и, даже не отдавая себе в этом отчета, проникают в надъязыковой план, в подлинную реальность поэтического искусства.

К сожалению, есть не так уж много работ, в которых этот единственно верный подход к делу проведен сознательно и последовательно. Выдающееся место среди этих работ занимает исследование М.М.Бахтина о слове Достоевского, вошедшее в его уже упомянутый труд «Проблемы поэтики Достоевского».

М.М.Бахтин предпочитает называть науку о художественной речи «металингвистикой». По мысли автора, «металингвистика» как раз и должна исследовать надъязыковой план

произведения, который никак не может быть предметом лингвистики как таковой.

Исследование М.М.Бахтина не касается общей теории художественной речи; оно посвящено отчасти специальной теории прозаической художественной речи и, главным образом, конкретному анализу искусства прозы у Достоевского. Однако, эта работа имеет все же первостепенное общетеоретическое значение. Автор исследует здесь именно и только художественную речь Достоевского (а не «содержание», образы, мотивы и т.п.) и в то же время полностью преодолевает «языковой» подход к анализу. Стоит отметить, что сам М.М.Бахтин был не только литературоведом, но и профессиональным лингвистом (у него есть работы по философии языка, он преподавал лингвистические дисциплины и т.д.). Но его исследование художественного слова Достоевского не имеет, в сущности, никакого отношения к лингвистике; эта работа об определенной стороне искусства Достоевского, а не о языке, работа литературоведа, а не лингвиста, хотя она и опирается на глубокое понимание языка. Так, основное качество художественной речи Достоевского, открытое и исследованное М.М.Бахтиным, — своеобразное внутреннее «двуголосие» (диалогичность) — невозможно было бы раскрыть и описать в пределах лингвистического анализа. У Достоевского, как показывает Бахтин, «преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом внутренне диалогизированное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог. У Достоевского почти нет слова без напряженнейшей оглядки на чужое слово». Весь строй и сама ткань художественной речи определяется «напряженным предвосхищением чужого слова» (С. 137).

Это значит, что «в речь как бы вклинивается чужая реплика, которая фактически, правда, отсутствует, но действие которой производит резкое акцентное и синтаксическое перестроение речи. Чужой реплики нет, но на речи лежит ее тень, ее след, и эта тень, этот след реальны. Но иногда чужая реплика, помимо своего воздействия на акцентную и синтаксическую структуру, оставляет в речи <...> одно или два своих слова <...> От этого внедрившегося чужого слова как бы разбегаются круги на ровной поверхности речи, бороздя ее. Кроме этого очевидного чужого слова с очевидным чужим акцентом, большинство слов берется говорящим как бы сразу с двух точек зрения: как он их сам понимает и хочет, чтобы их понимали, и как их может понять другой. Здесь чужой акцент только намечается, но он уже порождает оговорку или заминку в речи» (С. 142).

В этом сложнейшем взаимодействии «голосов» и заключено, во многом, искусство прозы Достоевского (и, кстати сказать, не только Достоевского — в иных формах это выступает и у других мастеров прозы). Столкновение голосов в речи одного персонажа (или автора, рассказчика, условного повествователя), внутренняя диалогичность монолога оставляет реальный след в строении и материи речи. Но эта реальность не может быть изучена в системе лингвистического анализа. Так, лингвистика может определить, является ли какое-либо слово «авторским» или «чужим» лишь в том случае, если речь автора (или персонажа) и речь лица, с которым он внутренне полемизирует, отличаются с языковой точки зрения. Например, если в речи «чужого» употребляются лексические и грамматические диалектизмы, архаизмы, варваризмы и т.п. К этому, кстати, обычно и сводится лингвистический анализ прозы.

Но если два полемизирующих «голоса» однородны в языковом смысле (а у Достоевского чаще всего дело обстоит именно так), лингвистический метод вообще бессилён. (Впрочем, различение диалектизмов, архаизмов и т.д., в сущности, никогда не раскрывает собственно художественных качеств речи.)

Итак, М.М.Бахтин исследует надъязыковую реальность (именно реальность, воплощенную предметно, в каких-то фактических «следах» столкновения двух голосов) и исследует ее нелингвистическими методами.

Замечательно, что у Достоевского есть высказывания, своеобразно подтверждающие научную позицию М.М.Бахтина. Это запись разговора писателя с редактором:

« — У каждого автора, — говорил Достоевский, — свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед что, где она мне нужна; а где я чувствую, что не надо перед что ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили!

— Значит, вашу орфографию нужно только угадывать: ее знать нельзя...

— Да! Угадывать. Непременно»⁶.

Здесь все необычайно значительно. Писатель говорит о своей собственной художественной «грамматике», которая находит объективное, материальное выражение даже на письме — в системе знаков препинания. Эта грамматика не является объектом лингвистики, и потому ее нельзя «знать», можно только «угадывать»; ведь она не описана в трудах по грамматике русского языка.

Однако, работа М.М.Бахтина как раз посвящена познанию этой художественной «грамматики» Достоевского. Он прибли-

жает нас к возможности знать, а не только угадывать эту «грамматику» и, следовательно, даже «орфографию» писателя. И это знание можно приобрести только на пути литературоведческого, а не лингвистического анализа.

Помимо глубокого исследования своеобразия художественной речи Достоевского, труд М.М.Бахтина закладывает основы совершенно новой области в теории художественной речи — специальной поэтики прозы. Но здесь мы не можем останавливаться на этой важнейшей стороне дела; для ее рассмотрения необходима особая, достаточно обширная работа.

По тем же причинам невозможно охарактеризовать здесь новаторский подход к проблеме стихотворной речи, осуществляемый С.М.Бонди. Для этого ученого также характерно понимание художественной речи как внеязыковой реальности. В основе стиховедческой теории С.М.Бонди лежит убеждение, что «ритм стиха не есть функция или свойство языка. В языке нельзя найти элементов ритма, хотя все элементы языка могут быть ритмизированы в поэзии. В то же время музыка и танец не пользуются языком, но в них есть ритм». Стихотворные размеры С.М.Бонди рассматривает как «традиционные формы», выработанные за века развития поэзии. «Такие же традиционные формы — схемы есть в музыке <...> Размеры — это своего рода грамматика поэзии, но самостоятельная, поэтическая, а не лингвистическая грамматика».

С другой стороны, С.М.Бонди преодолевает в своей концепции стиха характерный для очень многих стиховедов недостаток: подход к стихотворному ритму как к чисто звуковому явлению, в сущности, никак не связанному со всей целостностью художественной речи, лишь внешне, на уровне звука оформляющему ее. Так, С.М.Бонди ставит вопрос о «ритмическом распределении художественной энергии» в поэзии, о том, что равновесие отдельных стихотворных строк держится не только на однородности и соизмеримости их фонетического и синтаксического построения, но и на равновесности заключенных в них поэтических значений.

На материале черновиков Пушкина С.М.Бонди показывает, как поэт добивается того, чтобы каждая строка имела необходимую и достаточную «нагрузку поэтической энергии». Только при ритмическом распределении этой энергии создается подлинная гармония стиха. По мысли С.М.Бонди, в этом внутреннем, «смысловом» ритме и заключается, быть может, главный «секрет» поэзии.

Во всяком случае несомненно, что исследование ритма художественной речи не должно замыкаться в узко специализи-

рованную сферу метрического анализа, как это сплошь и рядом бывает. Между прочим, последовательное отграничение стиховедения от всей проблематики художественной речи очень характерно как раз для принципиально «лингвистических» концепций, и это неслучайно.

Дело в том, что формы стиха — это наиболее очевидное, наиболее наглядное внеязыковое явление художественной речи. Поэтому в глазах теоретиков, исследующих поэзию в языковом аспекте, формы стиха стоят особняком, как некий специфический объект. Ибо к ним просто невозможно подходить чисто лингвистически.

В действительности, конечно, и все другие стороны художественной речи — весь ее звуковой план (а не только метрика), система ее поэтической «семантики» и само ее строение, ее разнообразные конструкции — точно так же представляют собою внеязыковые явления, хотя их внеязыковая природа и не выступает столь очевидно и предметно, как это имеет место в метрических формах или рифмах.

В частности, от стиховых форм ничем не отличаются в этом отношении почти не изученные еще формы ритма прозы. Эти формы тоже имеют внеязыковой характер и, кстати сказать, в прозе, как и в стихе, нельзя переставить слово, не нарушив тем самым «искусства». Михаил Пришвин свидетельствует, что даже имя героя в уже написанном рассказе очень трудно изменить, ибо «тогда нужно бывает, чтобы в новом имени было непременно столько же слогов, иначе ритм будет нарушен, фраза перестанет звучать»⁷.

Не нужно доказывать, что это не имеет никакого отношения к языку и не может быть изучено и понято с точки зрения лингвистики.

В то же время это ритмическое строение прозы является необходимой и очень существенной стороной искусства.

* * *

В столь кратком изложении вопроса невозможно дать всестороннюю характеристику того явления, которое названо здесь художественной речью. Задача состояла лишь в том, чтобы попытаться доказать **самый факт существования** этого **внеязыкового явления**. Художественная речь — это определенная сторона поэтического произведения, явление искусства, которое использует язык только как материал, как ту почву, на которой воздвигается само здание.

Собственно лингвистический анализ не задевает и не может задеть это здание: он роется в почве, не замечая воздвигнутой

на ней и над ней архитектурной конструкции. В частности, лингвистический анализ совершенно бессилён различить художественную речь великого творения и бездарного, графоманского опуса, для него вообще недоступна проблема художественной ценности — ценности, которая безусловно выражается уже и в самой речевой конструкции поэмы, романа, драмы. Между тем, М.М.Бахтин в своей цитированной выше книге глубоко и очевидно раскрывает не что иное, как именно художественную ценность слова Достоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, С. 10–11.
- ² Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. М.: Прибой, 1928. С. 232.
- ³ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Прибой, 1929. С. 130–131.
- ⁴ См.: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. С. 224–256.
- ⁵ Ритм и традиция имеют важность и в простой речи: бить-колотить, кишмя кишит.
- ⁶ Цит. по кн.: Русские писатели о языке. Л., 1954. С. 556.
- ⁷ Пришвин М.М. Собр. соч. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 4. С. 352.

