

77.73
11-69



А. В. МИХАЙЛОВ

ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ

РИТОРИКА
И ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

*

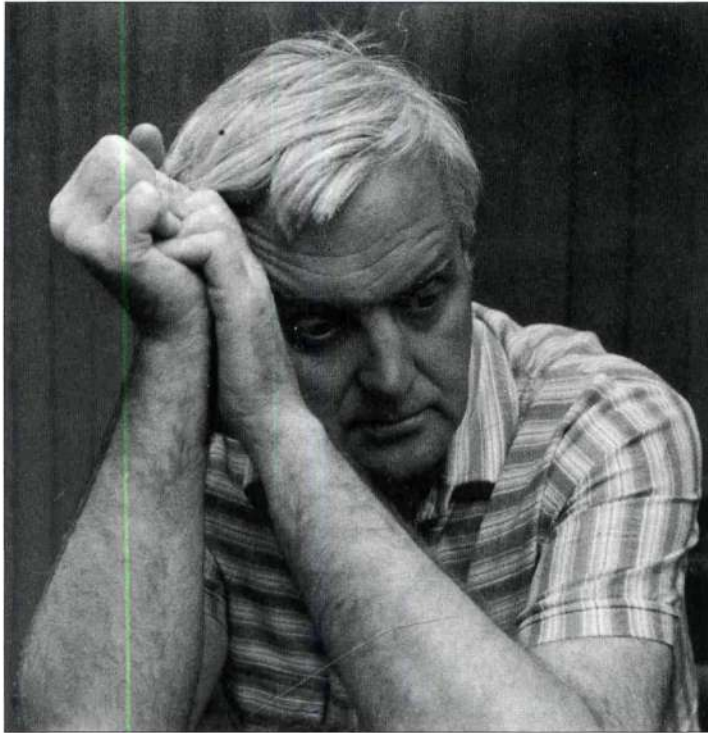
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
КУЛЬТУРЫ

*

САМООСМЫСЛЕНИЕ
ГУМАНИТАРНОЙ НАУКИ

Александр Викторович Михайлов (24.12.1938 — 18.09.1995) — профессор доктор филологических наук, заведующий отделом теории литературы ИМЛИ РАН, член Президиума Международного Гетевского общества в Веймаре, лауреат премии им. А. Гумбольта.

На протяжении трех десятилетий русский читатель знакомился в переводах А. В. Михайлова с трудами Шэфтсбери и Гамана, Гредера и Гумбольта, Шиллера и Канта, Гегеля и



Шеллинга, Жан-Поля и Баховена, Ницше и Дильтея, Вебера и Гуссерля, Адорно и Хайдеггера, Ауэрбаха и Гадамера.

Специализация А. В. Михайлова — германистика, но круг его интересов охватывает всю историю европейской культуры от античности до XX века. От анализа картины или скульптуры он естественно переходил к рассмотрению литературных и музыкальных произведений. В наибольшей степени внимание А. В. Михайлова сосредоточено на эпохах барокко, романтизма в нашем столетии.



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



А. В. Михайлов

71
М89

ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ

Учебное пособие по культурологии

659969



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Москва 1997

ББК 80 я 44
М 69

71.0 я75 + 88.8 01 я72

Г. 18.07

Учебная литература по гуманитарным и социальным дисциплинам для высшей школы и средних специальных учебных заведений готовится и издается при содействии Института «Открытое общество» (Фонд Сороса) в рамках программы «Высшее образование».

Редакционный совет: В. И. Бахмин, Я. М. Бергер,
Е. Ю. Генцева, Г. Г. Дилигенский, В. Д. Шадриков.

Михайлов А. В.

М 69

Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. —
М.: «Языки русской культуры», 1997. — 912 с.

ISBN 5-7859-0014-9

*Учебное пособие утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН.*

Тематику работ, составляющих пособие, можно определить, во-первых, как «рассуждение о методе» в науках о культуре: о понимании как процессе перевода с языка одной культуры на язык другой; об исследовании ключевых слов; о герменевтическом самоосмыслении науки и, во-вторых, как историю мировой культуры: изучение явлений духовной действительности в их временной конкретности и, одновременно, в самом широком контексте; анализ того, как прошлое культуры проглядывает в ее настоящем, а настоящее уже содержится в прошлом. Наглядно представить этот целостный подход А. В. Михайлова — главная задача учебного пособия по культурологии «Языки культуры».

Пособие адресовано преподавателям культурологии, студентам, всем интересующимся проблемами истории культуры.

ББК 80 я 44

ISBN 5-7859-0014-9

© А. В. Михайлов, 1997
© С. С. Аверинцев. Предисловие, 1997
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семантика.
Культура», 1995
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>С. С. Аверинцев</i> Путь к существенному	7
РАЗДЕЛ I. О МЕТОДЕ И ПРЕДМЕТЕ В НАУКАХ О КУЛЬТУРЕ	
Диалектика литературной эпохи	13
Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века	43
Поэтика барокко: завершение исторической эпохи	112
Из истории характера	176
Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка	211
Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы	269
Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе	295
Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии	339
Детализация действительности у Теодора Фонтане	377
Роман и стиль	404
Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени	472
РАЗДЕЛ II. ЭПОХА «ГОТОВОГО» СЛОВА И ЕЕ КРИЗИС	
Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX веков	509
Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII—XIX веков	522
Гёте и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX веков	564
Гёте и поэзия Востока	596
Глаз художника (художественное видение Гёте)	644
Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля	655
Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века	683
Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха	716
Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц	748

О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века.....	758
Человек в искусстве Эрнста Барлаха	782
Йохан Хейзинга в историографии культуры.....	802
РАЗДЕЛ III. ИЗ ЛЕКЦИЙ	
Поворачивая взгляд нашего слуха	853
«Ангел истории изумлен...»	871
<i>Н. С. Павлова, С. Ю. Хурумов</i>	
От составителей	877
Библиографический указатель трудов А. В. Михайлова.....	879

ПУТЬ К СУЩЕСТВЕННОМУ

В традиции русской культуры, на тех ее глубинах, где Россия встречается не с недифференцированной «Европой вообще» (а в наши дни, хуже того, с «Западом вообще») — и тогда уже не так важно, служит ли этот безликий фантом кумиром или жупелом, — но, напротив, с конкретными, чрезвычайно различными по своему облику и содержанию мирами национальных культур, совсем особое место принадлежит диалогу с Германией. Вспомним, что означали для Державина — поэты немецкого барокко, для Жуковского и затем для нескончаемых поколений «русских мальчиков» (включая столь некнижного Митю Карамазова!) — Шиллер, для славянофилов — Шеллинг, для русских символистов — Новалис, Вагнер и Ницше, для Бердяева — Якоб Беме и его рецепция в немецкой романтике, для таких антиподов, как Лосев и Шлет, — гуссерлианство, для Бахтина — неоднозначно, но тем более глубоко воспринятые импульсы неокантианства и других направлений современной ему немецкой философии; и так далее, и тому подобное, — список можно продолжать без конца, и не в списке дело. Да ведь и в Германии некоторые русские голоса были слышаны как-то по-иному, чем в других европейских странах. Неспроста именно немец назвал русскую литературу «святой»; то, что этим немцем был именно Томас Манн, сравнительно второстепенно — Рильке или Барлах говорили о России не так удобно для быстрого цитирования, но куда глубже... Позвоительно думать, что немецко-русская тема — не просто одна из «акцидентий» жизни мировой культуры, один из бесчисленных случаев разнообразнейших «влияний» и «взаимовлияний», но нечто более существенное. А потому и русская германистика не может удержаться в пределах простой академической дисциплины. Немецкая культура — один из предметов, говоря о которых, русский прямо-таки неизбежно выговаривает нечто о самом себе как русском, о России.

Безвременно ушедший от нас Александр Викторович Михайлов (24 декабря 1938 — 18 сентября 1995) обладал на редкость фундаментальными и доброкачественными профессиональными познаниями в различных областях германистики. Немецкая литература, немецкая философская рефлексия, немецкая музыка, немецкая живопись, — все это он знал настолько досконально, что теперь, после его кончины, филология, философия и искусствоведение могут спорить о нем, как спорили о Гомере семь греческих городов¹. И все-таки самое главное — не то,

¹ Чтобы быть вполне хорошим германистом, необходимо иметь знания, выходящие и за пределы германистики. Как профессиональный латинист и эллинист свидетельствую, что А. В. Михайлов совершенно свободно читал по-латыни и весьма хорошо — по-гречески, а чувствовал строй каждого из этих языков так, как это удается не каждому специалисту по классической филологии. Впро-

насколько хорошо он это знал. Важно, что он этим жил, переживал и перерабатывал импульсы немецкой культуры всем своим существом — русским существом. Он был не только одним из лучших наших германистов-профессионалов (хотя его профессионализм очень строго исключал даже тень дилетантского подхода, так часто, увы, встречающегося именно при попытках обсуждать специфику национальных «менталитетов»). Он принадлежал не просто миру науки. Он принадлежал миру нашей культуры в наиболее общем и наиболее широком значении слова, как принадлежат ему личности творческие. В нем всегда было нечто от художника, в высокой степени обладающего, по бессмертной формуле Баратынского, «лица необщим выраженьем»; его суровость, дополнявшаяся в общении неожиданными прорывами совершенно уникального, несколько «барочного» юмора, выдавала именно художнический склад, который давал ему как исследователю истории художественной культуры особые возможности, — ибо подобное, как говорили в древние времена, познается подобным. Недаром он был способен к столь своеобразной переводческой передаче слога Мартина Хайдеггера, его словотворчества, лежащего ведь как раз на той границе, где методическая мысль перетекает в деятельность, обычно свойственную поэтам, а строки поэтов, например, Гельдерлина, перерабатываются в философию... И читая его, нужно, разумеется, прежде всего вникать в его сосредоточенную мысль, в связь его мыслей, — но всегда необходимо также слышать его голос, проходить вместе с ним пути его интеллектуального воображения. (В пору нашей юности он однажды прислал мне письмо, где по правилам юношеской эпистолярной игры, но с полнейшим отсутствием сентиментальной дури, напротив, с полной точностью мысли и без иллюзий воображал самого себя — в кругу немецких романтиков, в таком-то году, в таком-то архитектурном и человеческом антураже; и я узнаю теперь некоторые формулировки этого письма в его поздних, зрелых работах...)

Отмечу по этому поводу, что умственная зрелость и тождество себе его внутреннего облика пришли к нему поразительно рано. Уже на студенческой скамье он был самим собой, куда взрослее не только нас, его сверстников, но и многих наших наставников: тема всей его последующей интеллектуальной жизни была по существу увидена — оставалась, так сказать, разработка деталей. Это не означает, разумеется, будто в его жизни вовсе не было, как в жизни всякого мыслящего человека, эволюции, движения (скажем, подальше от франкфуртской школы, поближе к Хайдеггеру и Флоренскому и т. п.). И все-таки на глубине постоянство преобладало над веяниями времени. Ведь и в 60-е он, пристально изучая того же Адорно, занимался таким «шестидесятилетним» делом, чем, мое свидетельство подтверждает и некоторые тексты этой книги. А уж в какой мере он владел материалом отечественной культуры, читатель этой книги оценит тем более.

как вышеупомянутые переводы из Хайдеггера. А весьма «несвоевременные» тогда размышления о ценностях религиозной традиции перед лицом нигилизма, из душевной стыдливости прикрытые внешней видимостью стилизации, содержались в письме, которым он поздравлял меня с наступлением 1960 года! Через три с половиной десятилетия, в своей незабываемой предсмертной лекции на философском факультете Венского университета о дрящемся посленицшевском беспределе нигилизма — той лекции, которую, Бог даст, еще опишет в своих мемуарах кто-нибудь из нынешних австрийских студентов, — а после за чашкой чая с вами он говорил, по сути дела, о том же самом.

Пусть постоянство не будет понято как внешнее единообразие. Александр Викторович, благодаря той поразительной широте его знаний, о которой уже шла речь, но также и благодаря подвижности интеллектуальной интенции, мог свободно переходить к темам достаточно неожиданным; неожиданным не только формально — для специалиста такой-то узкой квалификации, но и более содержательно — для его личности. *«Поворачивая взгляд нашего слуха»* — какое характерное для него заглавие! Ну, кто ожидал бы именно от него рассуждений по поводу Сен-Санса?.. Чтобы оценить радикальность постановки вопроса о конце однозначной иерархии произведений искусства и самоочевидности самого концепта «произведения искусства», нужно почувствовать, насколько серьезной была потребность самой его природы в строгой и неподатливой иерархии ценностей. Тем острее контраст, когда мы видим, что он досконально знал все, знанием чего так горды расшумевшиеся и распалившиеся популяризаторы постмодернизма. Однако это, под знаком которого выговаривается это знание, — совершенно иной, чем у них. *«Ну вот, перед нами остались своего рода развалины. Не надо бояться этого слова. Развалины всей истории человеческой культуры и всего искусства. И мы на этих развалинах с вами разбираемся. А уж раз мы среди развалин, нам надо быть очень трезвыми. Мы не можем позволить себе быть патетичными и говорить о произведениях искусства и о творениях искусства только в возвышенном тоне».*

Тема А. В. Михайлова, таившаяся за всем разнообразием его конкретных тем, сообщавшая его трудам — единство поверх всех границ научных дисциплин, а его человеческому облику — черту внутренней боли и того, что мы выше назвали суровостью, была связана с проблемой нигилизма и неумолимой логикой смены его фаз, последовательности как бы эсхатологических духовных катастроф; *«вся история есть катастрофа»*: от «конца света» в эпоху барокко, через разверзающиеся бездны романтики, через уютное омертвление бидермайера, через роковую точку превращения всего невозможного в возможное, отмеченную именем и образом Ницше, через тоталитарные безумства нашего столетия — в грозящую последнюю пустоту. *«...И никакого передового ис-*

куства уже быть теперь не может, потому что нельзя быть передовее... ну, пустоты, которая вдруг обнаружилась. Как цель».

При этом он строго избегал несдержанной эмоциональности тона и квазипророческой позы, он не пророчествовал, он описывал и рассуждал; и я вовсе не утверждаю, что отчаяние было для него последним словом, — оно было всерьез пережитой возможностью. Обсуждая мыслимость построения новой, *«очень тщательной, солидной, конструктивно продуманной»* лестницы ценностного восхождения, он приходит к лапидарному выводу: *«Удастся ли кому-нибудь сделать это? Трудно сказать. Потому что такие вещи непредсказуемы».* Это не окончательное отчаяние; но это суровое исключение всех необоснованных надежд. А в его прекрасной статье об Эрнсте Барлахе, между прочим, говорится: *«Искусство Барлаха неприветливо; ему [...] чуждо передавать те человеческие чувства и движения, которые свойственны людям всегда, испокон века [...], и которые, естественные, не навязаны силой — неумолимостью исторического часа».* Эти слова очень метко характеризуют творчество Барлаха; но они что-то говорят и о самом авторе. Я узнаю его в них — и кажусь себе каким-то манновским Серенусом Цейтбломом, вспоминающим облик Адриана Леверкюна. *«Неумолимость исторического часа»!* Вот чувство, которое стояло за интонацией, отличавшей еще ранние доклады Александра Викторовича, — ровный, глуховатый, отчужденный голос, от начала до конца опущенные глаза, какое-то особое одиночество среди людной аудитории. Мне, помню, случалось приходиться в бешенство от того, сколь непропорциональным оригинальности сказанного им оказывался отклик тогдашних слушателей; но теперь я понимаю, до чего его тон был чужд благодушно-поверхностной эйфории шестидесятилетия. Теперь этот тон, кажется, наконец-то оказался понятным. Но его жизнь пришла к концу.

Остается написанное им. И я, введенный, посвященный когда-то именно им, моим сверстником и другом с первого курса филологического факультета Московского Университета, в таинства немецкой речи, немецкой поэзии, немецкой музыки и философии, желаю читателю, чтобы он нашел в работах покойного то, что мы в наши *Lehrjahre*, «годы учения», находили, прислушиваясь к его речи, а порой и к его молчанию (скажем, при совместном слушании музыки): внутренний контакт с глубинными слоями немецкой культурной традиции. Тот контакт, без которого — уж так повелось — не обходится русское самопознание.

РАЗДЕЛ I

О МЕТОДЕ И ПРЕДМЕТЕ В НАУКАХ О КУЛЬТУРЕ

ДИАЛЕКТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭПОХИ

Литературоведческие понятия очень часто выводят исследователя за рамки собственно литературы и обращают его к самой жизни. Таковы прежде всего понятия, какими пользуется история литературы, обозначая эпохи, направления, течения и т. д. Классицизм, барокко, романтизм, сентиментализм — все подобные понятия заключают в себе теоретический смысл, однако умозрительность теории — не «серая», она не сводит сугубое многообразие, существенную разнонаправленность всего, что было в истории литературы, к «равнодушному» безразличию понятийного механизма, работающего гладко и бесперебойно, к серой уплощенности единообразного. Теоретический смысл таких понятий совсем в ином; самый общий — в том, что они дают возможность всматриваться в конкретность художественных созданий со знанием целого (т. е. со знанием всего обширного целого истории литературы, почти уже необъятного), и в том, что они позволяют увидеть всякое художественное создание среди самой жизни. Они определенным образом направляют взгляд исследователя, и как теоретические понятия они отличаются особой, специфической устроенностью.

Если какая-то система непротиворечива, замкнута, автономна, это еще не означает ее совершенства. Не случайно машина, механизм, помимо восторгов изумления перед таким произведением рук человеческих, всегда вызывала страх и смущение. Ведь то, что пущено в ход, как идея и как воплощение, уже, очевидно, не остановится, — механическое обрело свою особую жизнь, пошло в рост, и последствия ускользают из рук, создавших причину. Вызывало смущение и страх даже и само творение мироздания, поскольку оно тоже есть машина и поскольку оно тоже вращается: уж не мельница ли и оно? Ибо именно мельница оставалась на протяжении веков и тысячелетий наглядным примером жизненно важного и искусного механизма¹:

Ista videns quis non miretur et omnia retro
Saecula desidiae damnet, qui talia numquam
Cognorint nostrorum hominum praeclara reperta.

(«Такое видя, кто не изумится и не проклянет все прошедшие века за бездеятельность, поскольку они не знали столь славных изобретений наших людей?» — Эобан Гесс, 1535). Но недаром гётевский Мефисто-

¹ См. об этом: *Соколов М. Н.* Христос у подножия мельницы-фортуны. — В кн.: *Искусство Западной Европы и Византии.* М. 1978, с. 132—157; *Connetmann K.* Der Poet und die Maschine. Zum Verhältnis von Literatur und Technik in der Renaissance und im Barock. — *Teilnahme und Spiegelung.* Festschrift für Horst Rüdiger. Berlin; New York, 1975, S. 173—192.

фель записал в альбом незадачливого студента слова ветхозаветного змия-искусителя: «Вы будете как боги, знающие добро и зло»; вслед за этими словами он дает и их истолкование (ст. 2049—2050):

Folg' nur dem alten Spruch und meiner Muhme, der Schlange,
Dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!

(Змеи, моей прабабки, следуй изреченью,
Подобье божие утратив в заключенье!)²

Вновь намек на библейскую ситуацию: как бы при всех ваших знаниях не оказаться вам голыми в кустах, в страхе, как бы, сделавшись подобными богу, не утратить подобие божие? Романтический поэт писал: «...человека сумели еще с каким-то трудом поставить на вершину всех природных существ, но бесконечную творческую музыку мироздания превратили в однообразный стук чудовищной мельницы, которая, приводимая в движение потоком случая, есть мельница в себе, без мельника и без строителя, и, собственно говоря, настоящий *repetitum mobile*, мельница, перемалывающая самое себя»³. Другой писатель, далеко не столь романтически настроенный, писал в те же годы, как бы поясняя, что означает для современного человека оказаться нагим среди деревьев, уже не в укромности сада, а посреди целого мира: «...тихий дух словно стоит посреди гигантской мельницы бытия, оглушенный и одинокий. И он видит, как в этой загадочной мельнице вращаются друг за другом бесчисленные непреодолимые мировые колеса... и вот он стоит, всеми покинутый, внутри этой всемогущей слепой одинокой машины, что механически шумит и шумит вокруг него и все же ни одним осмысленным звуком не затрагивает его души...»

Человек одинок в бездуховном мире, если он не слышит «творческой музыки мироздания», если мир «ни одним осмысленным звуком не затрагивает его души», человек остается наедине с самим собой — и не узнает в таком мире своего собственного произведения, изобретения, он «робко озирается в поисках великанов, что построили эту машину и соорудили ее для исполнения известных целей»⁴. Для мира, лишившегося духовности, своей внутренней музыки, и для человека, оказавшегося одиноким в таком мире, одинаково характерно забвение своих начал, забвение своего происхождения. В таком мире нет времени, нет смысла, он вечно воспроизводит сам себя, но, раз произведенный, он живет своей неорганической жизнью машины (коль скоро и машине присущи своя жизнь и свой рост — свои независимость и самостоятельность): «Великодушно оставили за несчастным человеческим родом единственный вид энтузиазма, совершенно неизбежный для каждого акционера

² Здесь и далее цитаты из «Фауста» даны в переводе Б. Пастернака.

³ *Novalis. Werke* / Hrsg. von P. Kluckhohn. Leipzig, <1928>, Bd. II, S. 75.

⁴ *Jean Paul. Werke* / Hrsg. von H. Müller. München, 1967, Bd. V, S. 96.

мельницы в качестве пробного камня высочайшей культуры, энтузиазм в отношении этой замечательной и великолепной философии и особенно ее жрецов и мистагогов»⁵. По Эобану Гессу, такой мир, механически-мельничный, полнящийся изумлением перед самим собой, посылает проклятие всем прошлым векам.

Однако по сравнению с таким миром, который, технически совершенствуясь, все время откалывается сам от себя, возможно совсем иное отношение между настоящим и прошлым, совершенно иное переживание и постижение всей человеческой культуры, — оно не разрывает века, а видит в них единство и цельность человеческого творчества. Гётевский Мефистофель произносит в своем разговоре со студентом еще и такие слова, ставшие знаменитыми (ст. 2038—2039):

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

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

Русский перевод не поспевает за оригинальным текстом в одном — в передаче многозначности слова grau. Но самое главное, что нужно иметь в виду, читая эти строки, ничем не напоминающие «сентенции» с их нравоучительным тоном, — их ироническая двуликость. Слова значат одно для студента, получающего наставление от мнимого профессора, и другое — для читателя, вслушивающегося в слова Гёте. Мефистофель издевается перед студентом над наукой, а студент приходит к выводу, что можно заниматься наукой, которая не будет никакой теорией, а будет совсем-совсем близка к «самой» жизни. В довершение всего он получает еще в напутствие дьявольские обещания и совсем уж не достигающие его ума страшные пророчества — они вполне значимы для такой «науки», чуждой теории. Мефистофель отсылает студента от теории к жизни. Но есть здесь другой смысловой план, и в нем совершается совсем иное движение. Оно не разделяет, но сопрягает. В самих насмешках рождается истинная связь теории и жизни. Сухому (grau) только противоположно зеленое и свежее, невыразительному серому (grau) цвету только противоположен зеленый цвет природы⁶, 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 (theoria) — умная, умудренная, это напряженное, умственное созерцание. В противостоянии «серого» и «зеленого» обнаруживается временное — временное соотношение между древней теорией, существующей «от века», и все-

⁵ Novalis. Op. cit., S. 75.