К ПОНЯТИЮ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

Особая категория творческого метода (часто неудачно называемого «художественным») возникла в теории литературы недавно, лет семьдесят назад¹. После дискредитации программ и практики РАПП'а, где эта категория была заявлена, она осталась как залог дальнейших успехов марксистского искусствознания и литературоведения². Исторические же обстоятельства сложились так, что именно категория творческого метода в теоретико-литературной номенклатуре оказалась в 30-е гг. опорой и средоточием догматических представлений прежде всего о характерности литературы социалистического реализма.

При первой же возможности выбраться из-под гнета догматики (середина 50-х гг.) атаки обратились на наименее защищенный пункт: на будто бы рожденное РАПП'ом *понятие* метода. При этом защита опять-таки оказалась в руках догматиков. Попытки в конце 50-х гг. иного истолкования³ встретили сдержанное сочувствие. А далее вообще показалось, что избегание этого понятия прогрессивно, ибо означает либерализацию науки о литературе, когда на первый план стали выходить некогда обиженные явления. Из-под пера «воскресителей» в 60-е гг. пренебрежение исторически реальным явлением метода социалистического реализма распространилось вширь: категория социалистического реализма поглотила вообще категорию творческого метода и почти устранила последнюю из практического употребления.

В самом по себе таком факте ничего не только драматического, но и привлекающего внимание не было бы, если бы рассматриваемая категория действительно являлась образованием надуманным, плодом отвлеченных спекуляций рапповских теоретиков, неким фантомом, годами задержавшимся по инерции и по недоразумению. Однако эта категория после того, как из литературной жизни ушли рапповские построения, оказалась приспособленной для оформления и обозначения важной и исконной стороны литературного творчества, до того не

имевшей однозначного имени. Так что занимающая нас категория и ее словесное выражение могут быть модными, или немодными, или вовсе пренебрегаемыми, но только знаменуемый ими предмет исторически существовал и продолжает существовать.

В современном научном представлении и словоупотреблении творческий метод это *принципиальный способ пересоздания действительности при ее художественном воссоздании*. Определяясь мироощущением и мировосприятием писателя, в конечном счете национальной и исторической обстановкой, метод в свою очередь определяет *единство воплощения своеобразного видения мира*.

Таким образом, любые представления о методе могут возникать только при отмеченном изначальном условии — если признается, что искусство так или иначе воспроизводит жизнь, что в этом его природа и предназначение. На такой исходной основе *уже затем* базируется гносеологическая, воспитательная, содействующая с нерукотворной природой и возможная иная роль и значение.

Поскольку метод вообще есть путь познания чего-то или принцип преобразования чего-то, — понятно, он совсем не нужен в системах, не признающих безусловной зависимости искусства от задачи воссоздания жизни, в том числе не только «окружающей» (как часто говорится), но и собственного духовного («внутреннего») мира художника. При таких представлениях художник выступает неким медиумом при сообщении неких же вне него ищущих сказаться⁴ интенций, которые иначе не могут обозначить себя, воплотиться, как только непременно в этих звуках, словах, линиях, цветовых пятнах и т.п. Однако всем подобным мы заниматься не можем и не станем, понятно, раз речь идет о методе.

Необходимо сразу же ориентировать наш предмет среди близких ему, но от него отличных. Прежде всего, — к какой группе теории относится проблема метода?

Многосоставный путь творческого процесса включает и процесс создания художественного произведения, и сферу его активного восприятия. Всегда предполагаются три основных вехи: во-первых, реальность, отправная точка и материал отражения; во-вторых, художник, весь творческий аппарат отражения, воссоздания этой действительности; в-третьих, воспринимающий (читатель, слушатель, зритель) — тот неперенный соучастник творчества, без которого образы живут только раз — в самый момент создания.

Отсюда и многообразные отношения, внутри и по ходу этого процесса возникающие, заметно членятся на две группы. С одной стороны, это вся система взаимных отношений художника с действительностью, производящая в результате художественное произведение. С другой стороны — система связей и отношений между потребителем и художником, что проявляется в процессе восприятия.

И те и другие отношения воплощены и обнаруживаются только в художественном произведении, но с разной степенью «материализации».

Связи первого рода более «идеальны». Они как бы *угасают* в самом результате творчества, растворяются в нем, их в нем нельзя воспринять непосредственно, нельзя увидеть, нельзя прямо на них указать. Именно эту группу отношений, *группу творческого процесса* мы имеем в виду, когда анализируем вопросы созидательной и познавательной сущности искусства, психологии творчества, его тенденциозности и т.д. Кстати говоря, именно в суждениях о них чаще всего дает о себе знать соблазн общих фраз и построений: в самом деле, очень трудно все время держаться на уровне конкретной доказательности в рассуждении о таких неуловимых, умозрительно постигаемых отношениях, отстоящих от каждого отдельного, эмпирически ощутимого образа, об отношениях, в конечном счете определяющих все, — и почти невидимых на поверхности.

Взаимоотношения второго рода более «материальны» в том смысле, что они много ближе к образной эмпирии, что они не скрываются за отдельными образами, а, непременно пребывая в них, раскрываются в них, что поэтому осмысление их ведется на первом этаже абстракции. Именно эту группу вопросов, связанную с разными сторонами и особенностями самого *результата* творческого процесса, мы применительно к литературе называем «*поэтикой*», анализируя здесь форму и содержание, характеры и обстоятельства, роды и жанры, композицию и сюжет, средства художественной выразительности и художественную речь.

По аналогии с названием этой второй группы («*поэтика*») первую можно было бы назвать «*методологией творчества*». Действительно, проблема творческого метода в том его общем содержании, которое было определено вначале, принадлежит к первой группе, ко всей широкой проблематике отношений субъекта и объекта художественного воссоздания жизни, то есть отношений самых общих и первоочередных. Метод есть категория самого художественного творчества, а не только со-

знания. Тот аналог действительности, которым является всякий метод, в художественном творчестве не может мыслиться в отрыве от каждой данной формы образного познания этой действительности.

Метод как принцип пересоздания, — конечно, категория отвлеченная, и сколько-нибудь содержательно можно о нем говорить лишь при конкретных претворениях, реконструируя его в предпочтении тематики, в способе постановки проблем и разрешении коллизий, — и в той *выдержанной характерности формы*, которая, точно говоря, образует то, что кратко называется *стилем*.

В отмеченных выше своих границах понятие метода, как можно видеть, намного старше своего теперешнего названия. В европейской эстетике и литературоведении мысль об определенном и последовательном, притом воплощенном отношении художественного образа к воссоздаваемой реальности как специальная проблема предстает уже у Платона.

Правда, воззрения Платона в этом вопросе сильно отягощены коренящейся в глубокой древности традицией того, что можно условно назвать первоначальным натурализмом. Тогда сама по себе возможно более точная по чертам и пропорциям копия натуры была безусловным эстетическим достижением, была целью искусства⁵. Жизнеподобный снимок внешности вещей, событий и действий на самых ранних стадиях воспроизведения действительности был большим завоеванием. И в исторически достоверное время ближайший предшественник Платона Сократ (в передаче его ученика Ксенофонта) утверждает «особенно чарующим» в скульптуре, например, «сходство с образами живых людей», имитацию живых поз и движений; а раз «больше сходства с действительностью», то и «больше привлекательности»⁶.

Собственно Платон определил основу кодекса эстетической критики в своих «Законах»: «...Тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем, правильно ли изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено словами, напевом, ритмами»⁷. Подразделение представлено логически и тем самым (по тем временам) исторически последовательно: первое и главное — тема, прямой предмет отражения, — тут пояснений не надо. Третье и последнее — качество исполнения; опять-таки по тем услови-

ям, дело, как видно, третьестепенное. Определяющим является второе — «*правильно ли изображено*».

Правила тут не обсуждаются, — следовательно, они известны, как некогда уже определившиеся и традицией охраняемые. В основе это тот же первозданный натурализм; но (что очень важно) уже далеко к нему не сводимый. «Правильность» уже есть точность копировки не одной конкретной натуры, то есть ее индивидуальных форм (черт, линий, пропорций и т.д.), но собрания разных лучших особенностей, — потому что искусство стремится к воссозданию идеала.

Здесь Платон не противостоит Сократу, но непременно опирается на то его утверждение, которое может предвещать слишком нам известное начало, образующее теорию типического: «...Рисую красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе, какие есть у кого, наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым»⁸.

Сейчас, конечно, легко высмеивать такой способ изображения, где принято составление желаемого облика из «наиболее красивых черт» (например, в гоголевской «Женитьбе»). Во времена Платона это было важно: приближение к идеалу создавалось и таким сочинительным (точнее, — присочинительным) путем.

Оставляя здесь в стороне то, что теперь должно приниматься во внимание как истоки теории типизации в искусствоведении, вернемся к требованию «правильности изображения». Как видно, оно уже осложнено, а тем самым в своей жесткой категоричности и ослаблено.

То есть закрепившееся на позднейших стадиях требование «подражания природе», зародившись в более отдаленные времена первобытного натурализма, прошло через эстетику Платона и, пропущенное сквозь нее, приобрело в ней импозантную научную осанку; однако вышло из нее оно, это требование, уже не в одиночестве: платоновская диалектика предусмотрела и качественное разнообразие воплощения действительности, оставляя эту сторону на усмотрение творческой свободной воли художника.

Платон очень серьезно считался с моментом гражданско-этическим. Древние фиванцы требовали от художников «подражать природе как можно лучше, под страхом наказания», даже когда при изображении высокопоставленных особ это было связано с понятной опасностью. Но говорящий об этом Винкельман все же не забывает, что обычай, по которому,

передавая «сходство» при изображении людей, надо было «в то же время их прикрашивать», «был всегда наивысшим законом, которому подчинялись греческие художники...» и т.д.⁹ Такой отход от действительно строгого подражания означал в данном случае тенденцию к определенной нормативности. Присущая Платону эта тенденция проходит через эстетику Аристотеля, который в свою очередь теоретически и собственно, так сказать, «методически» (от слова метод) осваивал и обобщал художественный опыт высокоразвитого греческого искусства.

Касаясь столь капитального и универсального труда как поэтика Аристотеля лишь по мере его прямого отношения к нашему предмету, заметим, что Аристотель подразделяет различные возможности «подражания» внешне вроде бы на три, а по сути на две группы по ведущему принципу отражения: одно — вещи «как они были или есть», другое — «как о них говорят и думают, или какими они должны быть»¹⁰. Самое «подражание» понимается философом достаточно широко: ибо поэзия, по Аристотелю, не просто копирует природу (она лишь «частью подражает ей»), но при художественном воссоздании мира «завершает» то, «что природа не в состоянии сделать»¹¹. Так что сама природа, выступающая творящим субъектом по отношению к своим созданиям, уподобляется человеку в отношении искусства, пересоздающего материал жизни.

Аристотель утверждает подражание «вероятному», — то есть это не простое подражание действительности в формах правдоподобия, поскольку вероятное («возможное по вероятности») есть допущение художественного сознания: «поэзия философичнее и серьезнее истории»¹². В отличие от историка «задача поэта говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы произойти, и о возможном согласно кажущейся вероятности или согласно необходимости»¹³.

Рассуждая о том, что мы сегодня можем отнести к теории метода, Аристотель делает акцент все же не на возможных особенностях поэтического «созидания»¹⁴, а на утверждении должных форм собственно «подражания». На это его подвигает состояние художественной практики, и прежде всего нормативность греческого искусства. Она же прямо исходит из характерности сознания той поры, в чем можно убедиться на бесспорном образце.

Предварительное обоснование выбора такого образца. Во-первых, хотя античность как исторический этап в развитии литературы и охватывает собою по крайней мере двенадцать веков и две великие цивилизации, представляется возможным

ограничиться наиболее характерным, типологически выразительным временем, именно классическим, так называемым аттическим этапом греческой литературы (V–IV вв. до н.э.). Во-вторых, хотя даже на этом сравнительно коротком отрезке времени выявился ряд художественных индивидуальностей столь ярких, что их непохожесть сделала бы честь любой последующей эпохе, все же представляется возможным говорить об едином по типу творческом методе, выделяя самое типологически общее.

Обращаемся к поздней трагедии Софокла «Филоклет». Выбор образца среди трагедий можно оправдать ссылкой на авторитет Аристотеля: на основании такого детального знакомства с древним искусством, о котором теперь, понятно, нельзя и мечтать, он находит, что трагедия есть высшее достижение сравнительно с эпосом, «ибо то, что есть в эпическом произведении, есть и в трагедии, но что есть у последней, то не всё входит в эпопею»¹⁵. «Филоклета» предпочитаем потому, что он больше остальных произведений Софокла напоминает современную драму характеров, а нам как раз важно наметить различия.

На взгляд современного человека «Филоклет» — морально-политическая драма, причем политическая ее сторона ни в малой мере не может удивить всякого, чуть-чуть знакомого с античной литературой. Зато собственно этическая сторона удивительна.

Поражает та бездна «безнравственности» и подлости, которую открывает здесь Софокл. Вот ее вехи: змей, охранявший жертвенник Хрисы, ужалил Филоклета, когда тот вел греков к святилищу, вел не для осквернения его, а для принесения жертвы. Так велели боги. Филоклет — царевич Эты, герой, владеющий луком Геракла, — с энтузиазмом привел в отряд ахейцев, идущих на Трои, семь кораблей, но его, измученного ужасной раной, товарищи предательски бросили на необитаемом¹⁶ острове Лемносе: он раздражал их стонами и миазмами. Узнав, что без Филоклета не разрушить Трои, вспомнив о нём, несчастном, через десять лет, войско Атридов посылает к Филоклету, — но не просить, а силой или обманом вернуть обладателя геракловых стрел. Хитроумный Одиссей проповедует юному сыну Ахилла Неоптолему полное безразличие в средствах для достижения цели (в переводе Шервинского — многоточия, прямо от современной «диалектики души»):

«Решись!.. Вновь станем честными... потом...
Забудь же стыд, — всего на день один

Доверься мне... а после почитайся
Весь век благочестивейшим из смертных!»
(стих 81–86).

За обещанную Одиссеем двойную награду Неоптолем согласен:

«За дело же! И пусть умолкнет совесть!»
(120).

По плану коварного сына Лазрта Неоптолем играет на самых чувствительных струнах злосчастного и прямодушного изгоя, выманивает у него лук, но без Филоктета плыть не решается: иначе «восторжествует лишь он» (853), а честолюбивому Неоптолему не добыть победы. Лишь тут сын Ахилла признаётся Филоклету в обмане — но крепко держит лук, хотя Филоклет и плачет о предстоящем одиноком и голодном умирании (967–969).

Подоспевает Одиссей и, лишив Филоктета последней надежды на самоубийство, с царственной лапидарностью держит такую речь:

«Всегда я там, где быть велит мне дело.
И если речь идёт о честных людях,
Так не найдётся праведней судьи.
Да, я рождён, чтоб всё одолевать, —
Но не тебя... Тебе я уступаю
Охотно. Развяжите же его
И более не трогайте...»

(1065–1071).

Кажется, великодушно, величаво и красиво. А Одиссей между тем продолжает:

«Останься
Здесь: ты не нужен нам, твой лук — у нас...
Наш славный Тевкр — он это дело знает,
Да я и сам умею с луком ладить:
Я мечу в цель уверенной рукой.
На что ж ты нам? Броди себе один
По Лемносу. Мы — едем. И, быть может,
Меня ждёт честь, суждённая тебе»...

(1071–1078).

И, наконец, Геракл, благороднейший из героев, повелевает Филоклету, словно забыв об услуге, ему тем оказанной, — отправиться под стены Илиона, к ненавистным вождям, которым Филоклет уже, быть может, и готов простить прошлое («меня

язвит не прошлое страдание»), но от которых он ждет новых «злых» дел.

Привычно встречать невеликодушные древних в отношении поверженного врага — достаточно сцен в «Илиаде». Но Филоктет не враг, он всецело «свой», он их, ахейцев, герой, их неотразимый волшебный стрелок: его стрел боятся даже тогда, когда он от боли и голода еле волочит изнуренное тело. И вот на него со всех сторон обрушиваются многие несправедливости, и какие-то изощренно жестокие. Одиссей в отношении Филоктета выступает носителем не простого, однократного, а, так сказать, «многоступенчатого» предательства — целой цепи, где одно злодеяние с необходимостью рождает другое.

Как будто бы все это так. И, однако, наше возмущение — самое неуместное при стремлении понять идейно-художественное содержание трагедии и качество творческого метода. Неуместно оно потому, что это непосредственная реакция современного человека, читателя или зрителя, воспитанного не только на нормах иной морали, но — что не менее важно — на иной художественной культуре — на новой драме характеров, на образах героев, самостоятельно ориентирующихся в мире, до известной степени свободно избирающих свой стиль общественного поведения.

Стихия нравственного бесстыдства настолько сильна, что возмущение им явственно дает себя знать и в науке. В трагедии о Филоктете иногда и теперь видят прежде всего «антитезу между лукавой “мудростью” и честной прямотой», при которой «честная “природа” одерживает верх»¹⁷, а «главный интерес драмы», обнаруживающей не только «большое мастерство характеристики», но и «тонкость психологического анализа», — «в борьбе юноши /Неоптолема/ между внушениями расчёта и нравственными побуждениями»¹⁸. В кругу моральных антитез, очень значительных для современного взгляда, остается в этом вопросе и автор одного из зарубежных исследований¹⁹, хотя он вослед своему соотечественнику²⁰ и протестует против всяческой модернизации древности.

«Хотя эта трагедия и названа по имени Филоктета, но подлинным её героем является не этот страдалец, а правдивый и доблестный Неоптолем», потому что «Неоптолем после мучительной внутренней борьбы отказывается от обещания, которое он дал Одиссею. Для Неоптолема честное поражение стоит выше победы, достигнутой обманом и предательством»²¹.

Словом, героев трагедии мысленно как бы выводят из оркестры афинского театра и помещают в очень близкую нашей со-

временности житейскую этическую атмосферу, а затем смотрят, как они будут нынче выглядеть. Такое пристальное рассмотрение с *заранее* предвкушаемым результатом приводит иногда к противоположно направленному ходу мысли — к утверждению современных атрибутов литературного характера у античных писателей, в особенности т. наз. психологического анализа.

«Трагедия «Филоктет», написанная драматургом в глубокой старости, — замечает Ф. А. Петровский в указанной статье (С. 439), — отличается простотой содержания и большим мастерством характеристики действующих лиц, обрисованных с исключительной тонкостью и глубиной психологического анализа». Обе стороны этого важного суждения требуют уточнений.

Здесь не место разбирать «психологизм» античной литературы периода расцвета. Что же касается «простоты» содержания, то это зависит от точки зрения. Скорее всего приведенная сентенция утверждает свободу этого произведения престарелого Софокла от тех многих крутых фабульных поворотов, которыми отмечен, например, «Эдип-царь» и за которые Софокла очень хвалил Аристотель. Действительно, в «Филоктете» только две настоящих «перипетии», и то не столь резкие, как в «Эдипе»: саморазоблачение Неоптолема и его возвращение к сыну Пеанта (если не считать появления Геракла).

А в остальном содержание трагедии обнаруживает большую весомость и сложность. И все величие проблематики связано прежде всего с действительным ее «героем», и к тому же трагическим героем, — с Филоктетом.