⁶ Эти стихи Гёте содержат и еще ряд иронических нюансов, которые сейчас невозможно затронуть.

гда молодой и свежей, всегда только рождающейся, в подчеркнутом смысле настоящей жизнью. Теория обдумывает извечные начала зачинающегося и так осмысляет его. Теория, осмысляющая управляющие миром идеи, утверждает связь времен, она скрепляет извечное и вечно юное, соединение нового с опытом бесчисленных поколений.

Таково и было глубокое убеждение Гёте, говорившего, что «истина найдена давным-давно...» (*Das Wahre war schon längst gefunden*). В «Фаусте» — вариации этой мысли, нашедшей именно такое выражение в «Годах странствия Вильгельма Мейстера»⁷. В «Фаусте» Гёте мог критиковать науку, забывающую о сопряженности теории и опыта, вечного и настоящего, устойчивой и текущей жизни, мог напоминать устами профессорствующего Мефистофеля (ст. 6809 — 6810):

Wer kann das Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt schon gedacht?

(Что б стало с важностью твоей бахвальской,
Когда б ты знал: нет мысли мало-мальской,
Которой бы не знали до тебя!)

И умное и глупое — все уже помыслил мир «до тебя». Гёте мог критиковать такую науку, которая строит свое здание на фундаменте одних слов (ст. 1997—2001):

Mit Worten läßt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten,
An Worte läßt sich trefflich glauben,
Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben.

(Из голых слов, ярься и спора,
Возводят здания теорий.)

Как за изничтожением теории сухой и серой встает у Гёте представление об истинной теории, так за критикой «голого слова» сейчас же вырисовывается слово в его подлинном значении. Теория, сопрягающая извечное и зарождающееся, начало и начинающееся, прошлое и настоящее, воспроизводит опыт веков в слове. Это слово для Гёте — слово видящее; его задача — не быть «в себе», но открывать вид на так или иначе понятую реальность исторического, временного, движущегося, направлять умственное, осмысляющее созерцание и приводить такое созерцание к исторически необходимому, исторически обоснованному. Слово подлинной теории постоянно соразмеряет прошлое и настоящее, оно движется в истории, история — область такой теории и ее слова, она соразмеряет седую древность и едва появившееся на свет новое, оно осмысляет черед времен как осмысленный, логический поток.

⁷ *Goethe. Berliner Ausgabe. Berlin, 1963, Bd. 11, S. 327.*

Такое слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии, которая не творит свой смысл из ничего, не стремится достичь глубины реального мира. Именно это причина, почему Гёте в своем «Фаусте» разносторонне рассуждает о науке, — наука для него, ее возможности, ее пределы, ее задачи должны непременно обдумываться и в поэзии, в поэтической форме, которая далеко не была просто «формой», но была предоставленным самой природой способом осмыслить до самой глубины сущность научного слова. Для Гёте всякая еще наука попадает в круг исторического, всякая — принадлежит культурной истории и всякая — участвует в разрешении того «конфликта» между от века найденной истиной и свежестью нового, зарождающегося, который на деле оказывается не конфликтом, но первым по значительности путем к освоению и осмыслению культурной традиции. Гёте мог обдумывать проблемы науки отнюдь не только в поэтической, стихотворной «форме», но и любые его обдумывания, даже излагаемые по параграфам, еще причастны сфере поэтического слова, истории, на которую поэтическое слово прежде всего направлено.

65999
696659
Гёте лучше, чем кто-либо, сознавал единство поэтического слова. Единство его — в неперменности, с которой рождается слово поэзии. Когда слово достигает неперменности и, стало быть, высказывает необходимое и неизбежное, увиденное с той отчетливостью и прозорливостью, с которой видит в самую критическую минуту светлый ум, — тогда слово и подлинно поэтично и подлинно теоретично. Поэзия, литература — язык истории и язык народа в его истории. Течения, направления, стоящая за ними разобщенность стилей — все это возникает с исторической неизбежностью, но все это для поэтического слова вторично, все это ослабляет его, разбивая его целостность, расщепляя на частности, отвлекая от существенного, от пушкинской и гоголевской «существенности». Гёте был сторонником слова, которое в своем стремлении восстановить свою целостность поднимается над противоположностью и ограниченностью частных манер (стилей), тоже ведь продиктованных историей.

Литературная теория тоже возникает как отщепление от целостности поэтического слова. В этом у нее общая историческая судьба со словом логики, со словом всякой науки. Но только это и есть общее; не напрасно выделяем среди наук логику; другие науки, уходя в свою особенность, порывали с поэтическим словом, — точно так же поступала и логика, в своей математизации и формализации по видимости предельно далекая от поэтического, — однако тут сохранялась и сохраняет память о мире, в котором универсально господствует смысл, в котором даже и все абсурдное еще имеет свой закон. Не случайно в гётевскую эпоху грандиозной культурной перестройки Гегель стремился осмыслить логику как логику исторически развивающегося бытия, т. е. придать логике максимально универсальный смысл. С универсальностью смыслов связано и поэтическое слово, осмысляющее конкретные содер-

жания жизни и находящее в отдельном, частном, в вещах и деталях запечатления общего, универсально-исторического. В поэзии всегда есть эта память о целом и наиважнейшем. Литературная теория, возникшая как отщепление от поэтического слова, имеет своей целью, одной из своих задач реконструировать поэтическую память веков, т. е. поэтически осмысленную и постигнутую целостность исторического развития. Теория все время имеет дело с *самой* историей, для которой ее осмысление в поэзии, средствами поэзии, поэтическим словом не есть просто одно из возможных осмыслений, не есть только некоторое дополнение к осмыслениям научным и философским, но есть ничем не заменимое, ничем не восполнимое существенное осмысление, направленное при этом на непосредственное богатство и полноту жизни. Благодаря поэзии теория добирается до истории с такой стороны, с какой к ней нет иного подхода. Выясняя законы поэтического, теория как бы изготовляет ключ к самому поэтическому осмыслению истории и убеждается в том, что, чем бы она ни занималась — историей отдельных литератур, жанров, толкованием отдельных произведений, стихосложением и т. д., — она при достаточном углублении в свой, пусть даже частный, предмет всякий раз приближается к так или иначе осмысленной истории, к самой сгущаемой истории, получающей образ и облик. Если по старинке назвать поэтические произведения «сосудами смысла», то название такое будет малоподходящим: произведение, пока оно живо, пока удается вдохнуть в него жизнь, не сосуд, не что-то отмежеванное от окружающего, хранилище накопленного, но живое, совершающееся словно на глазах впитывание соков из исторической почвы, совершающееся всякий раз заново и единственно возможным на сей раз образом. Произведения поэзии — это, безусловно, хранилища смысла, но и еще нечто большее — всякий раз новая организация, всякий раз новое рождение истории и всякий раз заново осуществляющееся соединение, сопряжение, совмещение прошлого и нового, древнего и зарождающегося, вечного и сиюминутного (чему тоже благодаря поэзии не дано просто пропасть, но дано отразиться в вечном, что донесла с собой поэзия). Произведение лишено смысла, если в нем, хотя бы на самом дальнем горизонте, — а нередко еще явственнее — не начинает звучать судьба народа в его истории. Произведение, как слово, как запечатляемое в слове видение и осмысление истории, обеспечивает преемственность исторической жизни. В произведениях звучат голоса истории, но среди всех звучащих в нем голосов есть один главный, соединяющий их и задающий меру их, — голос «самого» произведения, т. е. целостность видения и осмысления исторической жизни, приводящая в прочную связь прошлое и настоящее, древнее и зарождающееся, накопленное веками и не изведенное до конца. В то же время всякое произведение, раз созданное, само становится частью истории — ее фактором и составной частью; оно не существует вообще — как факт и только, как

предмет и только, т. е. как предмет, который лежит и дожидается, когда возьмут его в руки, когда обратятся к нему; литературное произведение значимо лишь как читаемое и осмысляемое, оно начинает существовать лишь в череде своих осмыслений и лишь тогда оказывается по-настоящему голосом истории, притом таким, которому присуща особенная, выдающаяся роль. Роль толкователя, который никого не оставляет в покое, но заставляет всё снова и снова обращаться к нему и всё снова и снова толковать сказанное им.

Произведение литературы, как и произведение любого искусства, мало похоже на «машину» и на текст. Машина как искусственное создание резко отграничена от своего естественного окружения. Существование же литературного произведения решительно отличается от подчеркнутой предметности машины и вообще от существования предмета (хотя само создаваемое поэтом «произведение» в течение истории осмыслялось весьма различными способами, о чем, видимо, и нет нужды напоминать). Разумеется, писатель, работая над произведением, создает текст и оставляет его потомкам. Однако текст никогда не бывает таким, чтобы переживание и осмысление его было чем-то только вторичным, чем-то только прилагаемым к нему как предметной данности. Уже для самого создателя текст — это опыт запечатления существеннейшего ядра своего переживания и осмысления жизни; такое запечатление всегда протекает в борьбе с материальностью вещи, в стремлении до конца покорить вещественность смыслу и достигнуть однозначности выражения всего своего, задуманного (внутри себя это задуманное может быть любой степени сложности, многозначности). Однако смысл произведения получается широким, многослойным до такой степени, что это как бы (в миллионный раз!) «не предвидено» автором. Но благодаря этому произведение получает возможность осуществлять положенную ему роль в истории, и благодаря этому существование произведения превращается в известном отношении в непрестанный настойчивый поиск того существеннейшего ядра переживания и осмысления, которое было заложено в него автором, которое, очевидно, регулирует всякое новое обращение к произведению (определяет со стороны произведения логику разворачивания его смыслов в истории) и которое, однако, таится в произведении как не разгаданная до конца тайна его смысла. Материальные контуры художественного произведения никак не совпадают с его смыслом, не служат и видимой границей его осмыслений. Текст с его предметностью — это ориентир в историческом разворачивании смысла произведения. Феномен «неподвластности» произведения своему создателю свидетельствует о встрече в нем сил истории, пользующихся им как своим органом. Произведение — организация и выявление такой встречи.

Оттого и понятия литературной теории — это тоже особые слова. Отщепившись от поэтического слова, они стали для истории литературы делать то самое, что делает поэтическое слово на протяжении веков

и тысячелетий для истории во всем ее целостном охвате. Слова литературной теории, запечатляя видение и осмысление — теорию всего поэтического (словесности, литературы) в его истории, — создают все вновь и вновь осмысленную целостность протекания исторического процесса. Они должны все время сводить воедино, сопрягать прошлое и настоящее, древнее и новое, опыт и неизведанность. И как поэтическое слово, уходя в глубь истории, не имеет строго проведенных границ с историей, которую отражает и осмысляет, так и слово литературной теории не разграничивается до конца, строго и четко, с поэтическим словом, со словом литературы. Теория литературы погружена в ее историю, как сама литература в ее истории — в самую историческую жизнь. Заметим, что и само понятие «литература», далекое от того, чтобы быть всегда понятием одного объема, исторически изменчиво, но его историческая изменчивость не произвольна, это исторический рост, отражающий необходимые изменения в осмыслении поэзии, литературы, словесности, самого слова. Слово «литература» понимает нечто резко и быстро превращающееся. Понятие «литература» понимает органически меняющееся в истории (растущее, преобразующееся, превращающееся) слово.

Таковы и другие понятия теории литературы, т. е. видения и осмысления ее истории. Весь язык теории сложился существенно органически. Что означает это для ее понятий, т. е. для слов, запечатляющих видение и осмысление литературы в ее истории?

Попробуем показать это прежде всего на примере названных в начале статьи понятий, которые обозначают литературные эпохи, течения, направления⁸, — «романтизм», «классицизм», «сентиментализм» и т. д. Взятые в своей совокупности, они не делают весь материал литературной истории по одному основанию. Они выделяют живые пласты истории литературы, однако основание, на котором производится такое выделение, всякий раз иное. Всякий раз обозначение литературно-исторического пласта имеет органическое происхождение в истории, всякий раз каждое несет на себе печать своего происхождения. Почти всегда такие обозначения зарождаются неожиданно, парадоксально, порой они извлекаются из повседневных литературных распрей эпохи, а между тем обретают способность зримо запечатлеть в себе всю ее сложность и существенность.

Таков немецкий «романтизм» (Romantik), о котором Р. Иммервар пишет, что «понятие романтизма в смысле литературной программы и „романтик“ как представитель романтизма были окказиональными словообразованиями Жан-Поля»⁹. Действительно, в «Приготовительной

⁸ Надо полагать, что возможное различие «течений» и «направлений» не настолько существенно, чтобы фиксировать его; также не слишком существенно, признают ли писатели такого-то круга определенную литературную программу.

⁹ См.: *Immerwahr R. Romantisch: Genese und Tradition einer Denkform.* Frankfurt a. M., 1972, S. 165.

школе эстетики» Жан-Поля (1804) слово «романтик» появляется в речи, которую произносит здесь перед автором книги недоброжелатель всего романтического: «Мы хотим одного — чтобы поэзия не уподоблялась птицам, как у Тика и других романтиков, и не распевала песни, причем одни и те же и безо всякой цели — от одного только майского зуда; внятной должна быть она — как скворец, который говорит ведь не хуже любого из нас»¹⁰. Выведенный Жан-Подем недоброжелатель романтического пользуется словом «романтик» пренебрежительно, как если бы сказать: «всякий там еще романтик». Для него «романтик» — это человек, без конца рассуждающий о «романтическом», а при этом и создающий какую-то непонятную и невнятную поэзию. Таких же было предостаточно: все десятилетие после публикации шиллеровской статьи «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) только и делают, что рассуждают о поэзии древней и новой, античной и романтической, причем, к удивлению самих «романтиков» и их исследователей, приходилось убеждаться в том, что так называемой новой, или романтической, поэзии уж никак не меньше двух тысяч лет от роду! Культурно-типологические разыскания рубежа веков сливаются в «романтическом» — «романное» и «романское»¹¹. Но одновременно с этими разысканиями

¹⁰ См.: *Jean Paul. Op. cit., Bd. V, S. 377*. См. также: *Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 331*; о приеме персонификации «романтизма» в образе «романтика» и «нигилизма» в образе «нигилиста» говорится во вступительной статье к этому изданию. Слово «романтик» встречается также и в опубликованных посмертно черновых записях Новалиса, но там оно вполне очевидно означает «романиста», сочинителя романов: «Жизнь — что-то вроде красок, звуков и силы. Романтик изучает жизнь, как художник, музыкант и механик изучают краску, звук и силу. Тщательное изучение жизни творит романтика, как тщательное изучение краски, формы, звука и силы — художника, музыканта и механика» (*Novalis. Op. cit., Bd. III, S. 263*). Ср. сходные высказывания Новалиса: «Романтизм (Romantik). Все романы, в которых встречается истинная любовь, суть сказки — магические события» (*Ibid., S. 74*); «Романтизм (Romantik). Абсолютизация — универсализация — классификация индивидуального момента, индивидуальной ситуации и т. д. — вот, собственно, существо романтизации (Romantisierens, т. е. «романизации». — *А. М.*), — см. „Мейстера“, „Сказку“» (*Ibid., S. 75*), — имеются в виду «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Сказка» Гёте; «Романтизм. Не должен ли был бы роман заключать в себе все разновидности стиля, в последовательности, направляемой общим духом целого?» (*Ibid., S. 88*). И все эти пробные, окказиональные словообразования в тетрадах Новалиса (романтик-романист и романтизация-романизация) тоже проникнуты современным, при этом не доводимым до конца, намерением отдать отчет в новом качестве литературного творчества рубежа веков и зафиксировать его в наиболее подходящем, удобном слове. Характерно здесь, обычное и для Ф. Шлегеля, и для Новалиса насилие над языком, когда онемечиваются в огромном количестве слова иностранные, латинские, романские, — надо почувствовать, сколь необычно звучат эти «романтики», «романтизации» и все прочие неологизмы для самого Новалиса.

¹¹ О генетическом составе немецкого понятия «романтизм» см.: *Hoffmeister G. Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart, 1978, S. 1—12*.

и задолго до них, на протяжении по крайней мере двух последних третей XVIII в., «романтическое» в ходу и у всех на устах и в литературе, и в самой жизни: «романтическое» в таком словоупотреблении тяготеет и к «возвышенному», а ближе к концу века к тому, что любили именовать тогда «живописным», «питtoresкным». Романтична прекрасная природа, всякий красивый, чем-то выделяющийся вид, вообще все необычное, что способны видеть глаза людей, привязанных к трогательному, несколько сентиментальных, часто рассматривающих природу как картину и учащих по картинам понимать и чувствовать живую природу. Для завязтых типологов рубежа XVIII—XIX вв. язык приготовил в слове «романтический» весьма сложную смесь. Но до поры до времени сами «романтики» еще не знали, что они, рассуждая о «романтическом» в поэзии, сами выступают как романтические поэты. Они — Новалис, Людвиг Тик, братья Шлегели — сделались «романтиками» тогда, когда сознание эпохи связало их теоретико-типологическую мысль с их опытами поэтического творчества. Недоброжелатель, выведенный Жан-Полем, связал непонятное с непонятным же — теорию с творчеством, но уже настоящие критические недоброжелатели с удовольствием подхватили эту кличку и превратили «романтиков» в носителей особого «романтизма»; нечто подобное произошло в XIX в. со словом «импрессионизм», которое тоже было придумано недоброжелателями как своего рода бранное выражение. Так много переосмыслений потребовалось для того, чтобы слово «романтизм» стало обозначением определенного литературного (художественного) течения, или, точнее, определенного пласта немецкой литературной истории: потребовалась обработка слова «романтическое» в обыденном языке, возведение его в ранг типологического понятия (содержание которого, добавим, постоянно двоилось и троилось — в связях «современной», «романской», «романной», «романсовой» поэзии и прозы), потребовалось, далее, персонифицировать все эти несколько надоедливые для современников и часто слишком отвлеченные рассуждения о «романтическом» в образе «романтика», потребовалось научиться связывать собственное творчество романтических типологов с их теоретическими рассуждениями и, наконец, получить отсюда понятие об исторически конкретном этапе романтизма. Подобные процессы происходили вслед за Германией и в других странах Европы¹².

Когда складывалось новое понятие романтизма как конкретно-исторического типа творчества, этапа в истории литературы или, как

¹² См. например, сборник «Возникновение русской науки о литературе» (М., 1975, с. 395—396); сборник «„Romantic“ and Its Cognates» (ed. by H. Eichner. Manchester, 1972), содержащий статьи об истории понятия «романтическое» в Англии, Германии, Франции, Италии, Испании, скандинавских странах, России; помимо статей и книги Р. Иммервара, сохраняет значение исследующая генеазис «романтического» в Германии работа: Ullmann R., Gotthard H. Geschichte des Begriffs «Romantisch» in Deutschland. Berlin, 1927. Однако сама тема заслуживала бы новой разработки на современном уровне, с учетом всей ее диалектической сложности.

предпочли бы сказать мы, пласта немецкой литературной истории, когда из рук противников романтизма это понятие перешло к серьезным исследователям истории литературы, означало ли это, что весь многосложный путь, приведший к становлению нового понятия, утратил всякую существенность?

Что этот запутанный генезис, если все мы обладаем научным понятием романтизма, складывавшимся и уточнявшимся на протяжении по крайней мере ста пятидесяти лет?

Однако нужно сказать, что теоретические понятия литературоведения (тоже и искусствоведения в целом) никогда не бывают — или не должны были бы быть — «чистой» теорией, не бывают чистым, «голым» словом. Каждое понятие — но только, пожалуй, каждое своим индивидуальным способом^{1а} — связано с реальной историей, да и с историей своего осмысления, каждое схватывает историей своего осмысления что-то важное в реальной истории, как и в истории литературы, — а при этом существует в научном употреблении далеко не в проанализированном до конца виде, выступает хранителем некоторой, не до конца осознаваемой в каждом отдельном случае употребления полноты смысла. «Раскладывать» ее на части невозможно; слово знает и помнит больше, чем пользующийся им исследователь, и эта «лишняя» память подспевает всегда к сроку, когда приходит пора постигнуть нечто прежде не замечавшееся в литературной истории. Происхождение немецкого «романтизма» (понятия «романтизм») отражает существеннейшую для немецкой национальной культуры сторону, а именно то, что в литературе (шире — в искусстве, в культуре) считается романтическим, что неромантическим и антиромантическим. Другими словами, что в рамках национальной культуры есть романтическое, что неромантическое, что антиромантическое. Иначе — как взаимодействуют между собой существеннейшие силы немецкой культурной истории, что стоит в ней против чего. Генезис немецкого понятия «романтизм» предрешил распределение сил в немецкой культуре рубежа XVIII—XIX вв., как оно было осмыслено и усвоено в науке о литературе. Но, разумеется, в таком «предрешении» не было ничего произвольного, в нем только тонкое отражение тех соотношений, которые существовали в самой литературе, и в добавление к этому тонкое отражение многообразных «самоосмыслений» в немецкой словесности того времени. Понятие «романтизм»,

^{1а} Это очень важно подчеркнуть, чтобы не создавалось впечатления известной однородности становления подобных (крайне разнородных) понятий. Как раз каждое совершенно особо сопрягает теорию и историю, каждое по-своему отражает исторические закономерности развития. Понятие «барокко» совсем иначе, чем «романтизм», связано с представлением о неправильном и причудливом (или даже «косом»), заключенном в слове, давно уже обработанном европейскими языками до возникновения искусстваоведческого и литературоведческого понятия «барокко».

если брать его вместе с его предысторией, точнее, рассматривать его не как нечто исторически сложившееся, готовое, но как исторически складывавшееся и складывающееся, выявляет логику литературного развития Германии рубежа XVIII—XIX вв. Для этого нужно на самом примитивном уровне не пользоваться этим понятием как «этикеткой», а на более высоком уровне следует отдать себе отчет в его природе.

Именно эта логика (отнюдь не упрямство и не приверженность к однажды вынесенным суждениям и начерченным схемам) вынуждает немецких литературоведов различных поколений признавать всю глубину различий между Шиллером и романтиками, всю резкость их противостояния друг другу, — для иностранных германистов, литературоведов, писателей, поэтов Шиллер нередко оказывался, напротив, образцом романтического поэта (тем более что Шиллер издал «романтическую трагедию» «Орлеанская дева»¹⁴). Именно эта логика вынуждала и вынуждает немецких литературоведов тщательно отделять творчество Фридриха Гёльдерлина и Генриха фон Клейста от романтизма. Это еще менее, чем шиллеровский антиромантизм, понятно литературоведу, который смотрит на вещи со стороны и не подозревает об органической логике литературоведческого развития. Н. Я. Берковский не раз писал: будь Гёльдерлин английским поэтом, никто не сомневался бы в том, что он поэт-романтик. Вполне вероятно. Однако это еще не дает права включать немецкого поэта Гёльдерлина в число немецких романтиков. Надо полагать, что грань между романтическим и классическим творчеством прошла в немецкой поэзии иначе, чем в поэзии английской, и точно так же иначе прошла грань самоосмыслений, — Гёльдерлин не осознавал себя романтическим поэтом. И, главное, его творчество совсем и не соответствует поэтике, эстетике, исканиям, начинаниям, устремлениям немецких романтических поэтов!

«Романтизм», как и другие подобные понятия, отражает реальность сложившихся в литературе, в поэзии пластов. Будучи выражением действовавших в литературе, в самой истории сил, он не отдается в свободное пользование литературоведу. Он «связан» историей, судьбой народа в его истории. Нужно старательно всматриваться в это понятие, открывающее вид на реальность литературы, ее развития, и, только тщательно всматриваясь и вдумываясь в него, можно и нужно прояснять и совершенствовать его. Тем более что понятию «романтизм», как принято оно в немецкой истории культуры, присуще немало явных или мнимых противоречий и всякого рода несоответствий. Одно из них — бросающаяся в глаза неравномерность развития романтизма в поэзии и музыке — неравномерность, которую трудно принять как должное. Если

¹⁴ Тут слово «романтический» — еще в своем «доромантическом» употреблении; однако вся естественная простота слова, его привычность для своего времени оборачиваются предельной сложностью, если надо вполне ясно сказать, в каком именно смысле употребил здесь Шиллер слово «романтический».

верно считать, что поставленный в 1821 г. «Волшебный стрелок» Вебера был первым полнокровным созданием немецкой романтической музыки — неоднократные попытки сблизить начала романтизма в поэзии и в музыке выглядят как-то неубедительно и отмечены случайностью¹⁵, — что делать с неромантической музыкой «романтика» Гофмана (для многих он вполне необоснованно чуть ли не главный представитель всего немецкого романтизма, символ его), что делать с неромантическим Бетховеном, которого все романтики единогласно признавали романтиком, что делать с Рихардом Вагнером, который создает свои произведения, когда поэтический романтизм стал достоянием прошлого?

Разумеется, можно просто решить, что немецкое понятие «романтизм» отмечено случайностью, что оно сложилось как сложилось и несет на себе груз всяческих исторических недоразумений.

Конечно, дело не обошлось и без недоразумений, приставших историческому, совершающемуся в стихийном потоке истории разумению. И, конечно, понятию «романтизм», как и всем понятиям, указывающим на пласты литературной истории народа, свойственна своя особая случайность. Но только случайность в том смысле, в каком в одной из драм Франца Грильпарцера прекрасно сказано, что «Случайность — вестница Непременности».

Романтизм и родственные ему понятия — родственные, но и разнородные. Тут не действует один формально-логический принцип, который размежевывал бы объемы понятий. Все эти понятия, взятые вместе, не удовлетворяют даже и такому простейшему правилу, по которому граница государства никак не может пролегать по чужой территории, а межа — залезать на чужое поле. Что не стихи, то проза, и наоборот, но этот старый урок никак не повторить здесь: что не романтизм, то классицизм или, скажем, реализм и т. д. Очень многие поэтические явления — это известно всем — существуют на меже и не любят, когда их сталкивают с нею. Каждое из названных у нас понятий, именующих пласты литературной истории, указывающих на них, и по своему внутреннему устройству чуждо формальной логике.

Пласты литературной истории *определяются* логикой живого исторического движения, логикой, которую — все снова и снова — осмысляет литературная теория. Нет никакого сомнения в том, что историей управляет разумное начало и что тут есть своя особая логика, но, скажем, не та, которая допускает формально-логические определения «через род и видовое отличие».

¹⁵ Даже у такого видного музыковеда, каким был Ф. Блуме, бросается в глаза неотчетливость и смазанность представлений о развитии немецкой литературы, о ее этапах, поэтому и проведенные им границы романтизма в немецкой музыке не могут убедить историка немецкой культуры (см.: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. 3. Aufl. Kassel; München, 1977, S. 309 — 315).

Ни романтизм, ни классицизм, ни барокко невозможно *определить* формально-логически. Между тем едва ли не самым распространенным заблуждением является непрестанно повторяющееся требование определить, что такое романтизм, барокко и т. д. Обычно те, кто требует определить романтизм, барокко и т. д., представляют себе такое определение именно формально-логическим, примерно таким: «Романтизм есть направление (течение...), отличающееся такими-то признаками, характерными чертами...» Итогом самых тщательных изысканий, производимых с целью дать, наконец, подобное определение, оказывается обычно... удивление, связанное либо с тем, что определение никак не выводится, либо с тем, что некоторые очевидные романтики никак не желают подчиниться, вообще говоря, «правильному» определению. Однако в истории действует очевидность иного свойства, она предопределяет, как надо понимать те или иные явления литературы, полагает начало их осмыслению, после чего эти предопределенные «понимания» становятся уже материалом теоретического, непрестанного, непрекращающегося осмысления. Эта очевидность очень часто сближает явления, в которых весьма мало общего — мало для взгляда со стороны, для взгляда статического, который не видит явления в полнокровном историческом потоке, изнутри его; однако далекие друг от друга для стороннего и статического взгляда, для формально-логического подхода явления могут быть соединены внутренними генетическими линиями роста и преемственности, перестройки и превращения, которые не так-то просто и заметить спустя век или два и которые легко упустить из виду, не вдумываясь в последовательный ряд осмысления таких явлений. Действует историческая предрешенность своего рода, высшая, более сложная логика, управляющая целой стихией, целым океаном истории.

В этой стихии и в этом океане литературных явлений вообще нельзя было бы разобраться, если бы теория имела дело с грудой отвлеченных от нее и еще не выстроившихся в органический ряд объектов. И далее — если бы теория не брала начало уже с самих конкретных литературных явлений, если бы теория не коренилась в глубине их самих, если бы сами литературные произведения не были *уже* теорией, запечатлением своего осмысления, сгустками смысла, рефлектирующего самого себя, историческими актами осмысления. Сам исторический поток рождает свою теорию, членя литературный процесс на пласты, не подчиненные притом формально-логическим приемам классификации и определения.

Не будь такой живой теории, не будь этого непрестанного порождения теории живым процессом литературной истории, ни один литературовед не смог бы ничего поделать с историей литературы, ни один даже очень изоциренный в формально-логических построениях исследователь не мог бы разобраться в явлениях литературы, как ни привык он кроить их на свой аршин, вся история литературы лежала бы перед

ним как нагромождение мертвого материала. Коль скоро так, тут, конечно, было бы только уместно пустить в ход формально-логический аппарат, чтобы хоть как-то упорядочить и организовать весь этот мертвый материал. И нет ни малейшего сомнения в том, что многие литературоведы именно в наши дни, особенно на Западе, весьма близки к тому, чтобы видеть в материале всей известной литературы именно мертвую грудку, — история потеряла для них смысл и сбилась в кучу, связь времен распалась, они преисполнены недоверия или презрения к традиционной, органической, сложившейся форме литературной истории и хотели бы организовать материал «подлинно научно», строить, разрушив до основания. Правда, что уже на протяжении нескольких поколений в глазах теоретиков и историков литературы, стремящихся к научной точности, литературная наука вот-вот готова превратиться, наконец, в подлинную науку. Цена, которую согласны они заплатить за это, есть разрыв с живыми корнями литературы, самоосмысляющейся в своей истории, и замена поднимающейся из глубин органического литературного материала теоретической предрешенности узкоформально-логическими, механическими, идущими извне процедурами. Жажда спасительного определения романтизма ли, барокко ли сродни таким процедурам, — литературоведу хочется чего-то совсем простого, что позволило бы ему обрабатывать многообразный, запутанный материал литературной истории механически, почти автоматически, без своего личного участия в нем. Это по-человечески понятно: существуют ведь такие историки музыки, которые ни за что не согласятся слушать ту музыку, которой они занимаются, — они от нее скучают, для отдыха они могут слушать музыку полегче и попроще; музыка, которой они занимаются по долгу службы, для них — объективный научный материал, и так они прекрасно соединяют в себе и ученого и непритязательного слушателя. Естественно желать упростить свой материал, например, на место сложной, еще не проясненной логики литературной истории поставить простую, «учебную», известную со школьной скамьи. Подобное влечение к упрощению, к упрощенчеству всегда живет и в целом организме науки наряду с другими, более сильными и, пожалуй, более высокими влечениями.

Известно и противоположное — тяга к ложной простоте того определения, которое никак (словно назло) не получается у тысяч исследователей романтизма, давших миру несколько сот ими же отвергнутых его дефиниций. Это противоположное — свойственная многим искренним любителям литературы несколько наивная зачарованность бескрайним ее многообразием и богатством. Один американский профессор литературы и библиофил в недавнее время говорил, что вот уже пятьдесят лет собирает и читает литературу барокко и до сих пор не знает, что это такое — барокко. Такая позиция почтенна — в ней изумление перед плодоносным древом барокко, которое на наших глазах

приносит все новые и новые, невиданные и забытые плоды. Но для научной теории изумления мало — она все равно все время, беспрестанно обязана отвечать на вопрос, *что это?*

Какие же есть у нее для этого пути? Не простые, а сложные. Нужно полагаться на точность слова, а не на простоту определения. На точность описывающего, твердо и четко характеризующего слова, а не на простоту формально-логического определения. На точность слова, которое вскрывает своеобразие каждого явления, схватывает его, постигает самую суть. На точность слова, которое впитывает в себя и хранит в себе реальную многосложность явлений. Такое слово — деловое и точное, оно не гонится за красотой и эффектно, но внутренне сближается, однако, со словом поэтическим — со словом поэтическим как пластически воссоздающим явление, восстанавливающим его своими средствами, ставящим его перед глазами.

Это первое, но не главное; предварительное условие, но не суть. Органическое единство литературно-исторического пласта — для формальной логики разнородность, отсутствие цельности. В органической же истории пласты не разделены государственными границами и межевыми столбами, и тем не менее они соограничены и соопределены, каждому принадлежит свое, своя суть. Понятия типа «романтизм», «барокко», «классицизм», с одной стороны, случайны, прежде всего потому, что не подчинены явной, легко прослеживаемой логике, и потому, что они разноосновны, они как бы «выхватывают» в историческом процессе то одно, то другое, случайны еще и потому, что не вбирают в себя зримо всю суть явления (пласта), которое обозначают, и обычно отличаются замысловатой этимологией, как бы не идущей к серьезности занятий. Они случайны и условны. Они берегут свою «условность», печать своего происхождения и не превращаются в «чистые» научные термины. Они не ключи к явлениям литературы. Скорее очки: к каждому пласту литературной истории свои очки, соответствующие ему, такие, в которые как бы больше видно, больше можно разобрать. Но, с другой стороны, все эти понятия не переменны, необходимы и неизбежны. Они — органические порождения самого литературного развития, самоосознающегося, а также осознающего себя в литературной теории — в истории науки о литературе.

Задача науки — не определить каждое из таких понятий по отдельности, но соопределить их в их совокупности, т. е. в целостности литературного процесса (с его пластами и напластованиями). Целостность национальной литературы — вот горизонт, в котором и барокко, и романтизм, и классицизм, и все подобное может получать не определение, но определенность (если вообще, как у нас сейчас, речь идет о литературах, к которым применимы подобные понятия). Историка и теоретика литературы нужнее формальных определений интуиция целого

литературного процесса, отчетливое видение развития литературы, сменны и сосуществования в ней пластов литературной истории. Интуиция в нашем случае не что-то иррациональное и субъективно-произвольное. Как раз напротив: интуиция есть здесь, в этом случае, необходимое условие реализации рационального, логического принципа литературной истории. Это интуиция исследователя, знающего историю своей литературы и в неразрывной связи с нею историю ее изучения. Для него пласты литературной истории выявляются не как что-то механическое, извне подразделенное, вполне условное, но как напряженная реальность, как сосуществование сущностей, заряженных внутренней энергией, наделенных смысловым ядром, разворачивающимся в истории.

Знакомые с историей немецкой литературы рубежа XVIII — начала XIX в. знают, какой упругой живой силой наделены смысловые пласты эпохи в своем противостоянии и противоборстве, взаимодействии и переходе, они борются за свой смысл и теснят друг друга. Именно в борьбе за новый жизненно-поэтический смысл тот пласт литературной истории, который чуть позже был назван «романтизмом», складывается так, что, например, Гёльдерлин выступает в этой литературе не как романтик, а как классик, причем, разумеется, возможно и необходимо тщательно исследовать и характеризовать сущность его творчества, изучать взаимодействие его с классикой и романтизмом, не ограничиваясь отнесением поэта к такому-то пласту (что было бы только «этикетированием»). В литературе заявляют о себе живые силы истории, они находят здесь свое особое осмысление; как, какими складываются пласты литературной истории — в этом язык самой истории, и уже поэтому заслуживающий изучения как таковой; термины-этикетки, понятия примитивного строения, разменные монеты псевдотеоретического, догматически мыслящего литературоведения не в состоянии подменить слов самой истории, отраженных в самосознании литературы и в осмысляющей их истории науки.

Интуиция, основанная на знании целостного процесса литературной истории, есть не просто знание фактической стороны процессов, но умение смотреть на них в какой-то степени изнутри, ощущение энергии истории¹⁶. Теоретическое видение целого усваивает логику истории и логику науки, вбирает их в себя и благодаря этому соразмеряет литературно-исторические пласты, соограничивает, соопределяет их. Только тогда романтизм, классицизм и любой иной пласт литературной исто-

¹⁶ Такое знание литературы — это же относится и к истории искусства — никогда не может быть до конца письменно зафиксировано, оно прежде всего воплощено в живых носителях этого знания, и если задача их — быть щедрыми в изложении его, то первейшая задача живой науки — интенсивно отчуждать всевозможное устойчивое, фактическое знание в виде компендиев, словарей, справочников, летописей и т. д., способных фиксировать все сколько-нибудь безусловно известное; следовало сказать об этом, поскольку такие «вспомогательные» области науки у нас все еще недооцениваются в прямой ущерб ей.

рии могут рассчитывать на то, чтобы получить сообразно с логикой целостного развития свою подлинную определенность. Хотя на деле наше знание частично и речь может идти лишь о приближении к истине исторического, но не о непосредственном «усмотрении» ее. Интуиция живого роста литературы означает, однако, чисто негативно, что конкретность исторического развития нельзя понимать через абстрактно формулируемые, заранее готовые понятия, настоящую теорию — теорию в древнем и в гётевском смысле — нельзя подменять отвлеченным понятием.

На вопрос «что это такое?» (романтизм, классицизм, реализм и т. д.) теоретическое знание литературы не может, не вправе давать простой ответ. В принципе говоря, в ответ на простой вопрос теория не может не отправлять спрашивающего в кругосветное плавание (если сравнить целостный процесс развития национальной литературы с целым «светом»). Любопытство дорого обходится, но не так ли в каждой науке? Человек, только что с легкостью научившийся считать, быть может, спустя много лет узнает о том, как трудно понятие «числа» и как сложно определить «число». Однако такая трудность — не аргумент в пользу того, чтобы умение считать принимать за теорию числа.

Относительность нашего знания закономерностей исторического процесса развития литературы есть причина и следствие того, что сам «процесс развития» никогда не объективируется перед нами как нечто законченное, не становится предметом — удобным для рассматривания и исследования, — а все время движется и изменяется. Относительность знания — причина того, почему мы всегда только приближаемся к точному знанию, но не достигаем его, почему мы всегда уточняем и поправляем друг друга. Относительность знания — следствие незавершенности процесса развития. Развитие не завершено не потому, что оно еще не подошло к своему концу, а потому, что каждый пройденный его этап служил началом бесконечного процесса познания, осознания, осмысления. История прошлого никогда не завершена в себе, она, давно пройденная и пережитая, никогда не отпадает от себя, становясь замкнутым объектом «для себя», переставая быть историей. История переживается и познается, осмысливается и оценивается снова и снова. В литературной теории, как и в других науках, существует и играет свою роль наблюдатель. Однако в исторической науке роль наблюдателя иная, чем, например, в естественнонаучном эксперименте; в культурной истории наблюдатель — неотъемлемая часть самого наблюдаемого процесса, звено процесса постижения и осмысления всего исторического. Такой наблюдатель — необходимое условие самого существования культурной истории: она оборвалась бы, если бы прекратился процесс соотражения смыслов — извечный процесс постижения и усвоения, осмысления и переосмысления всего исторического. Наблюдающая историю

литературы литературная теория все снова и снова, шире и глубже осмысляет и оценивает все существовавшее и происходившее в истории литературы. Наблюдающий историю литературы теоретик, осмысляя и оценивая литературные процессы прошлого и настоящего, соразмеряет свое знание и постижение с известным ему целостным процессом развития национальной литературы, он соразмеряет с ним свой субъективный взгляд, стремясь изжить в себе ложную субъективность и произвольность. Теория беспрестанно и всегда заново соединяет прошлое и настоящее, древнее и зарождающееся, известное и еще не изведенное до конца, благодаря этому она на своем материале осуществляет единство и непрерывность традиции. Литературная теория становится благодаря этому языком и проводником культурной традиции. Литературной теории поручен грандиозный по своим масштабам процесс — связывания прошлого и настоящего в области литературы, поэтического творчества, прояснения его исторической логики.

Для теории такая изначальная сопряженность прошлого и настоящего означает еще дополнительное осложнение. Можно сказать, что литературоведение (как искусствоведение и другие науки, занимающиеся историей культуры) прилагает движущуюся меру к движущемуся содержанию. Такая, казалось бы, парадоксальная ситуация есть, однако, жизненная среда науки о литературе. Специфическая точность, присущая литературоведению как исторической науке, состоит в том, что все отдельное постоянно соопределяется с историческим целым — с целостным процессом развития национальной литературы, который сам, в свою очередь, находится в беспрестанном процессе осмысления и оценки (никогда не стоит на месте, никогда не бывает готовым результатом, чем-то сложившимся). Достоинство лучших литературоведческих трудов всегда состояло в том, что в них всесторонне и глубоко осмыслились целостный процесс развития национальной литературы, отдельные этапы процесса в их соотносительности друг с другом, отдельные пласты литературной истории в их соограниченности и соопределенности друг с другом. Такие литературоведческие труды никогда не приводили к абсолютной окончательности, чтобы ее оставалось только принять к сведению и зазубрить. Они, напротив, давали такой принципиальный *итог* литературоведческой мысли, который по мере возможностей не был субъективным и случайным и который, будучи основательным, мог обдумываться и осмысливаться с пользой для дальнейших, новых осмыслений литературных процессов. В таком принципиальном итоге заключалась специфическая точность подобных трудов, тогда как неточность возникает в литературоведении прежде всего оттого, что исследователь стремится остановить процесс как объект, не соразмеряет фрагмент со смыслом целостного процесса, подчиняет отдельное отвлеченной формуле. Короче, неточность возникает оттого, что исследователь погружается в отдельное как в объект.

Литературоведческий принцип, согласно которому, как сказано, движущаяся мера прилагается к движущемуся содержанию, приводит ко всем известному, но очень любопытному обстоятельству: пласты литературной истории в самой литературоведческой науке постоянно колышутся, движутся, тоже никогда не стоят на месте. Как можно думать в таких условиях о том, чтобы давать формально-логические определения литературным течениям, направлениям, эпохам? Они могут только соотноситься, соопределяться как движущиеся (все заново осмысляемые) пласты движущегося (незавершенного, все заново осмысляемого) целого. История науки дает поучительные примеры как закономерного сдвига «границ» в соотношении разных литературно-исторических пластов, так и поспешных попыток сдвигать их насильственно. История науки попеременно акцентирует то одну, то другую историческую эпоху, направляя на ее изучение свой основной интерес. Так, характерно увлечение немецкой науки начала XX в. забытым тогда романтизмом, в 20-е годы нашего века — барокко. Новая волна интереса к литературе барокко в литературоведении ФРГ, а также Австрии, Швейцарии, США и других стран пришлась на 60-е годы; в это время литература XVII в. привлекла к себе значительные исследовательские силы, в ее изучении был сделан огромный, качественно новый шаг вперед; это увлечение барокко проявилось в международном масштабе. Признание самого понятия «барокко» в советском литературоведении и искусствознании следует считать весьма позитивным фактом; как и во всех подобных случаях, речь идет не о «слове», а о том, что значительнейшее смысловое ядро литературной истории XVII в. получило наименование, а вместе с тем появилась возможность характеризовать и углубленно изучать различные, складывающиеся вокруг этого ядра или порождаемые им типы отношения к действительности, постижения поэтического слова и пользования им, разграничивать «барокко» и «классицизм» (или, вероятно, разные виды классицизма). Все это было бы крайне затруднительно делать, если бы такие явления не получили своего имени, а «скрывались» в неудобном и аморфном понятии «литература XVII века». При всем том литература барокко по-своему «аморфна», если говорить о ее хронологическом начале и конце¹⁷, — исторические силы не возникают вдруг, а готовятся исподволь к тому, чтобы стать смысловым центром притяжения творческих сил эпохи. Признание и введение понятия «барокко» было, таким образом, чрезвычайно полезным актом в процессе осмысления литературной истории (которая в это

¹⁷ Решительно невозможно согласиться с тем, чтобы считать барокко переходным или вторичным этапом в развитии литературы по сравнению, например, с Возрождением. По моему убеждению, в эпоху барокко совершаются процессы, еще более значительные для судеб литературы (и всей культуры), чем происходившие в эпоху Ренессанса. К этим проблемам, однако, наша наука будет еще возвращаться не раз.

время как раз, как никогда, тесно сплетается на общих основаниях с общекультурной историей), в целостный литературный процесс были введены динамические рубежи, позволяющие яснее представлять характер его развития.