В самом деле: попробуем принять обратное. Поверим, что главное — это терзания Неоптолема и победа его честной натуры. Но — чисто внешний как будто бы момент — эта победа очень выразительно прозвучала уже в начале эксода: зачем же тогда все остальное, в особенности появления Геракла? Только для сюжетной завершенности? И действительно ли появление Геракла («разумеется, прием искусственный») *только потому* «не нарушает художественного целого трагедии», что «Филоктет» есть драма *характеров*, которые к моменту этого появления уже полностью раскрыты?²²

Видимо, не «полностью», так как раскрытие продолжается вплоть до заключительной сцены. А самое вмешательство Олимпа здесь — факт чрезвычайной важности. Явление Геракла — не «привесок», не дань традиции, не «еврипидизация» структуры драмы, но необходимый член развития и исхода

конфликта. Здесь именно тот случай, к которому относится указание Аристотеля о необходимом объеме трагедии: «лучшая та, которая расширена до полного выяснения фабулы»²³.

Явление полубога из машины — это «Вдруг», принявшее материальную форму, «Вдруг», отлившееся в исполинскую фигуру истукана, то принудительно-авторитарное начало, которое *с необходимостью разлито по всей трагедии*, пропитывая собою каждый мотив, в соотношении с которым развивается каждый момент действия. В борьбе с этим «гераклическим» началом разворачивается характер Филоктета, назревает и разражается его подлинная трагедия.

Ведь то, что приказывает Геракл Филоклету, зрителям ясно уже с самого начала. Уже давно решено свыше и предсказано, как произойдет падение Трои. Во всеоружии этого знания и всецело преданный predetermined цели на остров прибывает Одиссей. Он не рассуждает и не колеблется. Для любого из современных нам героев самый факт встречи через десяток лет с человеком, преданным на смерть, вызвал бы какое-либо волнение. Одиссей же просто неукоснительно выполняет долг. Его занимают только технические подробности операции. К его роли в драме мы еще вернемся, но пока ясно, что она очень отчетлива и открыта.

Столь же очевидна и логика поведения Неоптолема. Он сдается на уговоры и посулы Одиссея — но вот что именно заставляет его изменить позы «совести»:

«Одиссей

Знай: будешь ты вдвойне вознагражден.

Неоптолем

Чем?... Я, узнав, не откажусь, пожалуй...

Одиссей

И доблестным и мудрым будешь назван.

Неоптолем

За дело же! И пусть умолкнет совесть!» и т.д.

(117–120)

Не следует вульгаризировать мотивы поведения Неоптолема; достаточно вспомнить, чем для честолюбивого эллина была репутация «доблестного» и «мудрого», хотя бы эта доблесть оказывалась безгранично жестокой, а мудрость граничила с ложью и коварством. Юный Неоптолем завоевывает свою

гражданскую репутацию, это не «карьеризм», а норма, такая же норма, например, как то спокойствие его отца, с которым Ахилл позволяет Приаму целовать себе руки, — «страшные руки, детей у него погубившие многих» («Илиада», песнь XXIV). В этом смысле путь Неоптолема более прям, чем мог бы показаться, если видеть в трагедии прежде всего его душевную борьбу.

Упорное же сопротивление Филоктета еще может вначале как-то быть объяснено незнанием божественного (или сверхбожественного) предначертания: он мог не верить Неоптолему, только что сознавшемуся в измене, а тем более лукавому «Сизифову отродью», т.е. Одиссею. Но потом (стихи 1373 и далее) он поверил — и продолжает упорствовать, заклиная Неоптолема сдержат слово и, нарушив волю рока, отплыть с ним домой. Филоктет узнает свое предназначение, — тем самым происходит тот аристотелев «переход от незнания к знанию»²⁴, за которым у тогдашнего героя следует соответствующее действие.

И вот теперь Филоктет знает. Знает — *но не хочет*.

Больше того, — он готов «лук Геракла натянуть» против тех, кто явится наказать отступников. Это бунт. И это пусть стихийное, но уже как-то мотивированное богоборчество, выношенное в одиноких раздумьях, задолго до такой, например, прямой дулы:

«Я так и знал: не погибает злое, —
Нет, боги покровительствуют злу.

Что тут сказать?.. Как восхвалять богов?
Я их хвалю... но вижу: дурны боги!»
(452 и далее).

С начала трагедии и задолго до нее Филоктет *сам на себе носит своего врага*. Так сложилась судьба, что его человеческая ценность измеряется семью черными кораблями, а главное — наличием гераклова лука. Поскольку корабли и без него могут идти дальше к Трое, а лук еще не представляется таким необходимым для победы — славный мелиец забыт («и слуха обо мне ни дома нет, ни в остальной Элладе!»). Он был опасно связан уже в тот далекий день, когда разжег для Геракла погребальный костер и получил награду — чудесный лук.

Именно гераклов дар, а не ужасная рана есть материальное олицетворение его заведомой несвободы. Ибо этот дар не безусловный — эти стрелы *уже предназначены* для троянцев, для Париса, а Филоктет — уже предназначенный исполнитель выс-

шей воли. Ему никуда от нее не спрятаться, и можно прямо по тексту проследить, как он отчаянно мечется: он доходит здесь до того, что готов остаться на проклятом острове без надежды не только на приход избавления когда-нибудь, но и вообще на продолжение жизни (лук-то отняли). Десять лет напряженной мечты о корабле, бегущем к дому, к побережью Сперхееву (а там уже близко до родной Эты) — и добровольный уход в свою смрадную пещеру «о двух отверстиях». Такое действие — уже не какая-нибудь попытка подстрелить Одиссея: здесь одной обидой на Атридов и их союзника действия не объяснить.

Кольцо вокруг одичалого бунтаря стягивается. Даже вновь обретенный друг твердит:

«...Все смертные должны
Претерпевать, что послано богами.
Кто ж сам себе устраивает беды,
Как ты сейчас, того весьма законно
Ни извинять не станут, ни жалеть» (1340 и сл.).

Правда, эти слова скорее затверженный урок, чем кровное убеждение: Неоптолем сам уже колеблется. В нем и раньше нет — нет да и сверкнет искорка некоторого свободного самоопределения, но раньше это самоопределение было *в пределах* допустимого; так, боги здесь не предписывают персонажам исключительных способов достижения цели (они, например, вовсе не приказывают быть лживым, непременно вероломным) — они диктуют только цель. А теперь Неоптолем встал против этой цели. И вот тут Олимп моментально реагирует:

«Неоптолем

Поклонись земле — и в путь!
(Появляется Геракл)

Геракл

Путь тебе не положен, доколе моим
Не внял ты словам, о Пеантов сын!»

(1431 и сл.).

Пусть живой Геракл был активнейшим героем — *он никогда не был действующей личностью*. Сейчас же он пришел «возвестить Зевса вышнего волю», «воспрепятствовать» «дороге» Пеантова сына, «неверной» уже потому, что она уклоняется от предназначенного пути. Герой — с Олимпа, он — лишь посол вседержителя, его неразмышляющий слуга, здесь с жандармскими функциями. Роль Одиссея здесь оттеняет миссию Геракла

ла: она — как бы уменьшенная тень этого непосредственного выражения религиозно-мифологической авторитарности. Назначение Одиссея и его действия это та же авторитарная непреложная предопределенность, но уже опосредованная: царь Одиссей — верный слуга военного отряда ахейцев.

Мощные руки олимпийца Геракла и царя Итаки дружно возводят уже не упирающегося Филоктета на корабль, как на эшафот. В этом почти символическом (как часто бывает в положениях древнегреческой трагедии) единении — не внезапное «из машины» обуздание бунтаря, сделанное для соблюдения этико-эстетической нормы, но последовательное проведение и завершение автором исходной и непреложной идейной посылки.

Пока говорилось о принудительном воздействии на Филоктета так, словно оно было для него *совершенно* внешним. Но Филоктет носит свою беду не только на себе (в образе лука и стрел), но и в себе: он верит в конечную правоту и благодать бессмертных. Даже в минуту богохульства Филоктет оговаривается, робея: «Я их хвалю...». Его длительное сопротивление объективно есть бунт, но им самим оно ощущается лишь как недоверие к данайцам. А Гераклу он не может не верить и «не покорствоваться», хотя видит в нем союзника Одиссея.

Здесь и ответ на то, почему «Филоктет» — трагедия, хотя главный герой не только не гибнет, но, напротив, — взысканный богами, отправляется в светлый путь, чтобы себе «на радость до цели желанной доплыть», и славит «всех случившихся дел совершителя».

Подобное противоречивое жизнеощущение закономерно возникло в эпоху, когда афинская демократия переживала высший расцвет и вместе с тем была уже чревата вырождением. Симптомы перерождения демократии в тиранию с беззаконием и произволом, обязательно сопровождающим всякую олигархическую власть, остро ощущались Софоклом — хотя и невыдающимся политиком (в узком смысле этого слова), но близким другом Перикла и активно мыслящим гражданином республики. Насколько можно судить по дошедшему до нас, все творчество Софокла, особенно во вторую его половину, проникнуто этим беспокойством.

В этом смысле показательны песни и реплики хора уже в «Антигоне». Выступая обычно у Софокла в качестве некоего примиряющего начала, стремящегося найти разумное в доводах обеих сталкивающихся сторон, хор в связи с произволом Креонта находится в совершенной растерянности. Архаичес-

кие Фивы — монархия, и мудрые фиванские старцы, конечно, так же, как и царь, убеждены, что «...безначалье — худшее из зол», а потому вполне естественно их одобрение словам Креонта, произносимым в поученье сыну.

Но в том же поучении Креонт говорит определеннее:

«Правителю повиноваться должно
Во всем — законном, как и незаконном»
(678 и сл.).

Для Креонта, открыто переходящего к деспотической и неограниченной тирании, понятие закона — явный атавизм. А хор одобряет рассуждение Креонта *целиком*, где очевидно концы с концами не сходятся — и тут же одобряет *все* сдержанно-гневные возражения Гемона отцу. Хор за обычай, богами и традицией освященный, т.е. за «закон», — но он подобострастно поет преступному царю, объявляющему свою волю о павшем Полинике:

«Ты в этом волен, Менекея сын,
Кто граду друг, кто недруг — ты решаешь.
Закон какой угодно применять
Ты можешь и к умершим и к живущим» (218 и сл.).

И тот же хор, рыдая над обреченной Антигоной, усиленно пропагандирует при этом случае повиновение любой власти сильного, взявшего эту власть:

«Чтить мертвых — дело благочестья,
Но власть стоящего у власти
Переступить нельзя...» (888 и сл.).

Эта непоследовательность не может быть сведена к какой-либо, пусть самой причудливой, эволюции: это именно *сосуществование*, чересполосное чередование взаимоисключающих суждений и оценок, что на современном нашем языке могло бы называться политической беспринципностью, но что по условиям века Софокла было реальным противоречием идеологии. И нет достаточных оснований, чтобы выделять какую-то особую, свободную от противоречий позицию Софокла, отличную от противоречивой позиции хора.

Монархические Фивы — конечно, условность; мифы фиванского цикла — лишь материал. Софокл предупреждает своих сограждан, как ужасно неограниченное и бесконтрольное самовластье одного или нескольких людей²⁵. Судьбой Креонта, который сначала надменно отвечает сыну на слова последнего о недовольстве горожан: «Иль город мне предписы-

вать начнет?» (746), а в конце горько раскаивается в беззаконии и оскорблении тем богов, Софокл стремится приостановить моральное шатание общества (т.е. хора). Хор в конце уже убежденно отступает от тирана, от которого, впрочем, уже ранее отвернулись боги, и проповедует мудрое повиновение высшему закону. Речи хора во всех трагедиях означают начальные или позднейшие ступени морального падения общества. Хор в «Антигоне» и «Филоктете» — это уже и готовность некогда гордых, независимых афинян к ярму, это и будущая мораль Алкивиада, и общая идейная смута времен Пелопоннесской войны.

Религиозный фатализм у Софокла — не условность, не просто традиционная оболочка мысли. Его нельзя «снять» с намерением увидеть под ним реалистически понятые общественные отношения. Мифологические сюжеты, мотивировки, образность — это не внешние покровы, в которые, наряду с библейскими, нередко облекалась проблематика искусства позднейших эпох. Здесь мифология, как известно, — почва искусства, она мировоззрение и основа художественного познания жизни.

Вообще много сказано о роли рока. Позднейшая из дошедших до нас трагедия «Эдип в Колоне» буквально перенасыщена мотивами фатализма.

Цитат можно бы набрать множество. В особенности интересно здесь то, что эта роковая предопределенность всего происходящего образует своеобразную иерархию.

Рок, которому, как известно, подвластны и смертные, и боги, обрек весь род Лая на преступления, страдания и конечную гибель. Эта общая предопределенность лежит в основе всех событий и поступков. Далее на нее наслаивается фатальность, так сказать, более «частная», собственно божеская: предсказание дельфийского оракула Аполлона о месте кончины Эдипа и связанных с нею обстоятельствах и последствиях. И, наконец, сама единичная воля Эдипа, проклинаящего сыновей и детально предрекающего их судьбу, становится для них неотвратимым фатумом. Между прочим, именно отцовское проклятие, сила которого так высоко почитается во многих патриархальных мировоззрениях, проклятие обманутого Пелопса (находящееся за рамками трилогии Софокла) обернулось роком для Лая и всего его потомства, с него началась неотвратимая деградация рода.

Правда, противостояние Антигоны Исмене образует видимую свободу сестер в выборе линии поведения. Однако, во-первых, гибель их в конце концов равно неотвратима, независимо

от отдельных конкретных поступков, и, во-вторых, свободное самоопределение личной воли осуществляется на очень малом участке. Дистанция между поведением обеих сестер не больше, чем позволяют рамки выбора между подчинением традиционным божественным установлениям и подчинением произволу земной власти. Иначе говоря, колебания Исмены не выходят за рамки авторитарности, — весь вопрос в выборе между ее видами. Такой выбор даже мифологическое сознание, разумеется, допускает. Представлять же себе дело так, что античная трагедия рока вовсе исключала свободу личного выбора даже в таких пределах, — значит, *полагать, что эта трагедия была совершенно лишена действия и, главное, конфликта*. Между тем, разнообразные отступления от божественных предначертаний — типическая черта античных конфликтов, и суть дела не в этой мнимой «свободе», а в конечном неизбежном торжестве этих предначертаний. Именно Исмена — нерешительная, робкая — объективно именно она отступила от закона богов, от обычая погребения родственников, и заключительный апофеоз правоты Антигоны направлен не только против отпавшего от богов Креонта, но и против преступившей обычай Исмены.

Мы могли коснуться только одной стороны творческого метода античной литературы; наукой об античности, начиная с Винкельмана, давно установлены и обстоятельно доказаны иные черты этого метода. Так, общим местом стало утверждение нормативности характеров Софокла, их известного схематизма и односторонности. В этом можно убедиться даже на примере Филоклетета.

Правда, здесь же вспоминается старая антитеза Софокл — Еврипид. Уже в глазах современников последний достаточно резко противостоит двум другим величайшим трагедиографам (см., например, «Лягушки» Аристофана). «Как сказал <...> Софокл., сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть»²⁶. Однако это «каковы они есть» относится прежде всего не к пониманию человеческих взаимоотношений и закономерностей их жизни, а к своеобразию типажа, круга характеров, более обыденных, чем у Эсхила, например, и у Софокла²⁷.

Хотя, как известно, Софокл и Еврипид представляют различные тенденции и даже этапы в развитии полисной демократической идеологии, нас в данном случае интересует то общее, что, объединяя Еврипида с Гомером, Софоклом и Эсхилом, *отличает* их вместе от последующих литературных направлений, как особую стадию в истории творческого метода.

В представлениях о методе столь далекой эпохи нам нелегко выйти из круга, потому что одним из важнейших источников представлений о самой античной действительности является порожденное ею искусство. Ведь неслучайно специалисты анализируют строй древнего общества по Гомеру и Эсхилу. При этом, если иметь в виду, например, мифологию и идеологию, то искусство является не менее важным источником, чем собственно исторические памятники²⁸.

А по этим источникам древняя идеология предстает не столь дифференцированной в своих течениях и оттенках, как современная. Конечно, многое навсегда утрачено для нас за давностью лет: время стирает оттенки, и в нашем представлении нередко то, что равно далеко в своем многообразии, кажется вообще сходным, близость преувеличивается. Правда, немаловажной причиной является и действительная меньшая расчлененность общественной жизни в древности. И все же заметно, что такому представлению очень способствует общая картина жизни древней Греции, даваемая современной ей литературой.

Античная литература отражала современную жизнь, как известно, схематично. Схематизм, конечно, не только различен у различных авторов, но и «количественно» неодинаков — достаточно сравнить хотя бы эсхиловского «Прометея прикованного» и еврипидовского «Ипполита», или «Геракла», или «Электру». Позднее (у классицистов) доводимый иногда до крайности, этот схематизм был органической стороной творческого метода античной литературы, возникшей на мифологической почве. Нормативная прямолинейность может представиться индивидуальной особенностью драматургии Софокла только в сопоставлении, например, с Еврипидом. В сравнении же со следующим равновеликим периодом расцвета европейского искусства — с эпохой Возрождения — такая нормативность — уже черта родовая.

Она распространяется за пределы характеров, охватывая всю область идейного содержания, потому что значительнейшие достижения классической греческой литературы — это прямые документы гражданского самосознания, с открыто идеологической направленностью, с программой действий и чувств на разные случаи жизни. Знаменитые слова молодого Толстого о повестях Пушкина («голы как-то») невольно вспоминаются при обращении к античному театру и тем более к драме вне ее сценического воплощения. Голая идейно-эмоциональная схема здесь — не бедность из-за неумения, а художе-

ственная норма, соответствующая общественной потребности, ее породившей²⁹.

Тенденциозность, то есть определенная целевая направленность всякого познания и воссоздания, в том числе и художественного, сомнению не подлежит. Вместе с тем из-за утраты для нас многих конкретных поводов и политических мотивов, действовавших в древности, эта тенденциозность может представляться иногда не очень острой, а картина жизни, даваемая литературным отображением, — почти «объективной». Это особенно относится к архаическому периоду, к гомеровскому эпосу, в меньшей мере к трагедиям, в еще меньшей, конечно, — к комедиям. Отсюда — мнимый гомеровский «реализм» (или, иначе, античный «здоровый реализм»³⁰), его «эпическая» (в переносном значении, как синоним бесстрастности) всеохватность и якобы одинаковое внимание и к мукам старца Приама, и к деталям ахиллесова щита.

Иллюзии такой бесстрастности помогает, кроме указанной внешней, еще одна особенность, имманентно присущая этой литературе.

Для метода древнегреческой литературы характерно, что непосредственная злоба дня, идейно-политическая заинтересованность находила свое отражение (что касается высоких жанров эпоса и трагедии) главным образом не в воспроизведении современных явлений, а через показ прошлого, отошедшего. Мифологические сюжеты, ставшие легендой уже во времена Гомера, делались все более условными в последующие века. Здесь не место разбирать, в какой мере эти мифологические и легендарные сюжеты воспринимались в последующие периоды как некогда живая действительность: Еврипид, как известно, обращался с ними достаточно вольно.

Но главное здесь то, что при сохранении мифологической основы мировоззрения и творчества, именно конкретная мифологическая или архаическая, стоящая на грани вымысла, тематика становилась объектом *непосредственного изображения*, а актуальная времени драматурга идеологическая (в том числе и собственно эстетическая) потребность находила свое *выражение опосредованно*³¹. Тем самым исходные потребности и намерения, подчиняя себе миф, деформируя его, создавая иные трактовки, сами в свою очередь испытывали ответное воздействие традиционной схемы, деформировались и *схематизировались*.