Однако, как нередко бывает, увлечение какой-то одной литературной эпохой приводит к необоснованным попыткам ее расширения явно за положенные ей границы. Это происходит, например, тогда, когда принципы поэзии барокко переносят на большую часть русской поэзии XVIII в., за исключением Сумарокова и его подражателей. Едва ли запоздалая экспансия барокко состоятельна; нельзя забывать, что смена исторических пластов — диалектический процесс, в котором есть и моменты резкого сдвига и самого постепенного и плавного перехода. Так, это и диахронически и синхронически. Французский классицизм опирается, как на свою почву и основу, на литературную стихию барокко, которую тщательнейшим образом очищает, усмиряет и облагораживает, и, видимо, французский классицизм XVIII — начала XIX в. немало пострадал от того, что его живительная основа была сверх всякой меры подавлена, угнетена, оттеснена на самый задний план. В Германии оппозиция буйно разросшемуся барокко начинает сказываться еще в XVII в.¹⁸, однако Готтшеду, лейпцигскому рационалисту-вольфианцу, жестоко боровшемуся со всеми пережитками барочного цветущего стиля, не удалось подавить все его отголоски даже в своих собственных стихах. Барокко продолжало жить в самом обиходе; позднее Жан-Поль черпал в живом подспудном барокко немецкой культуры, в ее почти не признанной субкультурной прозе элементы своего виртуозного и выразительного манерного стиля; эмблематика, вытесненная из самого центра литературного творчества (у Люэнштейна целыми страницами разворачивались галереи эмблем в описании и истолковании), привилась в жизни без прежнего помпезного шума; барокко титульных листов и фронтисписов с их эмблематикой преспокойно доживает до самого конца XVIII столетия, так что на их основании никак нельзя заключать о «барочности» самого книжного текста.

Пласты литературной истории в самой науке дышат, стягиваются и растягиваются — внешнее проявление настоящей жизни исторического.

Доверие к традиционному и органически складывающемуся¹⁹ языку науки, выносящему наружу самоосмысление, самоистолкование исто-

¹⁸ Пользуюсь случаем, чтобы напомнить о блестящей статье Л. В. Пумпянского, посвященной процессам рубежа XVII — XVIII вв. в литературах немецкой и русской: *Пумпянский Л. В. Третьяковская и немецкая школа разума*. — В кн.: *Западный сборник*. М.; Л., 1937, вып. 1, с. 157 — 186.

¹⁹ Ведь даже и такое запоздавшее понятие культурной истории, как «барокко», было тоже (как и «романтизм») результатом саморефлексии истории в познании.

рии, позволяет вскрывать реальную логику развития литературы, далеко еще не познанную именно как особая логика самой истории, как специфическая закономерность становления смысла. Кольшающиеся в пределах целостного процесса развития национальной литературы пласты, соограничиваемые, соопределяемые, осмысляемые и все снова и снова переосмысляемые, — они требуют полного напряжения по-своему точной литературоведческой мысли. Эта теоретическая точность, направленная на всю целостность и именно ее имеющая в виду, уравнивается в литературоведении точностью фактической стороны литературной истории. Одно и другое всецело связаны — целостный взгляд и может возникнуть только как обобщение подробного знания фактической стороны вещей — знания, которое, как оказывается на поверку в конкретных случаях, никогда не бывает достаточным.

Целостная картина развития национальной литературы собирается из фактов, модифицируется на основании фактов и вместе с тем пронизывает всю фактическую сторону литературной истории своей логикой истории, живой логикой ее осмысления. У позитивистов это диалектическое отношение было радикально нарушено. Показательно развитие немецкого литературоведения от позитивизма второй половины прошлого века до Г.-А. Корффа, завершившего свою монументальную книгу «Дух эпохи Гёте» уже в 50-е годы. Издававшаяся в ГДР и потому легко доступная, эта книга подавала исследователям и добрый и дурной пример. Основанная на огромной научной литературе, эта книга как бы поднималась над всей ее массой и оставляла за бортом как известную и доступную всю фактическую сторону литературной истории, все детали, частности, это уже не история немецкой литературы, а история немецкого духа в его становлении, духа, который увиден через поэзию. А вместе с тем труд Корффа был нисколько не похож на досужее мудрствование. Он был в самом лучшем смысле слова дельным, разумеется в рамках своего способа постижения литературной истории.

Литературные произведения гётевской эпохи (но, конечно, лишь самые выдающиеся) Корфф анализировал тонко, его формулировки были строго продуманы, всесторонне взвешены. Этот труд был вершиной огромной пирамиды с мощным базисом, результатом тщательной дистилляции реального литературного процесса, знания, созданного литературоведами за два и три поколения. Однако несомненно, что не одного исследователя эта книга побудила к «философствованию» по поводу литературы, к рассуждениям уже в совершенном отрыве от всяких фактов, от конкретной ткани произведений, от законов литературной истории. Реальная диалектика знания, общего и частного, целостной картины и детали оставалась в немецком литературоведении нарушенной, расслоенной на множество отдельных моментов, односторонностей. В этих условиях решение, какое предлагал Корфф, было еще относи-

тельно более диалектичным. Напротив того, упорно державшийся в низах науки эмпирический позитивизм, казалось бы цеплявшийся за все фактическое, пришел к полному обесценению факта, что доказывает целый легион слабых и средних немецких диссертаций межвоенного периода, которые почти всегда лишь приблизительны и не позволяют полагаться на себя; но так это и должно было случиться, позитивизм программно слеп, у него отнято видение, и он не знает конечных целей своих штудий.

Целостный процесс развития национальной литературы на деле глубоко сопряжен с фактической ее историей, опосредован ею, реализован в ней. Целостный процесс — литературно-исторический уровень, на котором задается и оправдывается смысл литературного развития, — тот круг, в котором, как было сказано, соограничиваются и соопределяются пласты литературной истории.

Таким уровнем и таким горизонтом служит именно процесс развития национальной литературы, литературы народа, и этим объясняется последняя из особенностей литературоведческих понятий, о которых идет сейчас речь. История литературы целостна и органична именно как история литературы национальной, хотя, разумеется, сама сущность народного, национального постигалась, осмыслялась, переживалась принципиально по-разному в разные эпохи. Целостный процесс развития национальной литературы — предел и мера всех ее содержаний (предел и мера постоянно растущие, не останавливающиеся, меняющиеся). За пределами такого процесса начинается уже свод разнородного, как, например, история европейских литератур (с их в прошлом в значительной мере общей судьбой) и тем более история всемирной литературы.

Особенностью всех понятий, обозначающих пласты литературного развития, является то, что все они получают свой конкретный смысл в рамках национальной литературы²⁰. Правда, весьма различна степень их зависимости от конкретной целостности, в которой они были осмыслены. Но эту конкретную степень и следует учитывать, потому что в ряде случаев именно чрезмерное расширение понятия и ведет за собой лже-метаморфозу, уподобление понятия формально-логическому, в качестве какового оно, однако, не способно функционировать.

Некоторые понятия, как, например, «реализм», были осмыслены большинством европейских традиций. Другие проявляют значительную способность к расширению и обобщению, — все это в конкретных

²⁰ Нет никакой иной возможности работать над историей литературы, кроме как изучая ее внутреннюю логику, кроме как проникая в нее и осваиваясь внутри литературного процесса, — факты сами по себе немые, это лишь начало процессов своего осмысления (или немые их отпечатления); невозможно поэтому заниматься национальной литературой, не проникнув в логику ее национального самоосмысления. Занимаясь чужой литературой, можно многое видеть со стороны лучше или иначе, но только при соблюдении указанного условия.

случаях связано со смысловыми особенностями понятий, которые порой почти незаметны и слабо осознаются исследователями. «Барокко» даже в качестве понятия литературной истории сохраняет свою направленность на характерную для эпохи общность искусств, связь поэзии и живописи и т. д., на международную общность образного, живописно-поэтического, эмблематического языка; храня печать своего происхождения, это понятие нередко обнаруживает свой внутренний смысл даже и в весьма далеко заходящих своих переосмыслениях. Такие поздние понятия культурной истории, как «импрессионизм» и «экспрессионизм», каждый со своим особым, как бы «случайным» происхождением, обнаруживают значительную неподатливость, сопротивляются попыткам понимать их сколько-нибудь расширительно. «Импрессионизм», связанный с французской живописью, не очень ловко приспособляется даже к сходным стадиям в развитии живописи других стран — немецкой, польской, он явно именуется в них некоторую стилистическую тенденцию, одну из тенденций, но не самую суть (тогда как применительно к французской живописи это понятие было переосмыслено весьма принципиально и пришло в гармонию с обозначаемым)²¹. Столь же или почти столь же трудно поддается переносу и обобщению понятие «экспрессионизм», хотя это слово, лишь обманчиво параллельное «импрессионизму», с самого начала обозначало некоторую общую духовную ситуацию немецкого и австрийского искусства первой трети века вместе с определенными смысловыми и стилистическими тенденциями этого искусства (поэзии, музыки, живописи), а потому было по своему значению гораздо более широким.

Даже и такие общераспространенные понятия, как «романтизм», «классицизм», в каждой из литератур осмысляются весьма по-разному. Историк философии Отто Пёггелер в статье, посвященной «границам применимости немецкого понятия „романтизм“»²², подчеркнул, что «это немецкое понятие выпадает из его интернационального словоупотребления», и указал на различные странности и непоследовательности в

²¹ Одно время в немецкой истории культуры было принято расширительное употребление понятия «импрессионизм» для обозначения целой стадии в развитии духа. Но не случайно этим словом почти перестали пользоваться — оно было воплощенной расплывчатостью (тем самым, что многие вкладывали в самое понятие!). Отдельные случаи, когда все же пользуются этим понятием широко, — например исследователи старшего поколения Гейнц Киндерманн в десяти томной «Истории европейского театра», выдающийся искусствовед Рихард Гаманн, — лишь блистательно подтверждают закоренелую антиконструктивность самого понятия. Уже перенос этого понятия на музыку, даже французскую, даже современную импрессионизму в живописи, всегда вызывал и вызывает справедливые сомнения (см., например: *Михайлов М. К. Стил в музыке*. Л., 1981, с. 210-211).

²² Pöggeler O. Die neue Mythologie: Grenzen der Brauchbarkeit des deutschen Romantikbegriffs. — Romantik in Deutschland / Hrsg. von R. Brinkmann. Stuttgart, 1978, S. 341 — 354.

употреблении этого слова немецкими историками литературы и искусства. О. Пёггелер, быть может, несколько острее других увидел своеобразность немецкого романтизма (независимо от того, насколько верно он понял ее), его «неинтернациональность», несмотря на столь многочисленные рефлексии немецкого романтизма в других европейских литературах. Но, возможно, еще существеннее, чем своеобразие немецкого романтизма, своеобразие той немецкой «классики», которую передают по-русски как классицизм, смешивая с направлением существенно иного порядка. Речь идет о том художественном направлении (пласте) в немецкой культуре конца XVIII в., которое было представлено в поэзии зрелым творчеством Шиллера и средним периодом творчества Гёте, в изобразительном искусстве А.-Я. Карстенсом и др. Это направление резко разнится и с французским классицизмом, и с ориентировавшимся на него немецким классицизмом эпохи раннего Просвещения. Подготовленная уже Винкельманом, эта немецкая классика брала за образец совершенно иное искусство, нежели французский классицизм, и опиралась на иную художественную традицию. Немецкая «классика» — одно из тех национальных явлений культуры, которые никак не восприняты за рубежом именно в своем собственном самоосознании, самоосмыслении.

И, наконец, укажем еще и на третье понятие немецкой культурной истории — на понятие «бидермайер», принятое для обозначения стилистических тенденций немецкого и австрийского искусства эпохи Реставрации, примерно 1815—1848 гг. Лишь поздно и постепенно это понятие было осмыслено немецким литературоведением, начиная с отдельных работ 20—30-х годов и кончая фундаментальным трехтомным трудом Фридриха Зенгле «Эпоха бидермайера»²³. Понятие «бидермайер», на наш взгляд, прекрасно доказало свою применимость к развитию немецкой литературы этого периода; оно не обозначает какое-то цельное направление, но обозначает слой или пласт в немецкой культуре, пласт, к которому так или иначе причастно все немецкое искусство этого периода, не утрачивающее от этого своей разнородности и разнонаправленности. Бидермайер схватывает диалектическую суть эпохи, консервативные и революционные поэтические тенденции которой, помимо различий, обнаруживают и известный круг общих формальных и содержательных моментов. Этот пласт характеризует также промежуточное положение эпохи — между романтизмом, который в немецкой культуре исключительно быстро одомашнивается, теряет универсальность и широту, приобретает черты тривиального, «беллетризуется», и созревающим реализмом (который в конце концов дал результаты, весьма несходные с реализмом русским или французским). Крупнейший немецкий поэт этого времени Эдуард Херике, крупнейший авст-

²³ Zengle F. Biedermeierzeit. Stuttgart, 1971—1980.

рийский прозаик Адальберт Штифтер, романтически настроенные художники Людвиг Рихтер и Мориц фон Швинд, Роберт Шуман (особенно в таких его произведениях, как оратории «Рай и Пери» и «Паломничество Розы»), Ференц Лист с его «Легендой о святой Елизавете», — все они при очевидных различиях не могут рассматриваться вне бидермайеровской перестройки романтической традиции, без всего этого смыслового пласта бидермайера, переосмысляющего функцию искусств, приближающего искусство к людям, но очень часто и заземляющего художественные идеалы, почти во все вносящего умиротворенность и черты идиллического самоуспокоения. В значительной мере этот период бидермайера определил весь характер немецкой культуры XIX в. — культуры, внешне, на поверхности, очень приспособленной к людям, их потребностям, очень удобной, уютной для них. Промежуточное положение эпохи надделено своим особым качеством — своей борьбой старого и нового; тут возникает искусство мелкое, но возникает и искусство, достигающее высот духовности, преодолевающее для этого все препоны, какие ставит ему время. Здесь возникает дающее неповторимое качество «смещение» и давних традиций, и романтического, и классического наследия, реалистических установок творчества²⁴. Стремление найти иные обозначения этого периода, например воспользоваться исторически и политически более актуальными терминами, как то «предмартовский период», приводит, пожалуй, к нескольким неожиданным результатам: взгляд исследователя сдвигается с проблем искусства на общую историческую ситуацию, в которую литература с ее историей помещается как во что-то внешнее (так что обозначение эпохи действительно становится обозначением внешним, номенклатурным), между тем как бидермайер с его мелкой и гротескной этимологией (слово «бидермайер» подразумевает всего лишь «обывателя», человека безобидного и честного, филистера) так, как переосмыслен он к настоящему времени искусствоведением и историей литературы, уже вполне способен открывать вид на существеннейшие противоречия художественной эпохи и те исторические противоречия и конфликты, которые вошли в них и осмыслены в них. Однако своеобытность немецко-австрийского бидермайера с его парадоксами и поэтическим разрешением острейших противоречий заслуживала бы особой статьи.

Сейчас было важно указать на то, что история национальной литературы, опирающаяся на конкретное развитие своей литературы, на ее самоосмысление и имеющая в виду целостный процесс развития этой литературы, может разрабатывать такие понятийные характеристики

²⁴ См. об этом подробнее: Михайлов А. В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века. — Сов. искусствознание, 1976, № 1, с. 137—174; *Он же*. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. — В кн.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1981, т. 1, с. 48—56.

пластов литературного развития, которые не имеют соответствия в других, даже весьма близких, литературах.

Речь шла о том, что литературоведческие понятия, обозначающие эпохи, течения, направления литературы, отличаются иным, несравненно более сложным строением, нежели формально-логическое, что они указывают на пласты литературного развития, определяемые самосознанием и самоосмыслением национальной литературы в ее истории, и что такие понятия могут быть принадлежностью специфического языка литературоведения, не входя при этом в число интернациональных понятий науки о литературе.

Глубокая заинтересованность в терминологических исследованиях, вернее, в уяснении сущности литературоведческой терминологии, как проявляется она в нашей стране²⁵ и за рубежом, — очевидный показатель кризисности науки. А кризисность, видимо, означает двоякое — нарастание нового и известную болезненность развития науки. Черты болезненности сказываются в недоверии к традиции и, как это иной раз бывает в западной культуре, в нигилистическом отрицании истории и, шире, всякой существенности исторического вообще.

Влияние вненаучных, широких, жизненных противоречий на науку может быть очень велико. Есть и противоречия в самой системе наук, в которой одни науки могут испытывать постоянное давление со стороны других, со стороны их методологии, со стороны их специфических представлений о строгости и точности исследования, о логике бытия, какой раскрывается она для этих наук. Есть и субъективные противоречия, которые проявляются в том, как сам ученый воспринимает свою науку, то дело, которым он занимается; здесь давление точных наук на гуманитарные может проявляться даже в особом комплексе неполноценности, который ощущает исследователь — не наука в целом. Корни этого комплекса — в своеобразии разделения труда в науке, в чрезмерном разграничении областей деятельности, даже можно сказать — в механическом их раздроблении. Занятый своей областью знания, порой весьма узкой и частной, занятый в этой области конкретными, эмпирическими, ограниченными вопросами, исследователь уже не замечает — да и не может заметить, а потом и забывает обо всем этом, — что и его наука тоже имеет дело с логикой бытия, с историей в широчайших и значительнейших ее закономерностях, с особыми способами проявления таких закономерностей, с такими, например, как поэтическое слово в его становлении, истории, метаморфозе и т. д. Забывший об этом глубочайшем, в чем коренится его наука, исследователь невольно подпадает под впечатление системности и терминологической упорядоченности точных наук, которые, заметим, отнюдь не диаметрально проти-

²⁵ См., например, материалы, опубликованные в кн.: Психология процессов художественного творчества. Л., 1980, с. 220—273.

воположны наукам гуманитарным, но отчасти и в глубине своей заняты тем же самым, в том числе и словом и знаком, в проблематику которых непременно уходят, углубляясь в себя, и заняты лишь в иных аспектах и с иной, продиктованной этими аспектами организацией своего знания.

От этого забвения своего, от забвения, говоря другими словами, глубочайших оснований науки, того глубокого, что постоянно ощущается все же в самой науке как необходимость, неприменность, важность самой науки, как глубочайшая потребность в ней, — от этого забвения проистекают некоторые распространенные, укоренившиеся заблуждения.

Одно из заблуждений заключается в том, что образный язык считается либо совершенно неприемлемым для науки согласно требованиям научности, либо отчасти приемлемым лишь потому, что пользуется образами сам объект науки — искусство, поэзия, литература. Вот как пишет один из представителей смежной с литературоведением дисциплины: «Мы ратуем отнюдь не за изгнание тронов из театроведческого обихода, да это и невозможно — пишущие о театре имеют дело с образной материей, а специфика предмета исследования неминуемо накладывает отпечаток на язык самого исследования»²⁶. Последнее и несомненно верно, но только взято со стороны психологической и внешней: исследователь находится, так сказать, под обаянием своего объекта, а потому уж и нельзя требовать от него, чтобы он был трезво-деловит, ему простительно впадать в язык любимого предмета. Сторонники более строгих требований научности никогда не соглашаются и всегда спорят с аргументацией подобного рода. И они правы в той мере, в какой, разумеется, нет ни малейшей необходимости для науки подражать языку своего объекта внешне, поддаваться его влиянию, расплачиваясь за это тем, что наука продолжает выступать как полуискусство-полунаука. Однако у образности научного языка есть более глубокое оправдание и предназначение. Ей поручено точное выявление всего неопределимого в рамках формализуемых систем — полнота заключаемого в слово исторического бытия. Ей поручена фиксация видения в тех системах соопределенностей, в которых разворачивается гуманитарная мысль. Образ, приходящийся на свое место, именуемый явление, позволяющий ему выявиться в четкости его контуров, собственно говоря, перестает быть образом или метафорой; он становится средством опосредованной широком, развернутым историческим знанием интуиции и по сравнению с терминами замкнутых и формализованных систем обладает преимуществами непосредственности (в проникновении к сложному, «неопределенному», глубокому и иначе не постижимому явлению), полноты смысла, которая не осознается до конца ни одним исследователем, разворачивается со временем и, так сказать, заготавливается впрок, а

²⁶ Там же, с. 266.

также яркости и очевидности. Наука о литературе явно выступает продолжением самой литературы, поэзии, поэтического слова (пользуясь словом, отпочковавшимся от слова поэтического и направленным на самого себя), поэтому образность ее языка выступает как прямое продолжение той сферы, с которой имеет дело сама поэзия, все того же исторического бытия в его осмыслении. Весь язык литературоведения (и других гуманитарных дисциплин) соткан из образов и метафор, которые не предоставлены, однако, в произвольное употребление исследователю, но твердо регулируются всей неременностью той истории (с ее непрестанно совершающимся осмыслением), в которую погружен и поэт, и литературовед. И «течение», и «направление», и «метод», и «стиль», и т. д. — все основные понятия литературоведения — это образы, приобретающие терминологическое значение в рамках тех движущихся систем самоопределенности, в которые помещает их наука, делая свои понятия предметом пристального внимания. На каждом шагу доказываемая возможность пользоваться словами литературоведения неточно и произвольно не бросает тени на самые понятия; она свидетельствует лишь о том, что сами процедуры проверки правильности высказываний в науке о литературе крайне затруднены в отличие от логики, от математики, точность высказывания вообще не устанавливается формальными процедурами; точность означает здесь схождение выражаемой в слове (в образном слове) интуиции исследователя и явления в его движении, совпадение исторического развития и его осмысления, а такие схождения и совпадения, нередко поражающие нас при чтении удачных литературоведческих трудов, сами по себе и не могут быть доказаны как-либо формально и с течением истории сами «сдвигаются» с места, в процессе переосмыслений теряют точность.

За полноту и непосредственность знания гуманитарная наука платит тем, что знание это размещается в поле неопределенности, где вероятность ошибок и заблуждений резко возрастает, и тем, что знание это вместе с историей и процессами осмысления все время пребывает в движении. Таковы условия науки, отражение форм бытия, которые она изучает. Основные понятия литературоведения отражают эти условия — для логики и математики такие понятия — псевдотермины, однако уподобить понятия литературоведения логическим и математическим — все равно что сменить тему научных занятий, подменить полноту выявляемого словом исторического бытия ограниченным, обособленным, условно вычленившимся его фрагментом, утратившим связь с тем самым глубоким, в чем конечная цель всякого литературоведческого исследования, с историей, воплощаемой и осознаваемой в слове, с доносимой им до нас логикой бытия.

Знание науки о литературе не складывается в непротиворечивое целое (не бывает ни непротиворечивым, ни замкнутым в себе целым).

Оно складывается в динамическую соопределенность, в такой динамической соопределенности обретает ясность и определенность, причем все снова, заново, все неопределимое отдельное, и в такой динамической соопределенности осмысливается, все снова, заново, все очевидное. Такая динамическая соопределенность заслуживала бы наименования диалектической системы. Все литературоведческие понятия, обозначающие эпохи, направления, течения, стили, методы, и осмысливаются на деле как члены такой — не полной, не непротиворечивой — системы динамической соопределенности.

Автор настоящей статьи вполне осознает то, что его высказывания включают в себя противоречие: так, автор, с одной стороны, отрицает, что выявляемые в науке понятия направлений, течений и т. п. опираются на какое-либо одно основание, а с другой стороны, предлагает такое основание, притом довольно неопределенное, — пласт (пласт литературной истории). Однако это последнее понятие есть для автора как бы некая минимальная условность: пласт, во-первых, очерчивает ту сферу, в которой, утрачивая свою обособленность, будут сталкиваться, ссориться и соопределяться разнородные литературоведческие понятия, а во-вторых, пласт напоминает о том жизненном бытии и указывает на то жизненное бытие, в котором вообще коренится и из которого идет как потребность и необходимость и литература, и сама наука о литературе. Автору статьи, как и многим, тоже кажется, что в литературоведении полезным был бы известный порядок, в том числе и в пользовании словами. Однако в отличие от многих писавших на эту тему он считает, что наводить порядок — не значит брать какое-то организующее начало со стороны, а значит *пристально всматриваться в органические начала порядка, управлявшие до сих пор этой наукой*, и заметить порядок, научность, а также свою особую строгость, точность и логичность внутри уже существующей науки, основывающиеся на том бытии, из которого поднимаются литература и наука о литературе. У этой науки своя ответственность перед историческим бытием, которое в нее входит, в ней познается и осмысливается. Ей присуще свое особое, точное знание целого, все уточняющееся знание логики этого целого.

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА ПЕРЕХОДА К РЕАЛИЗМУ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

I

Определение границ эпохи, само понятие той или иной литературной эпохи, периодизация литературной истории — это один из самых сложных аспектов науки о литературе (и, соответственно, родственных ей искусствоведческих дисциплин). Сложности такого аспекта отвечает столь же сложный терминологический план, где в применяемых исследователями терминах, через них и сквозь них, пробивает себе путь логика самой науки, т. е., главное, и логика самого осмысляемого материала в его историческом развитии. Все те же сложности затрагивают и применяемые в науке понятия «течения», «направления» и т. д. И здесь наука имеет дело с принципиально движущимся материалом, который исследует, — терминологический же аппарат, который вырабатывает наука на разных этапах своего развития для работы с движущимся материалом, весьма статичен, притом тем более статичен, чем более систематичен. Назовем терминами движения те слова, которыми пользуется наука, работая с движущимся материалом. Систематически построенный и продуманный терминологический аппарат терминов движения — это большое преимущество для науки, постольку, поскольку логика исследовательской мысли может прослеживаться с большей ясностью, оказывается подконтрольной и в какой-то степени может верифицироваться относительно строго определенной системы понятий. Однако такое преимущество может становиться и реально становится недостатком самой же науки, если ее усилия будут сосредоточены на своем языке — на системе терминов как *объекте* (даже с особой присущей ему красотой): на деле аппарат терминов движения нужен не науке как собственно знанию (если бы таковое могло существовать в «чистом» виде), — он служит системой таких приспособлений, с помощью которых может осуществляться исследование движущегося, текущего материала литературной истории. Термины — это приспособления, подпорки или строительные леса; они неизбежны, но вспомогательны. Терминологический аппарат литературоведения — речь идет о терминах движения — это все те же строительные леса, которые уберут, когда дом будет построен: эти леса стоят, между тем как дом — возводится, т. е. постоянно находится в движении относительно лесов как неподвижного, статического и заранее «заданного» момента.

Разумеется, в реальности исторического движения все еще значительно сложнее: тут леса вовсе не убирают, построив дом, и не только потому, что необходимо воспроизводить схваченный процесс развития,

становления, движения материала, — хотя от этого терминологический аппарат не перестает быть чем-то условным и исторически преходящим. Термины движения — это не то, что впитывало бы в себя смысл исторического, а затем отрывалось бы от самого материала с его движением, оставаясь на вечные времена надежным хранителем его смысла, но то, что позволяет ближе подойти к материалу, даже останавливать его в разных отношениях, дает возможность увидеть материал — увидеть его более ясно и отчетливо, обозреть с разной степенью широты.

Термины движения — это в науке о литературе (и в родственных ей дисциплинах) то, что действительно впитывает в себя смысл исторического, но никогда не может претендовать на какую-либо окончательность. И наоборот: это то, что, не претендуя на окончательность, действительно впитывает в себя смысл исторического движения. Известная «неподвижность» аппарата («леса») должна быть так сориентирована относительно движущегося материала, чтобы не застилать, а открывать его, не затруднять подступ к нему, а облегчать.

Ф. Энгельс писал в «Анти-Дюринге» о дефинициях — речь шла о феномене жизни: «Все дефиниции имеют в научном отношении незначительную ценность. Чтобы получить действительно исчерпывающее представление о жизни, нам пришлось бы проследить все формы ее проявления, от самой низшей до наивысшей. Однако для обыденного употребления такие дефиниции очень удобны, а подчас без них трудно обойтись; повредить же они не могут, пока мы не забываем их неизбежных недостатков»¹. В подготовительных работах к «Анти-Дюрингу» эта мысль была выражена с некоторыми дополнительными оттенками и более резко: «Дефиниции не имеют значения для науки, потому что они всегда оказываются недостаточными. Единственно реальной дефиницией оказывается развитие самого существа дела, а это уже не есть дефиниция. Для того, чтобы выяснить и показать, что такое жизнь, мы должны исследовать все формы жизни и изобразить их в их взаимной связи. Но для обыденного употребления краткое указание наиболее общих и в то же время наиболее характерных отличительных признаков в так называемой дефиниции часто бывает полезно и даже необходимо, да оно и не может вредить, если только от дефиниции не требуют, чтобы она давала больше того, что она в состоянии выразить»².

Энгельс различает здесь, во-первых, «обыденное», или, можно было бы сказать, школьное, «популярное», пользование понятиями и дефинициями и, во-вторых, такое исчерпывающее изображение действительно движения материала в различных формах его развития и во внутренней их связи, при котором, как писал К. Маркс в предисловии ко второму изданию «Капитала», «жизнь материала получила свое идеальное

¹ Энгельс Ф. Анти-Дюринг. М., 1983, с. 80.

² Там же, с. 349—350.

отражение» и «может показаться, что перед нами априорная конструкция»³. Такое рассмотрение материала предполагает его целостность, в пределах которой его развитие хотя бы относительно исчерпано, имеет начало и свое логическое завершение. Такой материал хотя бы относительно самостоятелен и может быть представлен — изображен как внутреннее развитие.

Культурное развитие человечества выступает для наук о культуре в качестве такого относительно завершенного в себе целого, внутреннее членение которого как процесса представляет собою по существу диалектическую задачу. Ее решение на достаточно адекватном уровне никак нельзя представлять себе на уровне школьных дефиниций, нельзя представлять себе как исходящее из готовых понятий; напротив, весь процесс культурного развития нужно понять как процесс со своей внутренней логикой, которая и должна выйти наружу в изображении этого процесса и реализовать себя в таком изображении, — при этом, понятным образом, пройдя через целые «леса» вспомогательных понятий, терминов, дефиниций и осуществляя себя одновременно благодаря им и несмотря на них (благодаря им как вспомогательным моментам и несмотря на них, т. е. несмотря на то, что всякое понятие — тем более система понятий — притягивает к себе внимание и фиксируется как самостоятельный момент, как особое «бытие» для науки).

Литературовед (или, шире, историк культуры), который спрашивает себя: что такое барокко? что такое маньеризм? что такое классицизм? что такое романтизм? и т. д., и т. д., — должен отдавать себе отчет в том, на каком уровне ищет он для себя ответ — на уровне ли дефиниции («обыденной», или «школьной») или же на уровне диалектической задачи, в которой предполагается, что такое-то явление истории литературы (и истории культуры) существует лишь как логический момент целого. Не приводя никаких примеров (примеры пусть вспомнит каждый), можно быть твердо уверенным в том, что историк литературы или искусствовед очень часто пытается решать задачу на первом уровне, лишь на нем. Можно быть уверенным в том, что весьма часто правильная дефиниция рисуется исследователю в качестве конечной цели исследования: констатируя существование в научной литературе тысяч определений, например, романтизма, историк литературы порой полагает, что правильное, окончательное определение, которое всех удовлетворит, убедит и отменит все прочие, просто еще не найдено. То ли потому, что пока и не нашлось такого умного специалиста, который всех бы рассудил и дал такое определение, то ли потому, что сама наука «объективно» не доросла до него. Историк литературы нередко и удовлетворяется констатацией положения дел, и тогда его подход к делу так или иначе можно объяснять позитивистскими убеждениями, предрассудками или просто при-

³ Маркс К. Капитал. М., 1983, т. 1, с. 21.

вычками. Ведь для всего этого есть почва в каждой науке — коль скоро сам материал, уже препарированный в научной форме и в такой форме преподнесенный и усвоенный, есть объект знания, именно материал науки, т. е. материал сложившийся и обработанный, а не материал живого, реального процесса, который отличен от науки и в ней обрабатывается; «материал науки» сам по себе способен заморозить исследователя — до такой степени, что он так никогда и не выйдет за рамки «внутринаучной» постановки вопросов (и цеховых препирательств).

Что же касается второго уровня рассмотрения вопросов, о каких идет речь, то на этом высшем уровне в самую первую очередь отпадает возможность ставить такие вопросы — ставить их как вопросы «точечные», атомистические (что такое барокко? что такое романтизм?..), не связанные друг с другом, — отпадает возможность задавать их по отдельности.

Это, конечно, крайне усложняет дело, поскольку отнимает возможность немедленно удовлетворить свое научное любопытство и поставить себе твердый исторический ориентир. Если говорить о ситуации максимально просто, то человек, поинтересовавшийся тем, что такое барокко или романтизм, узнаёт в ответ, что для того, чтобы ответить на его вопрос, сначала нужно узнать, что такое Ренессанс, маньеризм, классицизм и вообще все, что когда-либо было содержанием исторических эпох. Нужно сначала в принципе узнать всю систему терминов движения!⁴ Едва ли такой долгий ответ не покажется схоластическим спрашивающему — ведь он отсылает его к бесконечности, коль скоро спросившего, отказывая ему в прямом и ясном ответе на его вопрос, переносят в некий круг безбрежных взаимозависимостей, где все связано со всем и где все отдельное предполагает знание всего. Это совсем не удовлетворит любителя «точечного» знания, — которому однако всегда можно предложить достаточно развитую и сложную рабочую дефиницию интересующего его литературного этапа или направления, какую только может дать современная наука. Наука на такой рабочей дефиниции не кончается, но, быть может, уже и такая дефиниция отразит то «круговращение» мысли в просторах всемирной культурной истории, от которого только и могут получать смысл отдельные вопросы и ответы; в осознанной или неосознанной форме, в полной или частной и сжатой, такое хождение по кругу, опосредование отдельного общим и целым, неизбежно происходит в науке, как только она поднимается над школярски-прагматическим уровнем постановки задач. Более сложная «дефиниция» литературной эпохи именно поэтому мало чем напоминает формально-логическую процедуру, а представляет собою такое описание, изображение

⁴ См. запись Ф. Шлегеля («Фрагменты», № 113): «Классификация — это дефиниция, содержащая систему дефиниций». Эта запись отражает уроки диалектической мысли.

феномена (эпохи или течения, направления), которое внутренне направлено на 1) развитие, на процесс беспрестанного движения материала; 2) на целое, т. е. на литературный процесс в целом, в котором взгляд исследователя выбирает для себя, в качестве первоочередной, непосредственной задачи, известный отрезок. Каким бы конкретным предметом ни был занят литературовед, его идеальным предметом остается «вся» литература.

Подобное описание — реконструкция живого движения в понятиях движения — по самой своей природе таково, что оно вступает в область неопределенностей и оставляет за собой много всяких «но» в виде сомнений читателя и нечеткости границ явления — именно в той мере, в какой описание-дефиниция одной эпохи, одного этапа невольно оставляет в тени остальное, что подразумевается, но не эксплицируется с тем же пристальным вниманием.

Одна из наиболее отрадных работ о романтизме за последние годы — статья И. А. Тертерян⁵. В этой статье, необычайно широкой по охвату литературного материала, освещаются не только традиционные европейские, но и латиноамериканские литературы. В статье вовсе уже не ведутся поиски какой-либо улучшенной дефиниции романтизма, но автор понимает романтизм как живое явление, подлежащее постижению и изображению (представлению как целого, в отличие от простого описания). И. А. Тертерян соглашалась с тем, что романтизм следует понимать как «нестабильную, варьирующуюся систему, сохраняющую, однако, некоторые опорные пункты»⁶, и была убеждена в существовании разных типов романтизма, в том числе национально-определенных⁷. При такой широте охвата романтизма в круг романтических явлений нередко попадают писатели и произведения, которые в традиции соответствующего национального литературоведения никогда не рассматривались и не рассматриваются как романтические; так, если говорить о немецкой литературе, — «Гиперион» Гёльдерлина, рассказы Г. фон Клейста и, с другой стороны, на конце романтической эпохи, произведения Г. Бюхнера⁸. Границы романтизма как исторического явления не очерчены четко, но — даже если это кому-нибудь покажется странным — это не недочет исследования, а свойство материала, т. е. самого же движущегося культурного процесса, который не допускает проведения вполне точных границ⁹.

⁵ Тертерян И. А. Романтизм как целостное явление // *Вопр. лит.*, 1983, № 3, с. 151—181.

⁶ Там же, с. 177—178.

⁷ Там же, с. 177.

⁸ Там же, с. 176—177.

⁹ Наука о литературе, как и все остальные дисциплины культурной истории, занята феноменами, у которых иногда вовсе нет и не может быть точных и твердых границ. Такова основополагающая данность этих наук — или, если угодно, исходное «неудобство», которое всегда заставит с собой считаться.

Недостаток исследования — в ином, в том, что, само собой разумеется, нельзя предъявить как упрек отдельной статье или книге. Этот недостаток — отсутствие теории таких «без-граничных», не твердо определенных феноменов (эпох, этапов, течений, направлений), отсутствие теории, которая регулировала бы включение в известную «эпоху» (романтизм, классицизм, барокко и т. д.) одних произведений, исключение оттуда других и т. д., отсутствие в связи с этим твердого основания, которым бы определялся набор «относящихся к делу» произведений и авторов¹⁰.

И. А. Тертерян рассматривает романтизм весьма гибко, но есть в работе и известный противовес такой гибкости, что, на наш взгляд, объясняется литературно-историческим эмпиризмом (он-то и рождает абстрактность!) — с естественными в таком случае заимствованиями у школьно-дефиниционного уровня. Так, И. А. Тертерян уверена, что в различных типах романтизма, сколь бы несхожи они ни были, «ощутима общая основа, совпадают существеннейшие признаки» — хотя «и различия столь впечатляющи, что абстрагироваться от них невозможно»¹¹. Что здесь «хромает», так это никоим образом не «ощущение», на которое литературовед всегда должен полагаться — не как на свой неточный инструмент, но, совсем напротив, как на свой инструмент отточенной интуиции. «Хромает» теория — коль скоро нет основания, по которому «общей основе» отдается предпочтение перед «впечатляющими различиями»: можно было бы рассуждать и противоположным образом, говоря о том, что, несмотря на «общее», различия столь велики (и так «впечатляют»), что они не дают возможности объединить такие-то произведения; такой

¹⁰ Нельзя думать, что набор «относящихся к делу», т. е. подпадающих под известное понятие произведений может быть раз и навсегда определен; будь это так, можно было бы давать определение романтизма через его состав, попросту перечислив все, что к нему относится. Сейчас же речь о другом — об отсутствии общего членения всего литературного процесса, приведенного в систему соопределенностей и, следовательно, отнюдь не внешнего, но исходящего из самого существа процесса. Можно предположить, что теоретическая история литературы, получив в свое распоряжение некоторые технические средства, недоступные нам сейчас, — они репрезентировали бы актуальную память науки, — разработает в будущем представление о множественности периодизаций литературного процесса по различным основаниям, на материале огромного числа текстов: по-прежнему продолжая иметь дело, как и мы, с живой неопределенностью (неопределенностью) исторических феноменов и с интуицией как неперменным посредником в их постижении, эта наука будущего могла бы, наверное, заняться накоплением всякого рода литературно-исторических параметров, выводя наружу и делая доступным для обозрения все то, что пропадает и для исследователя с самой лучшей памятью. Все это шло бы на пользу именно интуитивному обзору всего процесса.

¹¹ Тертерян И. А. Указ. соч., с. 177. Возражения против «общего» романтизма сформулированы Б. Г. Рейзовым (см.: Рейзов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986, с. 231—243): «В истории мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами» (с. 238). И это правда — но не вся!

вывод уже и делался в истории науки — нет единого романтизма или вообще нет «романтизма», а есть разные писатели, более или менее непохожие друг на друга. Этот вывод столь же правомерен. Что у разных писателей-романтиков, у разных типов романтизма «совпадают существеннейшие признаки», — это априорное суждение и вместе с тем эмпирический, а не теоретический подход к материалу. «Совпадения» можно сколько угодно подтверждать конкретным материалом, поскольку неопределенность литературных феноменов, а также их чрезвычайная обширность, очевидно, допускают (во всяком случае, не исключают) складывание самых разных комбинаций «признаков» — при крайне неотчетливой проверке их «реального» наличия. И коль скоро в рассуждении возникает такой эмпирический фактор «подбора» без теоретического обоснования, то естественным образом всплывают и «существеннейшие признаки», которые будто бы общи для всей романтической литературы (и это при существенной и неопровержимой неопределенности ее границ!).

Более того, оказывается, что романтизму даже присущ «единый художественный язык» и можно говорить вообще о «романтическом стиле»¹². Надо думать, однако, что выражения «романтизм», «романтический стиль» и (романтический) «художественный язык» в этом месте работы попросту эквивалентны: «Изучение этого языка, изучение коренных принципов образного претворения мира, составляющих существо романтизма, как и любого художественного направления, продолжают оставаться насущной задачей литературоведения». Против этого суждения трудно возражать, — вернее, трудно возражать против него прямым путем, так как способ, каким связываются тут понятия, отнюдь не индивидуален для автора, но характерен для известной инерции литературоведческой мысли вообще («художественный язык», очевидно, отождествляется с «коренными принципами образного претворения мира», что вполне справедливо отличено от «стиля»; затем: романтизм — такое же художественное направление, как и любое другое, и отличаются все направления именно «языком», т. е. «коренными принципами образного претворения мира»). Вот что характерно для такой инерции и что прежде всего должно вызвать возражения, — которые, повторим, обращены не против конкретной и весьма удачной работы¹³, но, если можно так сказать, против эмпирических пережитков в теоретической постановке вопросов, — таково, во-первых, подведение под общее понятие (литературной эпохи или направления) известной качественной определенности (набор признаков, — стало быть, постоянных и непременных, художественный язык), во-вторых, пользование такими понятиями как «абсолютными», в-третьих, уподобление друг другу разных понятий, обо-

¹² Там же, с. 181.

¹³ Ведь ясно, что некоторые общие слабости могут очевиднее проявиться в солидной работе, чем в неудачной и путаной.

значающих «направления» (существо романтизма — то же, что и «любого художественного направления»). Все это и предстоит сейчас разъяснить.

I. Говоря о любой эпохе культурной истории, целесообразно, по всей видимости, различать ее значение и содержание как исторического звена и ее конкретное наполнение, что касается ее духовных созданий в области науки, техники, искусства. Есть явления столь общего порядка, что они лежат в самой основе эпохи и определяют все ее содержание; таким было открытие дифференциального счисления в XVII в., связанное с постижением бесконечно делимого, движущегося, скользящего математического континуума, что совпадает с коренными переменами в постижении пространства и времени в культуре той эпохи¹⁴. Это такой язык культуры, которому присуща непеременимость и которого не могло не быть. Искусство, видимо, имеет не менее прямое касательство к тем самым основаниям культуры, но выражает эти основания иначе, чем философия и наука на таких своих глубинах, — в произведении искусства фиксируется, если и не застывает, некая конкретность смысла, а вследствие этого и основания культурной эпохи, и все ее содержание приобретают в искусстве свойство многообразия, которое никогда нельзя исчерпать до конца, потому что число конкретных выражений ничем не ограничено (хотя каждое в какой-то степени стремится к «абсолютности», к тому, чтобы стать знаком целого). Все конкретное — непосредственный образ общего, а потому это общее никогда не получает действительно исчерпывающего выражения. Всякая эпоха реализует в своем искусстве лишь часть своих конкретных возможностей. Тем более это так для культурных эпох нового времени, где делается упор на индивидуальность выражения, даже на уникальность воплощения художественного замысла (с большими, правда, возможностями для произведения замещать собою все целое). Многообразие беспредельно, фактически же воплощается ограниченное число возможностей. Реально осуществившиеся возможности определяют художественное лицо эпохи для историка искусства, для зрителя и читателя, однако теоретически важно учитывать то, что сумма, совокупность художественных достижений — это еще не «вся» эпоха, что эта сумма не совпадает с тем, что можно назвать исторической задачей эпохи, что все художественные достижения работают над этой задачей, но не исчерпывают ее, что в них, т. е. во всем реально осуществившемся, есть необходимая и есть случайная сторона. Для историка литературы или искусства художественное богатство эпо-

¹⁴ «Невещественное пространство» — абстрактный конструкт Ньютона — «абсолютно пронцаемо и бесконечно делимо, обладает одинаковыми свойствами во всех точках и по всем направлениям и с течением времени остается неизменным» (Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М. 1977, с. 52.).

хи (случайное по своему составу многообразие с незаполненными пустотами-возможностями) предстает как нечто необходимое, потому что реальные явления искусства и исчерпываются только им.

Непрестанно совершается взаимопроникновение случайного и необходимого — непрерывное перекрывание «зазора» между исторической необходимостью и художественным осуществлением, между тем, что предписывает историческая эпоха и исторический момент, и тем, что реально делает искусство: можно представить себе, что историческая необходимость все время «догоняет» искусство со всем тем, что оно производит, и все время обращает эту художественную конкретность и вот эту «случайную» осуществленность в свой язык, в язык своей непеременимости (или даже «неотвратимости»). Корень литературной эпохи, язык, который связывает ее в единство, — это, собственно, история с ее содержанием¹⁵. То же, что в собственном смысле слова можно назвать «художественным языком», присущим эпохе, отличается как бы значительно меньшей компактностью, включает в себе зазоры и пробелы. Нет никакого сомнения в том, что художественной эпохе, направлению искусства свойственны «коренные принципы образного претворения мира», но нет сомнения и в том, что они прежде всего присущи тому языку необходимости, который прочитывается в эпохе (прочитывается *постфактум*, хотя бы даже и современниками эпохи). Потенциальное содержание эпохи в этом процессе чтения незамедлительно и неукоснительно уплотняется — обретая, так сказать, компактность прямой необходимости. Теоретически же мы должны предположить, что история предоставляет искусству широкое поле возможностей; историческое движение подчиняет искусство своему языку и язык искусства делает своим языком, но у языка искусства широкий простор — *каким* он будет.