В результате возникало особое художественное качество, обнаруживался особый тип «аналога» действительности. Здесь

была и та верность жизни, которой необходимо отмечено всякое настоящее искусство, которая даже позволяет изучать эпоху по произведениям искусства, видеть в них ее лицо, — и та специфическая условность этой верности отражения, которая, делая очень сомнительными подозрения об «античном реализме», выступает как исторически первая в европейском искусстве ступень художественного освоения мира.

Отправляясь от нее и пытаясь бросить взгляд вперед, вдоль пути дальнейшего развития литературы, можно заметить и неповторимость этой первой ступени, и относительную повторяемость самого типа творческого метода. При этом можно наметить и условия, в которых *преимущественно* обнаруживаются либо безукоризненная пластичность, «языческая» полнота жизнеощущения, присущая изобразительным стилям античности, либо гражданская тенденциозность, эстетическая нормативность, художественный схематизм и иногда аскетизм (все это — не определения, а лишь приблизительные обозначения черт метода, давно открытых и описанных специалистами), т.е. типологические черты метода античной литературы.

Когда общественное развитие выдвигало на первый план очередное освобождение человека от очередных социально-политических стеснительных уз (например, революционное пробуждение буржуазии в эпоху Возрождения или иллюзии «свободы, равенства, братства» всех людей в XVIII в.), тогда на новой основе и в новых формах возрождалось полнокровное художественное самоутверждение человека. В период же, когда подготовлялось и проводилось государственное оформление и закрепление результатов великого движения Ренессанса, преобладающее значение получили иные стороны творческих традиций античности. Так возникла вся система условностей классицизма и особенности так называемого просветительского реализма. Схематизм можно рассматривать в этой связи как признак, сопутствующий очень высокой гражданственности проблематики и официальной направленности искусства, когда нет еще достаточного усвоения плодотворных традиций предшествующих художественных эпох. Показательно, что даже Лессинг сочувственно напоминает о политике и законодательных мерах древних в области искусства и литературы, о государственных запрещениях и поощрениях.

Такой перспективный взгляд от античности к более позднему времени, конечно, сам схематичен и неточен. Во всяком случае представляется несомненным, что античность дала побудительный толчок и образец развития двух во многом противополо-

ложных тенденций: свободы, нескованности пластически-наглядного образа — и крайней условности, схематичности его.

Будучи много позднее подхваченными теоретической мыслью, эти тенденции родили представления об извечном существовании двух методов — реалистическом и некоем, ему противостоящем, названия которого оказались переменчивыми.

Исследование судьбы и исторических превращений творческого метода будет проведено в третьем томе настоящего труда. И там непременно отзовется критика устойчивой дихотомии в представлениях о методе в том плане, что она — эта дихотомия — давно осуждена, особенно и окончательно в результате общесоюзной конференции о реализме в мировой литературе 1957 г.³²

Решительно разметаив схематические представления о двух противоборствующих методах, из которых один — реалистический — в конце концов всегда выходит победителем, результаты конференции, сопутствующих ей и затем надолго следующих научных материалов расширили и поле изучения различных форм собственно реализма, родословие которого теперь начали эпохой Возрождения. Тем самым наряду с этим признавалось право на жизнь и иных форм метода. Но в условиях тогда же вспыхнувшего гонения на абстракционизм, как на крайность упадка буржуазного искусства, эти иные — нереалистические — формы метода оказались в области опалы и почти молчания. Разговоры о свободе развития разных методов заглохли.

Только позднее, когда реализм, а точнее — те формы художественных или псевдохудожественных образований, которые именем реализма клялись или биркой реализма прикрывались, утратили свое если не господствующее, то привилегированное положение, только тогда снова открылись возможности объективного исследовательского интереса применительно к иным методам.

Вопрос о своеобразии методов современной литературы остается открытым. Эта открытость видна с разных сторон. Прежде всего то, что традиционно называется реализмом.

Провозглашение несостоятельности двучленного представления: реализм — нереализм торжествовало победу, кажется, временную. В этом представлении была, конечно, не многовековая глупость, но отражение исторического течения и развития тех реальных двух тенденций, которые были указаны немного выше. Не потому, чтобы сложная картина истории лите-

ратуры была так проста, но потому, что так называемый реализм оказывался не так прост.

Для доказательства того, что реализм — один из равноправных и — главное — равнозначительных наряду с другими методов, приводилось творчество Бальзака, Толстого, Достоевского. Тем самым реализм, действительно, низводился до «одного из».

Но исторически литература в двадцатом веке пошла так, что самые шумные нереалистические направления перевалили через четверть века и забурили тихо, а нечто вроде бы очень старое, привычное осталось. Остался опять-таки реализм, — не «старомодный» бальзаковско-толстовский, а «старомодный» же, но, скажем, ... *чеховский*.

Верховное чеховское противоречие писатель определил сам. Похвалив брата: «умеешь так хорошо смеяться, язвить, надсмехаться, имеешь такой кругленький слог...»³³, сказав в другом письме, что «все», им, Антоном Чеховым, написанное, «забудется через 5–10 лет», Чехов тут же серьезно заявил, что «проложенные» им самим «пути» «будут целы и невредимы»³⁴. А ведь Чехов — это самая близкая нам реалистическая традиция, если говорить о классике в строгом смысле слова.

Надо напомнить и общеизвестное впечатление Горького в письме Чехову после прочтения «Дамы с собачкой»: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм <...> Эта форма отжила свое время — факт! Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах <...> Все кажется не простым, т.е. не правдивым <...>». Далее следуют памятные фразы: «<...> Настало время нужды в героическом <...> Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и как только она это начнет — жизнь прикрасится <...>»³⁵.

Нетрудно видеть, что понимает молодой Горький под реализмом, «убиваемым» Чеховым. Это традиция бытописательства 60–70-х гг., это прекраснодушная риторика, окрашенная мотивами либерального народничества, новый и вариационно размноженный тип «физиологии» прошлых времен. Чехов настаивает на «целости» и «невредимости», т.е. далекой перспективности проложенного им пути, а Горький находит его, этот путь, законченным, завершенным Чеховым в поиске и достижении «правдивости» как «простоты», как законченности старого реализма. (Здесь можно и наоборот: простоты как одного из условий внесения в «правду» оптимистической перспективы.)

Приведенные суждения вроде бы противостоят одно другому; они предполагают «третьих лиц», т.е. литературный контекст эпохи, зависят от конкретной ситуации, хотя порознь и не претендуют на методологическое значение. Но они — эти суждения — могут быть сближены когда-нибудь, поставлены в плане осознания задач генерального потока литературного развития. Сейчас можно предложить лишь ряд соображений.

Судья положения в этом развитии (признаваемый, кстати, и Чеховым, и Горьким) Л.Толстой уже в самом начале XX в. сказал, что «у Чехова и вообще у современных писателей развилась необыкновенная техника реализма. У Чехова все правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа». Это безусловная и высокая похвала, но кроме того высказано и огорчение от «отсутствия определенного мирозерцания»; будто бы нет у Чехова «действительно руководящей внутренней нити». И тут же опять-таки: отмечено «мастерство высшего порядка»³⁶. А раньше опять: «до сих пор нет у него своей определенной точки зрения»³⁷. И т.д.

Мастерство — и неопределенность идейного лица. Оно не изображено. Толстой сочувственно читает, но его не видит, этого лица. Даже у него сказывается привычка восприятия высказываний действующих лиц, мнений персонажей на том или ином удалении от авторской мировоззренческой позиции (или близости к ней). У Чехова она, позиция, часто, и чем дальше, тем чаще не изображена. Ее не видно; присутствие ее при традиционном чтении сомнительно. Сознание Горького — особенно впечатлительное «чувствилище» (говоря полюбившимся ему словом) сознания начала XX в. — замечает, что эта позиция есть, как-то присутствует. Горький стремится угадать возможности ее претворения. Ободряя и одобряя Чехова, он своими словами о необходимости «немножко прикрашивать жизнь» вряд ли говорит о некоем подслащивании: ведь сюжетная история «Дамы с собачкой» достаточно горька и безысходна. Крайняя безжалостность «простого» повествования о доведенных до простых составных вещах, выделенных «резким, неподкупным светом дня» (говоря блоковскими словами), — это Горький находит у Чехова. И горьковское желание «прикрашивать» — от ощущения опасности раздробить, потерять в мелочах, утратить большой предмет отражения, основную ситуацию и проблематику времени, что определяет стержень метода.

Горький проницателен: у метода Чехова такая тенденция была, а у Чехонте она еще преобладала. Пожелание Горького — это знак необходимости какого бы то ни было веского

возмещения неуловимой высокой идейности. Горький на месте Чехова возместил бы чеховскую беспощадность разоблачения пороков жизни активным внедрением героики, риторических внушений романтических предвосхищений и т.д. Чехов же ничего такого практически не делает.

Конечно, у него говорят свои красивые — очень красивые слова и Тузенбах («Три сестры»), и Астров («Дядя Ваня»), и Трофимов («Вишневый сад») — говорят о весьма отвлеченной из-за ее далекости лучезарной перспективе. Но Чехов сам не может, даже и без горьковской подсказки, не ощущать необходимости несравненно более веского восполнения разоблачительных своих картин.

В ряде лучших своих произведений он имеет силу подняться до высокой степени самоотвержения — он может вовсе не смеяться! Для изначально сложившейся чеховской манеры это чуть ли не подвиг, потому что это чуть ли не стягивание, с позволения сказать, горла собственной песни, отсечение или удаление самой выигрышной (для успеха у публики) *своей*, чеховской приметы. Потому что ведь как только у Чехова уходит смех, так сразу нарастает ощущение однообразия ситуаций, сходности не только средств описания, но и — при всей изобретательности — видимо разворачивающегося содержания.

Между тем есть особенность выражения позиции у Чехова, которую он сам осознал и которая составляет существенную черту его творческого метода, а тем самым реализма всей последующей эпохи. Для пояснения ее лучше всего обратиться к очень популярному произведению. Таким является «Дом с мезонином».

Во-первых, этот рассказ принадлежит времени достижения чеховским творчеством высшего уровня своего развития (середина 90-х годов). Во-вторых, это очень «чеховское» произведение с остро обозначившимся кругом изображения излюбленных идей относительно социального и нравственного оздоровления общества. Наконец, в «Доме с мезонином» в очень небольшом объеме сосредоточено много прямых оценок характеров, что, однако, не создает ощущения тесноты и толчеи. Кажется, читая, — это невозможно анализировать, — что все время присутствует тот простор за белыми каменными воротами со львами, «которые вели со двора в поле», где вначале «цвела рожь и кричали перепела», а потом, к осени, когда все кончено, «бродили коровы и спутанные лошади», да «кое-где на холмах ярко зеленела озимь».

Если не при первом чтении, то при каждом перечитывании рассказа все-таки проглядывает привычный насмешник, с трудом устранивший себя Чехонте, который обычно предьявлял читателю по очереди некое подобие кукол, давая им по ходу представления имена и характеристики. Однако тут все серьезно и, конечно, не куклы. И вот при самом серьезном настроении мы не можем не удостовериться, что *все без исключения* характеристики эти *отрицательны*.

Правда, есть рассказчик, так что кое-что — желчность некоторую наблюдения, брюзгливость даже — можно списать на его счет³⁸. Но как ни смотри и не оговаривайся, о каждом из персонажей непременно сказано к большему или меньшему для него ущербу.

Гостеприимный хозяин Белокуров (существует ряд предположений о прототипах, что в данном случае неважно) — бездельник и нытик: вставая «очень рано», ходил весь день в поддевке, «по вечерам пил пиво и все жаловался.., что он нигде и ни в ком не встречает сочувствия»; вообще же «тяжелый и ленивый малый». Его подруга — «дама очень полная, пухлая, важная, похожая на откормленную гусыню...»; «она часто рыдала мужским голосом...». Да, сам Белокуров еще говорил «о болезни века — пессимизме», «длинно растягивая «э-э-э-э...», так что рассказчик-художник решил, будто «сотни верст пустынной, однообразной, выгоревшей степи не могут нагнать такого уныния...».

Мать возлюбленной Мисюсь — «сырая не по летам, больная одышкой, грустная, рассеянная», торопливо вспоминающая при знакомстве с художником о его пейзажах и глупо спрашивающая, что он «хотел в них выразить», «заспанная», а в общем безотчетно восторженная и «болтливая», — как, впрочем, и ее младшая дочь.

Эта последняя — воплощенная «слабость» и «праздность», инфантильно касающаяся художника своим «худеньким телом», со «слабой, неразвитой грудью», «слабыми руками», «тонкими плечами» и т.д. Ну а старшая дочь Лида — «очень красивая», «замечательный человек», по мнению родных, красота, чистота и ясность мысли которой не раз определены художником с таким недвусмысленно ироническим нажимом, что не может быть сомнения в ее, обиходно говоря, «отрицательности». Диктуемая Лидой строка из басни («Вороне где-то бог послал...»), не давая ничего формулировочно определяющего, звучит тем не менее достаточно эмоционально определенно для того, чтобы в данном случае не прибегать к помощи постоянно

эксплуатируемого чеховского «подтекста». Тут все оценки прямо в тексте.

Сам художник, как всем понятно, конечно, не Чехов и не его, как говорится, «лирический герой», — уж слишком часто и упорно он удовлетворяется «праздностью» («обреченный судьбой на постоянную праздность...»), «решительно» ничего не делает, сонно созерцает небо и иногда явно через силу поддерживает спор с активной земской деятельностью.

В монологах художника, составленных из ряда претендующих на афористичность категорических суждений, имеющих вид обдуманной программы, звучит такая странная (если брать их самих по себе) непреложность, что их не понять, если не учесть одного принципиального авторского заявления.

За семь лет до этого, по поводу повести «Скучная история» еще входящий в полную силу писатель спорит с А.С.Сувориным: «Где Вы нашли публицистику? Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.? <...> Для меня как автора все эти мнения по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их, она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать, как вещи, как симптомы совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их»³⁹.

В свете этого программного заявления может стать более ясным, что для Чехова, резко говоря, не имеет «никакой цены».

Сразу же восстает, возмущается противодействие в лице романтических мечтателей из его пьес, упомянутых выше. Разве Чехов — хочется возразить — не поддерживал в себе определенными «мнениями» мечтателей надежду на прекрасную, гармонически слаженную жизнь, — правда, только через несколько смен поколений? Да, не только поддерживал в себе, но и внушал читателям и зрителям. Однако вспомним обстоятельства («внешние влияния», «симптомом» которых они должны «совершенно объективно» выступать). Тузенбах явно «не от мира сего» со своим архаическим баронством и даже чуждым именем; астровский патетический монолог обрывается удовольствием от принесенной по его заказу рюмки водки; Петя Трофимов — вечный студент и болтун Петя. В этой компании Астров Чехову, конечно, много ближе — но ведь у него такой запас защитительной невеселой иронии, отравляющей всякую надежду: «Мы стали такими же пошляками, как все».

Итак, по поводу «Дома с мезонином» критика может и по сей день говорить об относительной правоте каждой из спорящих сторон (это — в лучшем случае) или о художнике как о «втором я» самого Чехова (такая позиция еще встречается), закрывая глаза на возникающие при этом неувязки и несообразности (принципиальное устранение художника от общественной деятельности и т.п.). Сглаживающее обиходное суждение может выглядеть, например (только например) так: «...Положительный вывод рождается из всего содержания споров <...> героев, и его должен сделать сам читатель»⁴⁰. Но действительный «вывод» вряд ли так рождается; апелляция к читателю объективности такого «вывода» не гарантирует.

Читательский вывод из «мнений» персонажей — это как раз удел того усталого дидактического реализма, который, по Горькому, «убивается» Чеховым. Собрать все мнения, столкнуть их друг с другом, как-то упорядочить и вывести некую «равнодействующую» вовсе не значит правильно прочесть Чехова. И не потому не значит, что в результате подобных операций возникнет настроение глубочайшего уныния. Этот факт — не довод, разумеется: никто не обязывает из чего бы то ни было непременно выходить к оптимизму. Однако ведь непосредственное читательское впечатление сопротивляется такому умозрительному унылому итогу. А на впечатление от реализма в роде чеховского полагаться можно.

В этом впечатлении, неразложимом при полноценном восприятии, все дело.

Разложение на «мнения», как и на отдельные сюжетно-тематические мотивы может приводить к недоумению. Так, уже современный Чехову критик удивлялся, отчего герой, переживающий разлуку с Мисюсь, не поехал за ней — далеко ли? — в Пензенскую губернию: ведь это просто и доступно, тем более, что мама и Женя так «горько» плачут! Но такая поездка — это уже *выпадение* из общей заданной ситуации с этой усадьбой, с ее садом, лугом, деревенской дорогой. И Женя уже не будет «маленькой королевой», «которая вместе со мною будет владеть этими деревьями, полями, туманом, зарей, этою природой, чудесной, очаровательной...» и т.д. Это как облагороженный и чистый «курортный» роман, вянувший, не терпящий продолжения в городской сутолоке. (В «Даме с собачкой» другая ситуация: курортная пошлость отравила любовь с самого начала, она дает в продолжении только несчастье.)

Мир в «Доме с мезонином» очевидно ограничен, но его неудобно назвать «мирком» или чем-нибудь в этом роде. Ху-

дожнику в нем «как-то по себе», не душно, не тесно, очень уютно, несмотря на нервозность конфликта, атмосферу известного идейного антагонизма. Потому что, будучи ограниченным, *этот мир не замкнут*: львиные ворота ведут через поле в большой простор, куда-то в деревню, которая не описана и оттого кажется неотчетливо бесконечной, как природа и Россия.

«Мнения» — «как вещи, как симптомы». Важна их «природа», общая с природой сюжетного движения со всеми его изобразительными деталями. Конечно, идейными позициями героев пренебречь нельзя, равно как и фразами, которыми в ключих поединках обмениваются партнеры, из которых «мнения» строятся. Однако попробуем представить себе эти споры в городской квартире, подобной затхлым квартирам Достоевского. Ничего не получится. И вместе с тем это не дачные разговоры от избытка свежего воздуха, досуга, самодовольства, а, может быть, и «скуки ради» (у Чехова, как известно, есть и такие).

Споры и мечтанья — художник тоже, увлекаясь, немножко мечтает подобно Астрову — протекают в обстановке, *не изображенной* прямо, но зато *выраженной* столь заражающе сильно, что словесные описания, вроде бы составляющие фон для обнаружения «мнений», *затопляют* эти «мнения», при всей скупости изображения, принципиальной краткости описаний.

На знаменитый заключительный вопрос: «Мисюсь, где ты?» нельзя ответить: в Пензенской земле, как, впрочем, и — за границей, на старом месте... Нельзя потому, что здесь взывает голос самих обстоятельств, мира, в котором все описанное произошло, потому что *рассказано больше, чем описано*. Заключительный вопрос — это, если угодно, голос из «мнения» самого Чехова, утверждающий непреложную ценность положительно заряженной, насыщенной жизни.

В рассказе ничего большого не произошло. Это вроде бы из тех случаев, о которых говорит Чехов устами персонажа «Дяди Вани»: «Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят...»⁴¹. Маленькие люди не выросли и не прозрели, каждый остался при своей относительной правоте и ее ограниченности. Но прославленное чеховское «настроение» (здесь трудно подобрать другое слово) определяет тон повести, ориентирует его относительно лишь косвенно выраженного, непредставимого

прямо и очень высокого нравственного идеала, намеки на который — с самого начала.

На еловой аллее, куда на закате чуть ли не машинально забрался художник, «было тихо, темно, и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука...»; а вслед затем «неожиданно развернулся вид на барский двор и на широкий пруд <...> с деревней на том берегу, с высокой узкой колокольной, на которой горел крест, отражая в себе заходящее солнце». И самое многозначительное: «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве...».