Именно поэтому, говоря об определенной художественной эпохе или о направлении в искусстве, литературе, нельзя априорно сводить эпохи (или направления) к такой-то качественной определенности, к такому-то облику искусства с такими-то признаками. Следовало бы для начала определить каждую эпоху, в самом общем плане, как известную историческую коллизию, которая отражается в искусстве и сама по себе предполагает и допускает множественность художественных решений. Совпадения художественных решений могут ведь быть частными и вторичными. На рубеже XVIII—XIX вв., в эпоху особо глубокого перелома, кажется, как никогда ясно ощущается это, если угодно, расхождение между

¹⁵ При этом искусство — тоже ведь часть творимой истории, ее фактор и голос. А истории присуща своя диалектика необходимого и случайного, находящая прямое продолжение в искусстве. Так что «взаимоотношения» истории и искусства в нашем изложении несколько упрощены ради того, чтобы показать первенство исторического процесса перед тем, что мы находим в искусстве какой-либо эпохи.

общим императивом исторической эпохи и широтой возможных художественных решений.

Романтизм как язык истории шире романтизма как художественного явления — получающего такие, а не иные качественные определения, касающиеся стиля, образного строя, тем и т. д.

Все то, что стоит в эпохе «особняком», надо думать, получило бы обоснование, если бы содержание эпохи было бы взято в ее потенциальной широте (в которой естественно предполагать невыявленные, незамеченные смысловые позиции, все, что так или иначе выпадает из эпохи, указывает на недостаточно широкий теоретический подход к самой эпохе).

Всякую эпоху в этом отношении можно было бы определять как переходную, и если бы мы, например, твердо знали, что романтизм «зажат» между Просвещением и реализмом середины XIX в., если бы это было верно, то содержание романтизма, его художественного языка, можно было бы определять как переход от Просвещения к реализму — с предположением, что такой переход мог бы осуществляться самыми разнообразными, притом и самыми неожиданными и странными способами; наши теоретические ожидания при всей их кажущейся отвлеченности не были бы тогда сужены и исследовательское внимание не было бы заранее направлено на нечто заведомо нам известное. Другое дело, что в этом конкретном случае романтизм нам пришлось бы расположить между Просвещением и реализмом или между классицизмом и реализмом. На деле «расположение» романтизма в историческом и даже в историко-литературном процессе беспримерно более сложно. Напротив, такие литературоведческие формулы, которые помещают романтизм между Просвещением и реализмом, отмечены печатью научного эмпиризма. В частности, и в названной статье И. А. Тертерян есть след такого непреодоленного эмпиризма, когда утверждается, что «романтизм начинался с ниспровержения рационалистической эстетики классицизма»¹⁶. Уже о немецком романтизме этого совершенно нельзя сказать¹⁷. Зато в той же статье очень хорошо говорится: «Романтизм основывался на общекультурном сдвиге, захватившем практически все сферы обществен-

¹⁶ Тертерян И. А. Указ. соч., с. 173.

¹⁷ Эрнст Риббат справедливо писал о «неискоренимом до сих пор недоразумении, будто романтизм — нечто более позднее, чем „классика“» (*Ribbat E. Epoche als Arbeitsbegriff der Literaturgeschichte // Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. München, 1974, S. 171—179*).

Заметим, что речь идет о специфически немецком «романтизме» и немецкой «классике» (о том, что часто неудачно называют «веймарским классицизмом»), о специфически немецком хронологическом соотношении этих романтизма и позднего классицизма — неогуманизма. Мнение, будто одно было непременно позже другого, действительно неискоренимо. Усилия компаративистов и абстрактных теоретиков постоянно питают это ложное мнение. См., например, новую статью Г. Н. Поспелова: «Нам следует оспорить В. Жирмунского, который утверждал <...>, что литературные „течения“ сменяются в европейских литера-

ного сознания, изменившем мировосприятие людей эпохи». Такое суждение при своей общности точно и важно, и оно не торопится с самого начала определить характер сдвига, а, напротив, отсылает к столь общей вещи, как динамика истории и ее восприятие: «В этом широком плане романтизм был ответом человеческого духа на движение истории, ставшее вдруг до осязаемости наглядным»¹⁸.

Это замечательный подход к романтизму, да и вообще к литературной эпохе. Ценность его в том, что он не закрывает вид на самые разнообразные формы, какие исторический «сдвиг» мог принять в культуре, в литературном творчестве. Теоретически вернее ожидать, что содержание сдвига, как проявится оно в литературе, нельзя будет свести ни к какой, тем более простой формуле. Каждую историческую эпоху можно рассматривать как переход, — но это пока лишь в общем, неспецифическом смысле.

II. Необходимо остановиться на природе таких наименований, как «барокко», «классицизм», «романтизм» и им подобные. Они названы у нас терминами движения.

Всеми такими наименованиями никоим образом нельзя пользоваться как чем-то абсолютным. Будучи терминами литературоведческого (и искусствоведческого) языка, они — в этом их специфика — продолжают в самой же науке существовать и как слова обычного, нетерминологического языка. Они сразу и то и другое. и это обстоятельство — их выдающееся отличительное свойство. Оно, впрочем, одинаково осложняет их жизнь в науке и осложняет сами же научные тексты. В этом же, однако, и их несравненное достоинство: они непосредственно соединяют науку с живым и жизненным литературным сознанием. Ведь каждый такой термин ведет свое начало из настоящей глубины культурной жизни

турах с „одинаковой регулярной последовательностью“. „Одинаковая последовательность“ в них действительно есть. „Классицизм“ в них идет на смену ренессансному „гуманизму“, „сентиментализм“ — на смену „классицизму“, „романтизм“ — на смену „сентиментализму“ и так далее. Но вот „регулярность“ во всей этой смене явно отсутствует» (*Поспелов Г. Н.* Общее литературоведение и историческая поэтика // *Вопр. лит.*, 1986, № 1, с. 175). Но и «одинаковая последовательность» — это иллюзия, очень удобная для абстрактной мысли (иллюзия, возникающая, однако, не на пустом месте и по-своему отражающая истинное положение дел!). Реальность по меньшей мере немецкой литературной истории опровергает обманчивую простоту схемы. См. также: *Wiese B. von.* Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Periodenbegriffs // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1933, Bd. 11, S. 130—140; *Herman J.* Über Nutzen und Nachteil literarischer Epochenbegriffe // *Idem.* Synthetisches Interpretieren: Zur Methodik der Literaturwissenschaft. München, 1968; *Teising H. P. H.* Periodisierung // *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. B., 1966, Bd. 3, S. 74—80; *Titzmann M.* Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung // *Klassik und Moderne: Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess.* Festschrift für Müller-Seidel. Stuttgart, 1983.

¹⁸ *Тертерян И. А.* Указ. соч., с. 155.

ни, из ее гущи, и в своей истории обрастает напластованиями ассоциаций, осмыслений, переосмыслений¹⁹. Так что каждый такой термин, если начать разбираться в его исторической жизни, — это живая история литературного сознания, непосредственного и «ученого». Недостаток таких терминов (как слов естественного языка с их некодифицируемой жизнью) — их неопределенность, недостаток вполне неустранимый и соответствующий жизни самого материала. Как и всякое членение литературного процесса, сами термины переходящи. Об этом уже шла речь.

Показательно, что такой крупный историк русской литературы, как П. Н. Берков, исследователь русского классицизма, предлагал отказаться от самого термина «русский классицизм», выступая при этом против распространенной иллюзии литературоведов, «считающих, что в присвоении какому-нибудь литературному явлению «соответствующего» «изма» заключается смысл его изучения <...>». «Освобожденные от традиционного «гипноза слов», от различных внутренне противоречивых «измов», литературоведы смогут — по крайней мере могли бы — изучать факты, явления и процессы художественного развития национальной литературы во всей их сложности <...>»²⁰.

Я полностью согласен с сутью сказанного — необходимо всеми силами освобождаться от гипноза слов, но только представляется, что «измы», мешающие работать, в то же время служат нам необходимыми, неизбежными орудиями, регуляторами процесса осмысления, так что, выбрасывая слова, мы очень многого лишаемся. Об этом еще будет речь впереди.

Слово-термин абсолютизируется тогда, когда берется как нечто самоценное, а само историко-литературное явление — как завершенное, в себе замкнутое, как равное себе, между тем как всякое такое явление несет в себе противоречие необходимого и случайного, потенциальности и осуществления. И. А. Тертерян в статье, на которую уже столько раз пришлось сослаться, — качество этой статьи столь высоко, что в ней обнажились известные противоречия привычных теоретических оснований, предпосылок, — писала так: «В основе романтизма как литературного направления лежит определенный тип художественного сознания. Это художественное сознание — романтизм как целостность — есть инвариант национальных и региональных вариантов романтизма»²¹.

¹⁹ Термины литературоведения, «как бы мы ни стремились их унифицировать, обнаруживают способность к многосмысленности, отсылают нас к чему-то, что лежит за пределами их непосредственного, отчетливо локализуемого значения, уходят корнями в самую толщу языка, из отдаленнейших его пластов извлекая не только образы, но и удостоверенный опытом народа строй мыслей» (Сапаров М. А. Понимание художественного произведения и терминология литературоведения // Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981, с. 238).

²⁰ Берков П. Н. Проблемы изучения русского классицизма // XVIII век. М.—Л., 1964. Вып. 6, с. 29.

²¹ Тертерян И. А. Указ. соч., с. 154.

Но такое высказывание могло бы служить программным тезисом науки, которая рассматривает исторические явления *постфактум*, только как уже определившийся в сознании результат, а не в их потенциальности и в их генезисе, и которая, безразличная ко всему подобному, переворачивает порядок вещей: для такой науки романтизму соответствует «определенный» и, очевидно, постоянный тип художественного сознания — притом даже инвариантный относительно всех (!) национальных и региональных вариантов. Тогда как фактически историческая наука, какой является литературоведение, занимается историей реального возникновения, становления, развития, если угодно, типов художественного сознания, но никак уж не собственно «романтизма»: произведения рождаются на свет не «романтическими», а вполне самими собою, в своей конкретности. Так что в этом тезисе заключена сразу двойная абсолютизация: во-первых, сам «термин» берется как нечто абсолютное, во-вторых, явление, которое им обозначается, берется как своего рода универсалия, — которая предшествует всему отдельному, которая завершена, замкнута, всецело определена и аккуратно округлена. Вместо того чтобы сосредоточиться на изучении реального богатства и разнообразия процессов во всей их сложности, — а их, быть может, вовсе и не подвести под одно понятие, ввиду их качественной разнохарактерности, — литературовед начинает с того, что провозглашает существование такой всепожирающей универсалии, под которую, хочешь не хочешь, возможно то или нет, ты должен подвести всякий конкретный литературный процесс, совершившийся на «общекультурном сдвиге» рубежа XVIII — XIX веков²². Ясно, что такой тезис в статье И. А. Тертерян резко противоречит представлению об «общекультурном сдвиге», на котором основывался романтизм, — представлению, не закрывающему самые разные возможности того, что могло возникать в эту пору.

Термины движения, подобные «романтизму», отличаются семантической гибкостью, капризностью, увертливостью, — если смотреть на историю слова-термина в жизни и науке, а не брать его как номенклатурную марку без внутренней формы, как маску явлений. Очевидно, что возникновение каждого из терминов движения объяснялось совершенно случайными обстоятельствами. «Романтизм» — из числа слов с наиболее развитой историей, слово, пережившее несколько парадоксальных преломлений, — поскольку еще до использования его в качестве истори-

²² Обдумывая приведенные выше слова, не перестаю удивляться тому, что литературовед готов извалить на свои плечи безмерную ношу ответственности, утверждая не более не менее, как то, что романтизм в любом культурном регионе, даже и не известном исследователю (поскольку знать все невозможно), развивался как вариант «инварианта». Либо заранее известно, что такое романтизм, и тогда ничто конкретное не в силах противостоять такому знанию, либо определенное представление о том, что научно, подсказало такую формулу, которая на деле замыкает вещи в их разнообразии на единообразном слове.

ко-литературного термина в современном его понимании и хронологической соотнесенности оно успело вобрать в себя несколько разнообразных исторических линий (романтическое = романское; романное; романическое; любовное; живописное и т. д.), которые в дальнейшем неоднократно расплетались и актуализировались в слове «романтизм» как понятии литературоведения.

«Случайность» термина движения такова, что вместе со всем тем, что не позволяет ему быть «чистым» термином науки, она заставляет многих думать, что все подобные термины будут когда-нибудь заменены более «правильными». Однако между тем именно все «случайное», что присуще подобному слову, и обеспечивает его долгожительство в качестве термина движения. «Случайность» совмещена в нем с известной «субстанциальностью» — как если бы само слово сделалось носителем сжатой до предела литературной истории. Так оно, видимо, и есть: подобное слово — не просто научный термин, как таковой несколько прихрамывающий, но вместе с тем еще и материал науки, носитель литературного сознания — прежде всего того сознания, которое осмысляет на протяжении XIX—XX вв. этот литературный романтизм как направление, движение или как целую эпоху. Но ведь такое сознание тоже должно изучаться историей литературы, — и не только потому, что это предмет самой истории науки, но и потому, прежде всего потому, что такое сознание, как научное, так и «обыденное», выступает как реальный фактор литературной жизни и тем самым уже относится к области историко-функционального изучения — в этом случае уже не отдельного произведения или творчества одного писателя, но целого направления. «Романтизм» как момент такого литературного сознания тоже есть предмет изучения, а, как известно, история осмысления явления проливает свет и на сущность его, на сущность, которая осмысляется и раскрывается лишь постепенно. В случайности выбранного слова, в нетерминологичности самого же термина заключена его историческая субстанциальность.

III. Именно потому, что «случайно» возникшие — как метки исторического сознания — слова-термины схватывают исторические пласты в совершенно разных аспектах, нет реальной возможности ставить их в один ряд и уподоблять одно другому. Каждое наименование, каждый термин движения — это особый сгусток исторического смысла, он всякий раз по-разному структурирован, внутренне «устроен». Только нейтрализация литературоведческих терминов движения вследствие перевода внимания на слово вместо дела, только гипноз слов, о котором писал П. Н. Берков и которого очень и очень трудно избегать, служит причиной того, что эта внутренняя устроенность слов не замечается. По-видимому, все такие термины первоначально были кратчайшими и при этом крайне выразительными, острыми, как правило, негативными (чуть ли не шоковыми) реакциями на различные стороны духовной жизни («барок-

ко», «рококо» и даже «романтизм» и т. д.). Тогда понятен выбор нетривиальных слов — редких, вычурных, оноματοпоэтических («рококо»), самой формой придающих значению резкость для слуха современников. Какой-нибудь из бесчисленных авторов XVIII в., говоря о готической неуклюжести, о готическом безобразии и т. п., не подозревал, обобщения какой огромной значимости он помогает готовить, попросту бранясь. Все эти бранные слова от «барокко» до «экспрессионизма» приобретают в науке более уравновешенный, нейтральный вид и утрачивают свой пейоративный смысл, но странным образом никогда окончательно не порывают с своими истоками и всегда зывают к своей истории. Сами термины движения — это исторические напластования, которые требуют ныне бережного к себе отношения, осторожности археолога; как такие слои исторического сознания они сами первостепенный предмет исторического изучения.

Вот почему совершенно нейтрализованный вид таких слов в науке едва ли может удовлетворить; те же самые термины движения, если отнять у них историю и внутреннюю форму, устроенность их как слоев исторического сознания, — псевдонаучны. По всей видимости, одна из самых неразработанных, почти не тронутых тем современного литературоведения — это как раз разноосновность терминов этой группы. В каждом из них отложился далеко не случайный опыт постижения различных исторических этапов (или направлений, стилей и т. д.), увиденных каждый раз в несколько ином аспекте, и это существенно для их постижения; в этих словах — тоже сама история. Литературоведению необходимо исследовать такие слова как исторические источники. Внутри их — ключ к осознанию реального функционирования подобных терминов в науке, где — часто незаметно для исследователя — проявляется историческая устроенность подобных слов.

Поскольку же в таких словах отложился живой опыт истории, историческое сознание в своем порой весьма замысловатом движении, они противодействуют своему превращению в абстрактные марки. Так, переопределяя на свой лад принятые в национальном литературоведении границы стилей, направлений, эпох, мы делаем весьма ответственный шаг — куда более ответственный, чем просто логическое подведение такого-то явления под такое-то понятие; вероятно, мы берем на себя слишком много. Н. Я. Берковский, рассматривая Ф. Гёльдерлина как романтического поэта, сознавал, что занимается несколько рискованным экспериментом; тем более безоговорочное причисление к романтизму Гёльдерлина, Клейста и даже Георга Бюхнера — это поспешный и некорректный шаг. Ведь такой акт означает перечеркивание национальной традиции понимания романтизма посредством как бы заведомо более правильного понятия «романтизма» — на деле же понимания совершенно отвлеченного, такого, что любой национальный

романтизм обязан (!) быть его вариантом. Я думаю, что это псевдологизация литературного термина движения; он не становится от этого «точнее», потому что его границы и внутреннее содержание отнюдь не проясняются от этого и не предстают в менее «произвольном» виде. Зато понятие вынуждено расстаться с своей живой формой, с не стертым внутри его генезисом, с заложенным внутрь его историческим постижением. «„Понятия“ — не дикие звери, которых следует держать в клетках»²³.

II

Понятия движения — разнокачественны, разноосновны, и это в высшей степени замечательно. История культуры не имеет дело с однородными предметами, которые надо расклассифицировать и снабдить должной этикеткой, и в той мере, в какой, как мы видели, история культуры, искусства, литературы пользуется понятиями, зародившимися в спонтанном процессе донаучного самоуразумения культуры, она получает в свое распоряжение понятия, за которыми стоят определенные жизненно-культурные единства, всякий раз устроенные по-своему, по своему складу и по своей динамике, со своим смысловым центром. И литературоведение, заметим, отнюдь не обладает в своих терминах движения, в целой их системе, лишь инструментами своего познания, отточенными и еще подлежащими дальнейшему совершенствованию, — этот инструментарий есть сверх того еще и область его познания, подобно тексту, еще скрывающему в себе невыявленную информацию. Это не просто термины, но еще продолжающееся самодвижение литературной истории — не остановившееся еще и не доведенное до неподвижной абстракции. А любое литературное создание, которое мы сопоставляем с одним из подобных понятий, принадлежит своему жизненно-культурному единству и, вызываемое на свет в качестве литературоведческого «объекта», несет на себе отражение *своего*, всякий раз своего *целого*; литературные создания, относимые к разным таким единствам, разнородны и разнокачественны, если даже они одинаково предстают перед нами в виде абстрагируемых наукой «произведений», в этом отношении однородных. Всем известно, что произведения искусства, существуя во времени, переносятся из одной культурной среды в другую, — при больших или меньших переменах в климате культуры, иной раз при переменах чрезвычайно резких; произведения при этом переосмысляются, и такие переосмысления могут заходить удивительно далеко. Литературовед же, который прилагает к произведению то или иное понятие движения, по существу решает вопрос о том, к какому жизненно-культурному един-

²³ Шпет Г. Мудрость или разум? // Мысль и слово: Философский ежегодник. М. 1917, т. 1, с. 31.

ству принадлежит произведение исконно, где его родной дом, с чего начинается и куда должна вернуться цепочка непреходящих его переосмыслений. А от этого зависит очень многое: прилагать к произведению такое-то понятие движения (понятие со своей диалектикой — одновременно конкретное и отвлеченное, случайное и необходимое по своей природе) значит если не видеть произведение таким, а не иным, то во всяком случае стремиться увидеть его таким, а не иным по его форме, смыслу, динамике, по тому, как оно устроено и что оно говорит. Произведение в свете такого понятия — это потенциальность, стремящаяся до конца совпасть с его реальностью.

Именно вследствие разноустроенности и разнородности самих понятий движения и стоящих за ними жизненно-культурных единств (или, иначе, этих единств в оптике известного понятия) прилагать к произведению такое-то понятие вместо другого значит совершать весьма радикальную процедуру, — это, скажем, не просто стилистическая переориентация произведения, но почти буквально перенос его из одного дома, из одного мира — в другой. Будем ли мы относить романы Стендаля к реализму или романтизму, оды Ломоносова — к классицизму или барокко, как попытался это сделать А. А. Морозов, от этого зависит чрезвычайно много, и тем больше, что все эти понятия (реализм и романтизм, классицизм и барокко) не однородны, что они не отвлечены и, наконец, не формально-логичны, так что, например, вовсе не навязывают отдельному произведению и целому творчеству непреходящих свойств и непреходящих же отличительных признаков, но лишь помещают произведение и целое творчество в известное культурное пространство, в свой культурный дом. Уже от этого пространства-дома, от его устроенности зависит вероятность того, что все «располагающиеся» в пространстве-доме произведения будут иметь общие признаки, и зависит то, сколько таких общих признаков будет и в чем именно будет сильнее сказываться общность всех произведений — скорее в общем мировоззренческом смысле и направлении, в известных формальных или композиционных особенностях или даже стилистическом и фактурном облике и т. д. А если общее так или иначе захватывает все стороны и слои произведения, то все же захватывает и пронизывает их неравномерно. Примеры могут быть более или менее очевидны: за два века своего существования трагедия французского классицизма (со всеми своими рефлексам в иных литературах) не отступает от александрийского стиха, тогда как литературе барокко скорее свойственна нацеленность на определенный общий смысл, на то, что я в другом месте назвал «вертикалью смысла», когда всякое явление соразмеряется с «низом» и «верхом», «адом» и «небом», тогда как в жанровом и стилистическом выражении смысла царит величайшее разнообразие; реализму с его необычайным расцветом индивидуальных стилей присуща направленность на жизнеподобие, которого добиваться и достигать можно крайне разнообразными

средствами. Эти приведенные сейчас примеры — лишь указания на очевидное для всякого специалиста, на то, что можно взять почти без всякого теоретического опосредования; именно это сейчас и требуется, когда мы говорим о самой сущности понятий и терминов движения, только о самой сущности того, что, как мы полагаем и на чем настаиваем, не оторвалось и не отрывается от своих непосредственных жизненных оснований и от непосредственного самопостижения культуры. Разумеется, с нами никак не согласится тот, кто думает, что такое-то понятие (например, реализм) можно продолжать применять к литературным явлениям, уже превратившимся в свою противоположность; он не согласится с нами уже потому, что пользуется понятиями теоретически отвлеченными и теоретически препарированными и, как нам кажется, неправомерно усеченными (или изувеченными) относительно того богатства терминологии, которое предлагает литературоведческой науке сама же культурная история; богатство это неотъемлемо от сложноватости и замысловатости таких терминов, зато оно свободно от того противоречия, когда нечто случайно-необходимое (как все литературоведческие термины движения) со своей рожденной вместе с ним «органической» диалектикой начинает рассматриваться и начинает функционировать лишь как нечто просто необходимое и, следовательно, отвлеченное. Приведенные же нами примеры-намеки, примеры-указания нарочито разношерстны; ясно, что, например, классицизм (французского толка) и барокко, поэзию классицизма и барокко нельзя различить по тому, что указано было выше, — ведь барочному поэту не возбраняется александрийский стих, а классицизм не уходит от «вертикали смысла», хотя, конечно, все, любые формальные ограничения, какие вырабатывал классицизм, шли рука об руку с конкретизациями смыслового порядка, с предпочтением определенных тем, идей и т. п. Примеры были призваны лишь напомнить о том, что, скорее всего, бывает общим в литературе барокко и, соответственно, классицизма: они должны повлечь за собой образ целого; вокруг общего должна выстроиться сама конкретность барокко и классицизма — наподобие того, как складывалась она в самой культуре. Впрочем, даже наши примеры, кажется, хорошо иллюстрируют то сложное (и по сию пору еще несколько загадочное) отношение барокко и классицизма XVII века, которое в науке нашего времени привело некоторых исследователей к представлению о классицизме как подвергнутом суровой формальной дисциплине барокко, т. е. в конечном счете как о некотором подвиде барокко: насколько возможно мыслить это так, насколько это оправданно, покажет время, — теперь же можно констатировать лишь то одно, что барокко и классицизм, эти соседствующие культурные пласты (если только не один пласт с своим особым внутренним устройством) внутренне структурированы совсем по-разному.