В свете полузатаенного (потому что хоть в намеке предложенного) идеала все герои, столь «отрицательно», как уже говорили, охарактеризованные, очень слабы, несовершенны как в своей праздности, так и в упрямой сердитой деятельности. Невольно вспоминается пушкинское выражение (сказанное, правда, по совсем иному поводу): «прелесть более отрицательная, чем положительная»⁴². Отсвет идеала как-то осеняет персонажей; в их распрях и неуспокоенности просвечивает не их личная, но возможность того духовного брожения, которое приближает человека к счастью.

Как общепризнанно, Чехов не только с волей, присущей таланту, классически замыкает многокрасочный процесс движения реализма века XIX-го. Он же и открывает реализм века следующего. Прежде всего (по мере таланта и смелости, конечно) приманчиво для усвоения чеховское мастерство, словесная краткость, импрессионизм т. наз. «подводного течения» в сдержанно прочувствованных описаниях. И слова Горького о том, что по чеховской «стезе» дальше «никто не может идти», имеют в виду это недосыгаемое совершенство прежде всего, — но и не только это. Показательно, что не удаются все умножающиеся экранизации значительных произведений писателя: в лучших из них и фабула сохранена, и речи чеховские по словам, иногда даже и актеры хорошие — а перевод на язык другого искусства упирается в какую-то неодолимую преграду.

В реализме Чехова рассказано больше, чем описано и изображено. Самым неподатливым для подхватывания и наследования оказывается выразительный план повествования. Приведенные в начале горьковские слова оказываются чем-то вроде пророчества. Все усвоили, что Горький задрожал, услышав астровскую реплику о жарище в Африке; потом это как

легко усвояемый прием стало расхожим штампом у многих писателей, — но выразительности оригинала не достигло.

Вероятно подобные как будто крайне простые, общедоступные, хоть и «непостижные уму» случаи стали все чаще наводить на параллель: Чехов — Пушкин. Разница, однако, существенная. Пушкин своей программной простотой превосхищает усложнение литературного образа, которого в его пору еще не было («диалектика души», «полифония» как способ воспроизведения голосов жизни, обнажение социальных антагонизмов и т.п.). За Чеховым, до него — опыт предельного усложнения идейно-социального содержания. Этот опыт не только за ним, конечно, но звучит и в его произведениях. И все же оригинально чеховское — сгущение видимого содержания до неких изобразительных формул, создающих *впечатление упрощения*, житейской обыкновенности картин и разговоров, обилия «пестрых рассказов» о пестрых людях.

Искусно сотворенная простота в конечном счете наводит на мысль о коренных и тоже потому простых нормах нравственности и справедливости, которые не стареют и хоть иногда невольно, но непременно подразумеваются. Чеховская гладкость рассказа и изобретательность расцветки способствует экономии читательских сил для ощущения главного, — того «во имя», ради чего рассказ предпринимается. Поэтому не стареет и желание приблизиться к пониманию чеховской «сверхзадачи», которая и недопонятая не перестает восхищать и притягивать.

Широта влияния Чехова (а тем самым его реализма) на литературу всего двадцатого века неоспорима. Теперь, когда у нас догматические ограничения отпали, оказывается, что никакой другой, равноправный с реализмом метод не спешит занять очистившиеся от разных подозрений вакантные позиции, — разве что эксперименты в театре, преимущественно молодежном. Ведь на очередь выдвинут маяковский лозунг: «Твори, выдумывай, пробуй!»

Если говорить прежде всего об отечественной литературе, то, получив широкие возможности методического (от слова «метод») разнообразия, она в лучших своих сравнительно недавних художественных проявлениях опять-таки прямо тяготеет к некогда официально декретированному реализму, — особенно в его, условно говоря, чеховском варианте.

Пока ничего совершеннее реализма, как к нему ни относиться, *не предъявлено*. Показательны и самые попытки вывести пьесы Чехова в театральной интерпретации за пределы реалис-

тического метода и стиля (ибо кто же, мол, навечно привязал их к реализму? Станиславский ведь давно ушел и прошел), и скоротечная жизнь подобных снобистских попыток.

Давно развенчанная формула «реализм без берегов» вряд ли заслуживает воскрешения в таком своем вызывающем виде. Вряд ли потому, что конкретный историзм и готовность видеть границы, «берега», при подходе к движущейся панораме методов безусловно необходимы. Но дополнительное и беспристрастное рассмотрение тянувшейся еще из глубокой древности и кратко здесь отмеченной традиции двух исходно различных принципов в художественном отражении действительности, думается, сможет углубить представления о творческом методе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как на одну из первых специальных научных разработок проблемы творческого метода укажу на статью И.А.Виноградова «Проблема художественного метода» — «РАПП». 1931. № 3.

² Хотя речь идет о литературоведении, приходится задевать и общие вопросы искусствознания. Здесь нет претензии на суждения о специфике других искусств.

³ Прежде всего — Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1962. С. 149–185. Ст. «Творческий метод и образ».

⁴ На всякий случай кратко отметим, что такие представления ничего общего не имеют со знаменитым признанием Пушкина о процессе собственного творчества:

И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем...

У Пушкина творческий процесс не мистифицируется, при том, что налет вдохновения словесно означен очень осторожно, чтобы не ранить его действительно таинственную природу.

⁵ Не обсуждаем магически-обрядовую сторону дела.

⁶ Античные мыслители об искусстве. М.: Искусство, 1938. С. 19.

⁷ Там же. С. 119.

⁸ Там же. С. 18.

⁹ Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М.; Л.: АСА-DEMIA, 1935. С. 95.

¹⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. С. 127.

¹¹ Античные мыслители об искусстве. С. 141 (Аристотель. Физика, П, 8).

¹² Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 68.

¹³ Там же. С. 143.

- 14 «В аристотелевской теории слово “мимесис” — “подражание” употребляется в столь широком смысле, что становится равнозначным слову “поэсис” — “созидание”. — Ахманов А.С. О содержании некоторых основных терминов «Поэтики» Аристотеля // Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 153.
- 15 Аристотель. Об искусстве поэзии. С.55.
- 16 Как уточняет исследователь, — на острове, которому поэт повелел быть необитаемым (Lesky Albin. Die griechische Tragödie. Stuttgart: A.Kröner Verlag, 1958. S. 157).
- 17 Тронский И.М. История античной литературы. Л.: Учпедгиз, 1947. С. 133.
- 18 История греческой литературы. М.; Л., 1946. Т. 1. С. 364.
- 19 Lesky Albin. Die griechische Tragödie. Stuttgart: A.Kröner Verlag, 1958. S. 160 u.a.
- 20 Wilamowitz Tucho V. Die dramatische Technik des Sophokles. В., 1907.
- 21 Послесловие в книге: Софокл. Трагедии. М.: Гослитиздат, 1958. С. 439 (автор Ф.А.Петровский).
- 22 Там же. С. 439. Курсив автора.
- 23 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 64.
- 24 Там же. С. 74.
- 25 Аналогичная мысль много позднее возникает, например, в просветительской идеологии, так или иначе связанной с культом естественного «Закона».
- 26 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 129.
- 27 По ироническому определению Аристофана в «Лягушках», вложенному в уста рассерженного Эсхила, Еврипид — «собиратель всякой болтовни, творец бродяг, сшивающий тряпье», «творец хромых», а по «автохарактеристике» в той же комедии, Еврипид заставил в своих произведениях заговорить и обыкновенную женщину, и старуху, и раба, заговорить о своих житейских повседневных заботах.
- 28 О трудностях, возникающих при пользовании этим специфическим и все же необходимейшим источником, писал, например, С.И.Радциг применительно к истории античной мифологии (Радциг С.И. Античная мифология. М.; Л., 1939. С. 165 и др.).
- 29 Вероятно, именно нарушение этой нормы коробит, если доводится видеть постановку греческой трагедии в пышном, «плотном» сценическом оформлении.
- 30 История греческой литературы. Т. 1. М.; Л., 1946. С. 347.
- 31 Повторяем, что речь идет не обо всех случаях, а о ведущей тенденции.
- 32 См. кн.: Проблемы реализма. М.: Гослитиздат, 1959.
- 33 Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 13. М.: ОГИЗ Гослитиздат, 1948. Письмо от 20.02.1883.
- 34 Там же. Т. 14, 1949. С. 201. Письмо от 20.10.1888.
- 35 Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: Гослитиздат. Т. 28. С. 113. Письмо 1900 г.
- 36 Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. Т. I–II. М., 1922–1923. Т. 1. С. 38, 31–39.
- 37 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное изд. М., т. 68. С. 158. Письмо Л.Л.Толстому, 1895 г.

- ³⁸ Подобно тому, как это было ранее сказано Чеховым применительно к ведущему персонажу «Скучной истории»: «...волей-неволей ропщет, брюзжит, как раб, и бранит людей даже в те минуты, когда принуждает себя отзываться о них хорошо» (Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 14. М.: Гослитиздат, 1949. С. 417).
- ³⁹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 14. С. 417.
- ⁴⁰ Александров Б.И. Семинарий по Чехову. М.: Учпедгиз, 1957. С. 228.
- ⁴¹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 13. М., 1978. С. 93.
- ⁴² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 11. Изд. АН СССР, 1949. С. 58.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ю.Б.Борев</i>	ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ЛИТЕРАТУРЫ	3
<i>В.В.Федоров</i>	ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР	28
<i>Н.К.Гей</i>	МЕТАХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ	96
<i>А.В.Михайлов</i>	МЕТОДЫ И СТИЛИ ЛИТЕРАТУРЫ	142
<i>В.В.Кожин</i>	ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ	283
<i>В.Д.Сквозников</i>	К ПОНЯТИЮ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА	302

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Том I

Литература

Оригинал-макет изготовлен
Мишутиной Т.И.

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Формат 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 21.00. Тираж 500 экз.

ИМЛИ им. А.М.Горького РАН,
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а.

Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01