Литературовед, размышляющий над тем, куда отнести такое-то явление, с каким термином движения его соотнести, по сути дела, обрекает

себя на жизненную задачу большой сложности; он (быть может, не подозревая о том) переносит себя в действительность прошлого, всегда слишком недостаточно известную, и пытается решить, к чему, к какому жизненно-культурному единству больше тяготеет такое-то произведение, откуда черпает оно главные для себя творческие импульсы. Задача — теоретическая, однако теория предполагает здесь большую жизненную конкретность. Надо знать многообразные тяготения эпохи и, собственно говоря, надо бы самому стоять в поле ее сил. В таком поле сил находилось в свое время любое произведение, а становясь историей, оно не перестало находиться в поле реальных тяготений, в том числе отражавших, многократно отражающих и преломляющих реальность истории.

Сама по себе «номенклатурная» проблема — второстепенна, и она была бы совсем малосущественна, если бы не то обстоятельство, что живая номенклатура терминов движения, как назвали мы их, сама есть существенная сторона исторического развития. Смысл самих культурных явлений — отнюдь не в том, что они суть романтизм или реализм, классицизм или барокко, но в том, что мы, соотнося их с нашей номенклатурой, во-первых, определяем в них преобладание тех или иных тяготений, импульсов и соответственно помещаем их в пространство-дом (пребывающее в движении же!); во-вторых, мы сопоставляем их с исторически сложившимися формами их постижения (проявляющегося через их «именование»). У самой номенклатуры (самый поверхностный слой науки) в то же время — глубоко жизненное происхождение. В ней — аббревиатура исторического процесса постижения культурных явлений или, иначе, запись самопостижения культуры.

К диалектике понятий движения относится и то, что они в одно и то же время существенны, субстанциальны, и поверхностны, формальны.

Только теперь мы ближе подошли к непосредственной теме работы — об изучении переходных периодов в истории литературы. К этой теме в общем смысле относятся все те ситуации, которые были кратко затронуты и которые состоят в том, что такое-то литературное создание стоит на грани времен, жизненно-культурных единств и литературных пластов, настоятельно требуя определить свое местоположение в истории. Это всякий раз действительно настоятельная проблема, когда исследователь, двигаясь по кругу, соопределяет, на основе всех доступных ему знаний, произведение и, так сказать, спорящие о нем пространства культуры. От помещения произведения зависит конкретность пространства, его наполнение, — от устроенности пространства то, как мы будем видеть и читать произведение. Ситуация эта повторяется в литературоведении очень часто, или, вернее сказать, в литературоведении, среди его постоянных задач, всегда присутствует некоторое множество таких нерешенных до конца, постоянно решаемых проблем.

Иной поворот той же темы — целая эпоха на грани времен, между временами. Такую эпоху, такой литературный период и следует в соб-

ственном понимании слова называть переходными, — не смущаясь таким мнением: любая эпоха есть переход от чего-то к чему-то. Это только формально так, на деле же не так или не совсем так. Известно, что некоторые (по крайней мере некоторые) поэтологические константы сохраняют свою действенность на протяжении удивительно долгого времени; ясно, что если это так, то все это время литература по меньшей мере в каком-то одном отношении не столько движется, сколько пребывает в себе. Если же сохраняет свою действенность целая система поэтологических констант, то все это время литература в каком-то существенном отношении скорее стоит на месте. Это не мешает тому, чтобы она развивалась, видоизменялась и накапливала новое качество, чтобы в ней возникали самые противоположные поэтические школы и т. д., однако в некотором глубинном отношении она все же не меняется и твердо стоит на своих основаниях — достаточно глубоких, достаточно принципиальных, чтобы это не препятствовало изменениям на более высоких уровнях. Именно осознание постоянного присутствия таких констант в самых глубоких основаниях поэзии, поэтического и, шире, литературного творчества — там, где это затрагивает самый принцип осмысления слова в его отношении к действительности и функционирования слова, — приводит в настоящее время к обобщению понятий «риторики» и «риторического» в качестве поэтологического и философско-эстетического принципа творчества (литературного, художественного) в известную эпоху. Обобщение такое опирается на то, что риторическая «техне», «арс», формулируемая как система правил и приемов составления речей, фактически функционирует как универсальный принцип. Эпоха же, когда он так функционирует, простирается от времен Аристотеля до рубежа XVIII—XIX вв.²⁴

Обобщение понятий «риторики», «риторического» подсказано в наши дни самим движением литературного развития, его опытом; весьма не случайно предисловие А. К. Авеличева к русскому переводу французской «Общей риторики» названо — «Возвращение риторики». Одним из таких обобщений и служит учение «Общей риторики»; однако в нем, к сожалению, не преодолены прежние методологические болезни, иллюзии и предрассудки, накапливавшиеся в XX в. Они обычно выражаются в том, что определенные понятия (например, «произведение» или «текст») изымаются из исторического движения — они, вследствие этого, отвлечены и абстрактны по отношению к нему; так это и здесь: «Литературное сообщение самодостаточно <...> поэтическая направленность тек-

²⁴ См. об этом работы С. С. Аверинцева: *Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 15—46; Он же. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984, с. 142—154. См. также: Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986.*

ста проявляется в «стирании» вещи посредством слова»²⁵. То, что для исторически ориентированной поэтики представляет собой проблему (самодостаточно ли «литературное сообщение»? всегда ли поэтический «текст» стирает вещи? — в терминах авторов), то самое принимается здесь как аксиома абстрактной теории. Она, эта теория, слишком прониклась своим, привычным представлением о поэзии и, можно сказать, слишком гордится своим новым эстетическим опытом, накопленным с конца XIX в., чтобы уметь отвлечься, отойти от этого своего представления, — теория слишком абстрактна именно вследствие неспособности критически опосредовать свою конкретность, свое историческое место. Поэтому и обобщение «риторического» совершается здесь формально-отвлеченно — для исторически ориентированной поэтики оно имеет больше значение «сырого материала» (как первичный поэтологический источник, свидетельство определенного поэтологического сознания, стоящий, собственно, на одной доске с любым традиционным, отнюдь не «обобщенным», риторическим пособием, только со введением многих современных научных идей и подходов в свое изложение).

Напротив, такое обобщение «риторического», которое внимательно следует за движением литературы, стремится уловить то, как понимает себя сама литература, само это движение, и которое при этом старается отделить и подчеркнуть постоянное и переменное в живом и саморефлектирующемся историческом движении, — такое обобщение чрезвычайно полезно и своевременно.

Поскольку же, как мы предполагаем и как подсказывает опыт исторически ориентированной поэтики, риторический принцип и соответствующее ему постижение и функционирование слова сохраняли свою действенность на протяжении двух с лишним тысячелетий (мы не можем входить сейчас в сущность проблемы риторического и должны ото-слать к названной литературе), в пределах этого огромного времени не было переходных периодов — не было, по крайней мере, таких переходных периодов, которые захватывали бы поэзию, саму субстанцию поэтического на такую глубину. Мы позволяем себе не верить в то, что «литературное произведение» — это всегда одно и то же, — именно потому не верить, что исторический опыт раскрывает многообразие различных постижений «произведения» (и связанных с ним понятий, как то «целое», «текст» и т. д.), и, следовательно, процедура подведения всех их под одно понятие представляется не такой уж простой, а понятие «произведения» — не таким уж ясным и очевидным; позволяем себе не верить и в то, что поэтическая направленность текста проявляется всегда в одном и том же (скорее, в совсем разном и даже противоположном), — и, одна-

²⁵ Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкеберг и др. М., 1986, с. 60.

ко, мы можем думать, что определенное постижение слова в литературном творчестве могло сохранять свою силу в течение почти двух с половиной тысяч лет. В конце концов это куда более слабое допущение — по сравнению с предположением, будто определенное постижение слова может существовать и существует вечно²⁶.

Когда же риторика, риторическое постижение слова пали, были сломаны, ниспровергнуты, тут зато и наступает время настоящего перехода — настоящего, коль скоро рушатся вековые основания культуры, основополагающее (не только ведь для литературы, для поэтики!) постижение слова. Риторика, целая система риторической культуры, монолитная, притом издавна, по всем направлениям, подтачиваемая изнутри²⁷, рушится сразу и рушится быстро, — можно сказать, что весь XIX век в литературе и поэзии забит осколками риторического, которые, однако, почти никогда не выступают системно. То, что наступает при разрушении риторической системы, — это не сразу же новый порядок и новое основание, т. е. новое постижение слова, но состояние хаоса.

Если бы — за невозможностью дать настоящее определение романтизма — позволительно было обрисовать его, то и можно было бы сказать: романтизм — это наступившее после периода долговечного порядка состояние хаоса; из хаоса только еще предстоит сложиться новому порядку, совсем новому, все строительные заготовки для которого уже налицо, как это выяснится позднее, так что недостает только решительного слова, чтобы все упорядочилось: хаос еще сильнее от того, что наряду с романтизмом (который, таким образом, взял на себя все тяготы и

²⁶ Не думая сейчас судить об «Общей риторике» и выносить ей оценку, могу только сказать, что для исторически ориентированной поэтики эта теория по самим своим основаниям может быть, видимо, лишь примером мнимого обобщения. Отражается ли в ней исторический материал? Очевидно, да — в виде частных случаев; соположенность и рассыпанность на месте последовательного развития, разворачивания материала.

²⁷ Напрасно думать, что что-либо частное, как то пробуждение личностного чувства и самоутверждение человеческого «я», как у Руссо, или что-то еще могло само по себе выходить или выводить (читателя) за пределы риторической системы, пока прочно стояло целое. Прочность риторического слова испокон века строила мосты над всемирно-историческими катастрофами. Ясно, что распалось оно не от внутренней слабости. «...Ни крушение античной цивилизации, ни приход христианства, ни подъем европейского феодализма, ни его кризис, ни духовная революция Ренессанса не смогли изменить столь радикально статуса простейших реальностей литературы, их объема и границ, то есть „само собою разумеющихся“ ответов на „детские“ вопросы: „что есть литература?“, „что есть жанр?“, „что есть авторство?“ и т. д. Изживание достигнутой греками стадии рефлексивного традиционализма совершается не раньше, чем Новое время окончательно находит себя, чем выявляются те самые „вечное движение“ и „непрерывная неуверенность“, которые, по известному замечанию в „Манифесте Коммунистической партии“, отличают индустриальную эпоху „от всех других“» (Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы, с. 6).



*Москва
1 января 1954 года*



Начало 70-х годов



*Киев
1987 год*



*Дача «Беляйка»
1985 год*



*В Мюнхене со студентами
Март 1992 года*



*Мюнхен
18 октября 1993 года*

блаженства нового состояния) продолжают существовать и упорствовать в своем бытии классицизм и классицизмы — и поздний классицизм французского образца, и поздняя академическая эстетика, и тот классицизм-неогуманизм в античном стиле и духе, итогового порядка, который только сформировался в Германии в самый канун романтической анархии. Вся эта эпоха — творчески необычайно богатая, вся она глубоко кризисная, и вся она по сути своей переходная, так как ей буквально не на что опереться (в противоположность прочности риторической системы): все рушится, движется, скользит, устраивается, как может и как умеет. Отсюда (по крайней мере, в Германии) необычайная кратковременность первоначального романтизма с его яркими импульсами, которым почти не успевают придать творческую завершенность, после чего немедленно начинается столь же стремительное «олитературирование» этих импульсов, их эксплуатация на проторенных путях литературного творчества, соединение их с развитой беллетристической техникой конца XVIII века (включая готический роман, стернианские приемы и т. д.)²⁸, начинается и творческая обработка-систематизация их, помимо чего немыслимы были бы в Германии такие гениальные поэты, как Клеменс Брентано и Йозеф фон Эйхендорф, сумевшие слить романтические импульсы с поэтической и душевной первозданностью и придать им большую или меньшую творческую последовательность.

Немецкие ранние романтики, хотя и рассуждали о «романтическом», не называли себя романтиками и долгое время не подозревали о том, что они — романтики; Англия же «не знала термина „романтизм“ — ни для Вордсворта и Кольриджа, столь близких немецким романтикам по хронологическим датам и по содержанию своего творчества, ни для Вальтера Скотта, ни для Байрона и Шелли, их более молодых современни-

²⁸ О том, «хорош» или «плох» такой писатель, как Э. Т. А. Гофман, конечно, будет судить каждый новый его читатель, и теория литературы ничего не сможет подсказать ему, но литературоведы с их пристрастием к Гофману должны отдавать себе отчет в том, что в немецком романтизме, спустя лет пятнадцать после его появления на свет, Гофман — представитель которого-то уже по счету поколения литераторов. Для этого поколения сам «романтизм» есть объект творчества, так что скорее можно говорить о чрезвычайно умелом и виртуозном обрабатывании известных литературных мотивов (не только романтических), чем, скажем, о романтическом отношении к действительности. Гофман, безусловно, европейский литературный феномен — таким он давно осознавался; однако в отличие от других писателей общепризнанного достоинства он не работает со словом (и от этого вполне переводим). Но даже и это не поставим ему в укор, — наверное, для судеб новых поэтических позиций XIX в. было существенно, чтобы кто-нибудь из писателей уже теперь отказался от взгляда на слово как на нечто поэтическое в себе самом, драгоценное, самоценное и т. д., потому что это последнее привязывало, многих просто приковывало к прежней поэтике и эстетике, к риторической «самодостаточности». С влюбленностью в такое слово надо было трагически расставаться, а многие крупные немецкие поэты даже в середине XIX в. никак не решались на это.

ков»²⁹. Все это не так важно для истории литературы — «следует ли из всего этого, что в Англии не было романтизма, поскольку не было слова „романтизм“, и что Байрон, субъективно не сознававший себя романтиком (как и Вордсворт, Кольридж и Вальтер Скотт), не был романтиком?»³⁰, — но достаточно важно для исторической поэтики, которая учитывает самопостижение литературы и тщательно следит за движением понятий, обозначаемых тем, что условно названо у нас терминами движения.

Романтизм, можно думать, — это не определенный стиль, и тем более не «единый художественный язык»³¹ (что бы соответствовало ему реально в литературе романтизма?!), а всевозможные, самые разнообразные способы оформления хаотического состояния материала и «умов»: «одичалый роман»³² Брентано «Годви» (1801—1802) — попытка поэтологически адекватно воспроизвести поэтологическую анархию. Романтизм почти безбрежен по широте своих художественных решений, иной раз самых скороспелых, особенно на первых порах. В таком случае он — не только не «стиль», но и вообще лишен собственной сущности, — то, что мы принимаем за «сущность», это получившийся итог литературного развития, практически реализованные и творчески состоятельные реакции на ситуацию. Романтики получают «определение» не по сущности своего метода или стиля и т. д., но по месту — на развалинах риторической системы литературы (поэзии и поэтики), и причисляются к романтикам все писатели той эпохи (начала XIX в.) при условии, что они не держатся какой-либо формы классицизма или не пользуются исключительно средствами позднепросветительской беллетристики. Романтики получают свое определение в качестве романтиков, во-первых, по месту, а во-вторых, по близости друг к другу — поскольку при достаточной многочисленности поэтов и писателей у них не могут не появляться и некоторые общие черты (в стиле, темах, мировоззрении — в чем угодно). Если связывать писателей между собой по общим признакам, они выстраиваются в своеобразную цепочку — такую, где между произвольно выбранными звеньями может и не быть ничего общего. Это заслуживает внимания, и это следует подчеркнуть. Такой метод сцепления вполне оправдан, — если только мы не будем оставлять известных хронологических рамок явления. В. М. Жирмунский писал так: «С точки зрения сравнительного литературоведения, Вордсворт и Кольридж такие же романтики, как Тик или Новалис, представители мисти-

²⁹ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное // *Он же. Сравнительное литературоведение*. Л., 1979, с. 142.

³⁰ Там же.

³¹ Тертерян И. А. Романтизм как целостное явление // *Вопр. лит.*, 1983, № 4, с. 181.

³² Так по авторскому жанровому определению в заглавии романа.

ческого универсализма в немецкой поэзии, Вальтер Скотт связан с романтическим „возрождением средневековья“ в европейских литературах³³, Байрон — с общеевропейским романтическим индивидуализмом³⁴. И далее: «Не подлежит сомнению, что мистическое чувство природы у молодого Вордсворта <...>, а также мистическая окраска средневековья и народности в поэмах-балладах молодого Кольриджа <...> очень близко соприкасаются с более или менее одновременно написанными произведениями молодого Тика и Новалиса <...>. Однако <...> личное соприкосновение между английскими и немецкими романтиками старшего поколения почти полностью отсутствовало»³⁵.

Но ведь сами сходства существуют в пределах глубоких несходств, о чем никак нельзя не говорить. Отдельные сближающие двух или трех романтиков общие черты существуют всякий раз внутри таких обособленных личностных миров, где — от мировоззрения до стиля — все разъединяет писателей. Отсюда, разумеется, не следует, что мы не должны проводить между ними (между этими мирами) все возможные связи и аналогии. Это разумеется само собою; но задумаемся над тем, что «мистический универсализм», к примеру, слишком неопределен сам по себе, чтобы действительно (не кажущимся образом) объединить Новалиса и Тика; примем во внимание, что все раннее творчество Тика, весьма обширное по объему и неплохое по качеству, а также все позднее его творчество начиная с конца 1810-х годов не имеет ни малейшего отношения ни к мистике, ни к какому-либо романтическому универсализму, что средний период творчества Тика во всем том, что «романтично» в нем, навеян идеями самого же Новалиса, в основном же литературен и вторичен, притом что все эти идеи иногда получают увлеченную, виртуозную, мастерскую обработку (примем во внимание еще и влияние худо-

³³ В своем предисловии к сборнику «Эстетика немецких романтиков» (М., 1987) мне хотелось показать, что романтизму, романтическим мыслителям присуще отнюдь не «возрождение средневековья» как таковое (этим успешно занимались и в XVIII в., увлекшись «готикой»), но разворачивание истории от настоящего к прошлому, вдаль, в глубину. Перед романтизмом открылась возможность нового постижения истории, он мог преодолевать прежнюю, сохранявшую свою значимость для самых передовых авторов-неогуманистов (Гёте) сопряженность с античной классикой, выходить из этого круга, великолепного, но ограниченного, и разворачивать органическое движение истории спереди назад, от известного ко все менее известному. На этом пути назад средневековье оказывалось первой, ближайшей станцией. Беллетристам вполне естественно было «застревать» на этой станции — более известной, уже испробованной как материал; вспомним, что по своим первоначальным намерениям Вальтер Скотт не собирался уходить в прошлое более чем на два поколения, так сказать, на дистанцию самого непосредственного ощущения исторического материала, на расстояние исторической «быстрой памяти»; скорее, тут сказывался реалистический импульс, однако патриотизм и возможность творить «посвободнее» увлекли его к прошлому.

³⁴ Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 142—143.

³⁵ Там же, с. 153.

жественной идеологии рано скончавшегося, ярко своеобразного В. Г. Вакенродера). Задумаемся над тем, что «романтический индивидуализм» ставит нас перед трудностями совсем иного порядка: совершенно ясно, что романтизм неотрывен от индивидуализма, выплеснувшегося па рубеже двух веков на поверхность культурной истории подобно тому, как в это время вышли наружу, до той поры сковываемые известной системностью, еще и многие иные вещи (как, например, мифологизм, связываемый и упорядочиваемый риторическим началом). Итак, романтизм неотрывен от индивидуализма как факта и фактора культурной истории, — однако как связан он с ним? Романтизм бьется с индивидуализмом как с острой проблемой эпохи, доводящей человека до отчаяния и «нигилизма», но он не тождествен ему: романтизм не только уступает индивидуализму и не только «дичает» вместе с теряющей узду личностью, но и усмиряет, вновь сковывает индивида, вновь приводит к более спокойным и уравновешенным, «объективным» художественным формам, переживает его и исчерпывает до дна, но также анализирует и подвергает критике. И так поступает не только романтизм, обретший известный покой в себе, но и такой романтизм, который можно было бы назвать «индивидуалистическим романтизмом», — этот последний на какое-то время действительно дает волю субъективизму. Индивидуализм присущ не романтизму, а всей эпохе, хотя поэт, разрабатывающий тему индивидуализма в романтическом духе (т. е. будучи романтиком), обращает и ее в нечто романтическое; здесь, как и во многих других подобных случаях, — логический круг (неизбежный и оправданный): если поэт — романтик, то его индивидуализм романтический, мы присоединяем к нему других родственных по духу, теме, стилю поэтов и на основе такой группы составляем свое представление о том, что такое романтизм.

Такое «присоединение» одного поэта, писателя к другому и есть то, что названо у нас методом сцепления: сцепляя писателей, исследователь не может не поверять связь своим общим представлением о романтизме (речь у нас идет сейчас о нем), и надо только, чтобы общее представление не было чрезмерно упрощенным и недифференцированным. Точно так же и сами сцепления должны мыслиться очень точно и не перекрываться общими, этикеточными суждениями.

Академик В. М. Жирмунский употребил весьма удачное слово, которым можно обозначать минимальные группы, получающиеся в результате сцепления, — это «микросистемы»; В. М. Жирмунский воспользовался им, говоря о «многообразии и пестроте конкретных индивидуальных форм <...> романтической литературы»⁸⁶. Вот это «многообразие и пестроту» и должен первым делом иметь в виду всякий исследователь, обращающийся к романтизму. Однако В. М. Жирмунский ставил это многообразие и пестроту в зависимость от сознания разных обще-

⁸⁶ Там же, с. 152. Очевидно, что наука в наше время ищет все более точные координаты для определения места писателя в историческом движении, — от-

ственных классов, какое складывалось «в разное время и у разных народов» после французской революции, и это было в принципе верно и соответствовало известному традиционному подходу к объяснению романтизма как исторического явления, но все же не вполне отвечало сложности и глубине романтизма. Ведь уже если понимать романтизм как «первую реакцию на французскую революцию и связанное с нею просветительство», а это слова К. Маркса, то тут не могут не возникать недоумения: почему романтизм — это «первая» реакция, если известно, что зарождение романтизма падает на 1798—1800 гг.³⁷, и если известно, что французская революция вызывала отнюдь не только романтическую реакцию? Разве в творчестве Клопштока, Шиллера, Гёте, Фихте, Гегеля (чтобы остаться в пределах Германии) не заключено многообразия реакций на французскую революцию и на Просвещение, притом реакций, в которых нет ничего романтического? Разве наука не убеждается сейчас в том, что идеи Просвещения своеобразно прорастают романтическую идеологию, — притом что ранний немецкий романтизм (но и не только он, а и Гёте еще до всякого романтизма) вступает в бурную полемику с берлинским «популярным» поздним просветительством, с Фридрихом Николаи, общественная роль которого только теперь, в наши дни, предстает в полном, объективном виде? Все такие недоумения (а они должны возникать) имеют своей причиной неправильное прочтение текста Маркса — его письма Ф. Энгельсу от 25 марта 1868 года³⁸, неправильное прочтение, при котором вырванная из контекста мысль обратилась в догматизированную формулу. Письмо это заслуживает скрупулезного анализа; если же говорить коротко, то Маркс рассуждает в нем о научных исследованиях, предпринятых в романтическом духе, причем рассматривает их в долговременной перспективе, — условно говоря, от начала деятельности Гриммов до 1860-х годов, т. е. до времени написания письма (как известно, романтические тенденции дольше всего сохранялись именно в науке, и Бахофен был прямым их носителем и продолжателем); речь при этом идет об исследовании средневековья и древности. Никакого «определения» романтизма Маркс не давал³⁹, но нет никаких сомнений в теоретической ценности этого текста, который, сверх всего прочего, предъявляет к любому исследователю романтизма требование достаточно ясного и многообразного представления о

сюда «микросистемы», отсюда «малые эпохи» — см. убеждение Ф. Зенгле в том, что «сейчас мы любого поэта можем понимать на основании исторической структуры его собственной эпохи или его малой эпохи (Kleinepoche)» (*Sengle F. Zur Überwindung des anachronistischen Methodenstreites in der heutigen Literaturwissenschaft // Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. München, 1974, S. 166*).

³⁷ Там же, с. 153. Эта датировка вполне общепризнанна; она идет из немецкого литературоведения.

³⁸ См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 32, с. 43—44; *К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве*, 4-е изд. М., 1983, т. 1, с. 417.

³⁹ У В. М. Жирмунского было сказано: «К. Маркс определил романтизм...» (Указ. соч., с. 152), но, очевидно, это подсказывалось в 1967 г. методологическими условностями нашей науки.

самом романтизме. Разумеется, романтизм — это одна из реакций на французскую революцию, а притом романтизм — это такой культурный феномен, который способен брать происходящий в жизни перелом на всю его глубину, и предчувствуя, и отчасти видя и осознавая, что он затрагивает все без исключения сферы действительности — от политики до поэтики! Осознание происходящего как универсального крушения, естественно, тут же пробуждало и желание восстановить порядок, и мечту об утерянном и т. д. и т. п., и сама романтическая «реакция» немедленно распадается на целый спектр отражений-лучей, в которых либо проявляется, либо впервые складывается, становится идеология их носителей.

Если же брать романтизм еще глубже, как сознание, то правомерно полагать, что он был не просто реакцией на революцию, но как соучастник, как фактор реального исторического процесса он был генетически связан с тем «сознанием», которое привело к революции и обусловило ее возможность, — постольку, поскольку ни один исторический фактор не действует иначе, чем как через людей, не действует, минуя людей. А коль скоро это так, то романтизм (и романтическое сознание) — это не просто пассивный «реагент» на события, и эти события отнюдь не явились сознанию в готовом, сложившемся виде и неожиданно для него: романтизм — это прямой участник универсального, всемирно-исторического поворота, выдающимся проявлением которого была французская революция, наряду со всем иным причина, среда и следствие всего этого процесса.

Весь этот процесс в романтизме еще раз отражен — он протекает и он перерабатывается в формах поэзии и науки: романтизм (такое выпало на его долю по его историческому положению) на деле универсален, и он обнимает и искусство, и науку, причем с плавным переходом между всем художественным и научным, и все это на фоне и в среде выплывающего на поверхность событий, освобождающегося от оков риторического мифа, а также на основе всех тех подспудных мыслительных комплексов, которые в пору Просвещения были оборотной стороной официального рационализма — обширного герметически-алхимического знания, которое нередко проникает в мышление и в поэзию романтиков.

Так стиль ли романтизм? И единый ли он художественный язык? Надо думать, что нет: романтический стиль и язык или, лучше говорить, романтические стили и языки — это лишь самые крайние отроги всего колоссального переворота, который происходит на рубеже веков в умах людей. И к тому же это время поэтологического хаоса, который в самой поэзии смягчается преемственностью поэтического ремесла, мастерства, романтическое творчество на первых порах — это творчество с ощущением совершающейся катастрофы, почти без опоры для поэтически творящего ума. Ясно, что такая ситуация могла приводить к созданию даже

не только индивидуальных стилей, но индивидуальных поэтических миров, особенных во всем — по своей природе, мысли, образному строю, поэтике. Так это и было: правда, здесь тоже было смягчающее всю остроту и необычность положения обстоятельство — сама ситуация, когда поэт в принципе предоставлен сам себе, способствовала пороку подражательства, так что эпигоны романтизма стали появляться на свет почти сразу же после выхода романтического журнала «Атенеум», а «литературщина» становилась распространенной чертой романтизма, как только он приобретал какую-то обыденность. Даже и такой солидный писатель, как Людвиг Тик, оказался не без греха. Инерция поэтического мышления в пору распада риторической системности тоже дает знать о себе.

В целом романтизм есть сложнейшая конфигурация индивидуальных поэтических миров, индивидуальных стилистических воплощений, при значительной доле участия усредненных, вторичных, отраженных, подражательных литературных явлений. Индивидуальные поэтические миры сближены по месту (по положению в истории) и породнены частными сходствами. Романтизм уходит в глубины, потому что фундаменты поэзии, поэтического слова, прежде прочные, разрушены или полуразрушены; романтизм принужден идти вглубь и вширь, думать обо всем, решать «все» вопросы, испытывать совсем новые поэтические подходы, подвергаться воздействию неслыханных, высвободившихся сил, вступающих в культурную историю. Во всем этом романтизм недостаточно изучен; рассматривать же романтизм просто как «литературное направление» значит обрывать его корни — в глубине «развершейся» ситуации, совершенно уникальной для всей европейской литературной истории. Мы можем теоретически репродуцировать романтизм, относя к нему литературные феномены «по месту» и следуя «методу сцепления»; наконец, есть и еще один, в сущности самый главный ориентир — это сложившееся в науке о литературе представление о романтизме, требующее только прояснения своего исторического генезиса и развития, — ведь не будь этого последнего ориентира, не существовало бы и самой проблемы «романтизма» (что касается «терминов движения», литературоведение располагает только такими, которые выкристаллизовались в самой же жизни, — об этом уже шла речь). Любое, даже самое научно очищенное и переосмысленное понятие такого явления, как романтизм, может существовать лишь как звено в логике развития такого сложившегося в науке и поднявшегося сюда из самой практики культуры представления.

Основные, главные стилеобразующие факторы романтизма лежат далеко за пределами поэзии, литературы — литературы «в себе». Иные факторы таковы — это преємственность литературного мастерства, умения; опыт литературной истории, складывающейся в романтическую эпоху в органическую последовательность и итоговый отбор поэтических шедевров, с подчеркиванием качественного своеобразия каждого из них; наконец, это «инерционное» воздействие риторической системы

и риторического постижения слова. Романтизм — это не «литературное направление» (в своей основе), не единый язык и не стиль. Стиль всякий раз складывается через создание «мира».

Академик Д. С. Лихачев так пишет о реализме: «Реализм не равнозначен с остальными великими стилями. В нем резко сказываются писательские индивидуальности и поиски новизны. В пределах реализма существует резко выраженное разнообразие отдельных индивидуальных стилей, да и сам реализм в целом не может быть определен только как стиль или стили»⁴⁰. С этим можно только согласиться, однако уже романтизм практически опробовал и освоил ситуацию внелитературной обусловленности стиля, как можно было бы охарактеризовать ее. Это означает, что стиль складывается в основном, в первую очередь, под воздействием смысловой направленности творчества, жизненной, проблемной озабоченности. Разумеется, во множестве случаев это не так: если один автор романтической поэмы заимствует, как это не раз бывало, у другого автора романтической поэмы образный строй, тему, даже композицию с ее стереотипами, то это вторичное, подражательное творчество, копирующее то, что по своей сути единственно и неповторимо. Но если этот поэт при всех своих заимствованиях строит свой мир и способен сказать свое слово, то соотношение факторов оказывается иным. Совсем все иначе в литературе риторического типа: в ней поэт все «свое», всякую свою «заботу» может лишь вкладывать в готовое слово, т. е. в такое, которое в очень многих отношениях заранее препарировано и соответствует литературному узусу; точнее же говоря, писатель в риторическую эпоху (разумеется, со множеством модификаций в продолжение ее) не попадает в положение, когда ему нужно или когда он хочет вложить «свое» в риторическое готовое слово — он пользуется этим словом и, пользуясь им, выражает, если только ему удастся это, свое, личное и особенное; обычно поэт не ищет новизны, но эта новизна (новое содержание) находит себя через него и через пользование готовым словом⁴¹.

Стиль, его особенности, его своеобразие, всегда коренится в том, как постигается культура слова; теоретически же такое постижение слова

⁴⁰ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973, с. 182.

⁴¹ Как показал А. Б. Куделин, весьма строго кодифицированная арабская поэтика не только допускает оригинальность творчества, но и требует ее: «Специфика <...> состоит в том, что средневековый арабский поэт, отмеченный оригинальностью, совершенствует традицию по принуждению самой традиции, под воздействием сложившегося в ней механизма самосовершенствования. При этом <...> нарушаются привычные отношения традиционности и оригинальности»; «... специфичность средневековой арабской оригинальности состоит в том, что она имеет нечто вроде определенной предназначенности, обладает неким телеологизмом»; «... „изобретение“ предусматривается традицией, оригинальное <...> уже принадлежит традиции, и нацелено оно на ее „улучшение“» (Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983, с. 176—177). Поэтические каноны допускают свободу, причем эта свобода («зыбкость, неуловимость и подвиж-

очень непросто уловить. Можно довольствоваться сейчас немногим: в риторической культуре слово самоценно, предопределено традицией, оно «самодостаточно» и вобрало в себя важнейшие культурные смыслы, которые воспроизводит, отнюдь не «автоматизируясь», не нейтрализуясь и не стираясь от таких бесчисленных самовоспроизведений; так, на протяжении двух тысяч лет воспроизводятся, при соблюдении метра, тематики, образного строя, многие поэтические жанры.

Совсем иначе понимается слово в реализме, в реализме середины XIX века. Тут слово всецело в распоряжении писателя, который пользуется им для выражения жизненно важного смысла, становящегося сразу же и его, писателя, личной и общей, народной или общечеловеческой заботой и проблемой; слово гибко выражает все писательские намерения, оно крайне многообразно, в сущности беспредельно, потому что следует за выражаемым смыслом и полностью подчиняется ему. Чем лучше пользуется писатель, поэт словом, тем больше оно исчезает перед смыслом, какой передает; слово наделено всем весом вкладываемой в него личности (недаром же реализму предшествовал подготовительный период упоенного самовыражения, пришедшийся на романтическую эпоху, кризис «индивидуализма», научивший совсем свободно обращаться со словом) и потому индивидуально, однако цель его — не в этом индивидуальном и личностном, но во всеобщем. Слово напрягает все свои силы, чтобы в итоге уступить место картине действительности в ее поэтическом отображении. Таков «классический» реализм в его главных тенденциях: всякое обыгрывание слова, любая словесная декоративность, которая привлекала бы внимание к «самоценности» слова, в сущности, невозможна для такого реализма. Даже Н. С. Лесков с его влюбленностью в словесную фактуру передает такую мастерски, привольно и сочно выделанную речь герою, рассказчику — это «чужая речь» и вместе с тем, следовательно, элемент «картины», а не «слова».

Вот для того, чтобы осуществить небывалое на памяти долгих поколений переворачивание слова в его постижении, осуществить этот поворот слова в его постижении, и послужила — если судить только со стороны развития литературы — эпоха романтизма, и послужил романтизм.

В то же время очевидно, что в этом процессе переворачивания не было ничего, что бы шло только от литературы, от ее внутренних потребностей; в основе процесса лежали социальные и мировоззренческие, жизненные причины значительной степени общности и самой широкой степени воздействия, — задним числом этот процесс может быть и дол-

ность») предопределена самыми глубокими мировоззренческими мотивами: традиционные элементы поэзии воспринимались «как знаки, символы чего-то „неизречаемого“, „непостигаемого“ и потому „невоплотимого“ в слове» (Там же, с. 183.).

жен быть понят также и как логическая последовательность, как имманентный. Слово, которое прежде демонстрировало свое постоянство, неутомимость в своем самовоспроизведении, теперь вдруг оказывается непостоянным, капризным, неустойчивым, скользящим, «утомляющимся» и устаревающим на ходу, подверженным «автоматизации», надоедающим, приедающимся; вместе с эпохой реализма наступает новая, хотя и относительная, не слишком долговременная стабилизация, слово обретает почву под ногами и наделяется силой выражения, поступаясь своей самоценностью.

III

Предыдущее изложение оставалось в рамках общей ситуации, общего положения дел. Теперь же можно перейти к некоторым более конкретным вопросам, связанным с переходным периодом, — от риторического слова к реализму⁴². Проследим историю возникновения одного литературоведческого термина, относящегося именно к этому переходному периоду; эта история, которую можно проследить, потому что она совсем нова и вся укладывается в пределы XX века, одновременно послужит иллюстрацией к теоретическим положениям, которые высказывались в двух первых разделах работы. Речь идет о немецком термине «бидермайер», о возможных причинах возникновения и укоренения этого термина, о его возможном значении и о том, какую научную потребность он удовлетворяет.

Начнем пока с последнего и скажем, что в этом случае (как и в других, где «термины движения» со всей их спецификой дают имя эпохам и стилям) научная потребность идет следом за чисто жизненной, за попыткой исторического сознания разбираться в самом себе, в своем хозяйстве, и не размыкается с ней до конца. Научная потребность заключалась и заключается в том, чтобы дать себе отчет в особенном характе-

⁴² Говорить так значительно точнее, чем говорить о переходе от классицизма к реализму. Ведь на рубеже XVIII — XIX вв. ломается решительно все, чтобы уступить место принципиально новому; что фактически неоклассицизм в искусстве надолго задержался, этому не противоречит, так как в некоторых культурах инерция традиции была весьма велика. Итак, ломается все, не только классицизм; повествовательная литература второй половины XVIII века, готический и семейный роман, «рыцарский, разбойничий роман, роман ужасов» (по старой немецкой номенклатуре), «тривиальный роман» (по новой номенклатуре) — все это надлежало сокрушить, чтобы очистить место для реализма XIX в.: все это надлежало сокрушить в самых принципах поэтики, хотя в распоряжение писателей XIX века многое отсюда перешло в «осколочном» виде, в виде литературного опыта и в виде тех мифологических схем и сюжетных парадигм, которые реализм середины века мог использовать исключительно в «перевернутом» виде, т. е. в виде, до конца вкорененном в реальную, отображаемую действительность.

ре немецкой⁴³ литературы эпохи Реставрации, так называемой «меттерниховской реакции», эпохи, закончившейся с революцией 1848—1849 гг. Начала этой эпохи отмечены консолидацией политической реакции после освободительных войн, и ее можно вполне точно датировать 1819 годом, хотя основы реставрационной политики были predeterminedены Венским конгрессом и Священным союзом. И начала и концы этой эпохи отмечены отчетливой цезурой и в литературе, литературном производстве, его характере. Хорошо известно, что такой чуткий к переменам и умственно подвижный автор, как Людвиг Тик, живущий близко к центрам литературного и книжного производства и зависящий от него, довольно быстро отзывается на смену ситуации и после небольшой паузы переходит к сочинению рассказов («новелл»⁴⁴), в которых порывает со всяким романтизмом⁴⁵, — эти новеллы в нашей литературе иногда называют «реалистическими», что вполне обосновательно и близоруко.

⁴³ Это же также относится и к литературе Австрии, Вены; однако, поскольку само наполнение эпохи рубежа веков было здесь в литературе совсем иным, чем в Дрездене, Лейпциге, Берлине, и оставалось чуждо романтизму и романтическим веяниям, то и литература эпохи Реставрации отличается ярко выраженной специфичностью. Впрочем, это верно и для каждой области Германии; в эпоху Реставрации, объединявшей почти всю Европу в единой реставрационной системе, многие общие черты столь различных литератур немецких областей, напротив, отчетливо проявились.

⁴⁴ Рассказы, или «новеллы» Тика — совсем особый тип повествования, композиционно очень мало профилированного, с сюжетом, тоном в разговорах, для позднейших поколений просто скучного (в подавляющем большинстве случаев); эти пространные «повествования» (как следовало бы определить их жанр, делающий акцент на процесс рассказывания, — впрочем, всегда «олигатурного» и «книжного», — и на соответствующий процесс чтения, надо бы сказать — «читания»), не без удивительных и неожиданных моментов-поворотов в своем размеренном течении, — отвечали пожеланиям читателей. Впрочем, характеризуя дух этих произведений, мы забегаем вперед.

⁴⁵ Как далеко заходит в этом Тик и насколько он, в своей романтической фазе, стал сам для себя историей, — об этом можно судить по новелле Тика «Летнее путешествие», опубликованной в 1833 г., — действие ее относится к первым годам XIX столетия, а действующими лицами выступают многие деятели немецкого романтического движения... и сам Тик; но не это самое поразительное, а то, что все романтические импульсы, побуждения романтиков теперь сугубо чужды Тику, непонятны и странны для него. Время создания и время действия новеллы отделены тридцатью годами, но так, как Тик, о событиях 30-летней давности можно писать лишь при условии, что прошлое отделено в сознании и памяти безжалостно острой чертой.

Столь эрудированный автор, как Георг Йегер, совершает в своих очерках культурной истории этого периода не вполне понятную ошибку, когда пишет: «В Дрездене господство романтизма закончилось около 1840 года. Тик в 1842 г. переехал в Берлин; Теодор Винклер (псевдоним — Хелль) в 1843 г. продал „Вечернюю газету“, орган позднеромантического песенного кружка» и т. д. (*Jäger G. Der Realismusbegriff in der Kunstkritik // Realismus und Gründerzeit: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1848—1880. Stuttgart, 1976, Bd. 1, S. 9*); ведь каждый

Итак, в историческом сознании эпоха Реставрации с давних пор вычленялась как целое — с отчетливо резким ее завершением и несколько более плавным началом; коль скоро реставрационная политика, подготавливавшаяся исподволь и издавна и столь ясно отпечатлевшаяся во всем облике культуры этого периода, не была произведением одного года, то можно спорить о ее действительном «начале». Но если принять во внимание, что выработавшиеся в течение этого периода литературные и вообще культурные обычаи и привычки не исчезли сразу после революции, а, напротив, вошли в культурный обиход и уже в конце XIX века вызвали ностальгию по естественности, уюту и человечности этой эпохи, то и начало ее целесообразно датировать политическим актом, закрепившим систему Реставрации, т. е. «карлсбадскими решениями» 1819 г. Очень важно обратить внимание еще и на то, что вопрос о периодизации литературного процесса — не совсем то же самое, что вопрос именовании литературной эпохи; в первом случае различные смысловые линии литературного развития спорят о своем соотносительном значении, о приоритете, тогда как во втором случае наука получает в свое распоряжение как бы почти готовый результат, плод труда исторического сознания за много поколений, и должна по-своему освоиться и сообразоваться с таким полуготовым результатом. Поэтому небезынтересно познакомиться с тем, как рассуждал о периодизации этой эпохи проф. Герберт Зейдлер в своей (ставшей его последней работой) книге:

«Эпоха примерно с 1810 по 1848 г. во многих отношениях находится сейчас в фокусе научных интересов, притом не только само это время с его литературным творчеством, но и все новые научные работы о нем. Ведь теперь стало ясно: привычная и общепринятая в прошлом периодизация немецкой литературы XIX века — до 1830 г. эпоха Гёте, 1830—1880-е годы — реализм с кульминацией после 1850 г. — не соответствует нашему сегодняшнему пониманию. Уже простой взгляд на творческие силы в литературе являет иную картину: до 1848 г. — Грильпарцер, Раймунд, Нестрой, Ленау, Штифтер, Зилсфилд, Готтхельф, Мёрике, Дросте; Гейне, Граббе, Бюхнер; после 1848 г. — поздний Штифтер, Келлер, К. Ф. Мейер, Шторм, Раабе, Фонтане, Заар, Эбнер-Эшенбах, Розетгер; в стороне остаются Геббель, Вагнер, Ницше. Итак — никоим образом нет творческого перевеса после 1848 г. К этому прибавляются еще три суще-

раз речь идет о романтизме, предельно трансформировавшемся. Кроме всех называемых Йегером фактов, можно вспомнить еще и о смерти в Дрездене, именно в 1840 г. (почти уже можно сказать — о смерти знаменательно-неслучайной!), самого большого немецкого романтического художника, Каспара Давида Фридриха, который к этому времени был, однако, совершенно забыт и вот уже десятилетия полтора-два как утратил всякое «благорасположение» публики. Как раз Фридрих был романтиком, который никак не хотел и не мог меняться в угоду моде и твердо следовал выражению тех художественных смыслов, образ которых сложился в его сознании с непоколебимостью идейных убеждений.

ственные даты: в 1830 г. умирает Гегель, в 1831 г. Ахим фон Арним, в 1832 г. Гёте. Но эпоху 1815—1830 годов никак не схватить словами «эпоха Гёте». А цезура 1848 г. признается ныне значительной во всех отношениях — политическом, социологическом, экономическом и культурном»⁴⁶.

В этом рассуждении для нас важно сейчас признание границы 1848 г.; в остальном же с ним можно не соглашаться (не говоря о случайной ошибке — Гегель умер в том же 1831 г., что и Арним), не соглашаться во многом. Но, кроме всего прочего (что тоже важно для нас сейчас), этот ценный пассаж демонстрирует нам известную «нейсчерпаемость» таких подходов к периодизации, которые исходят из чисто смысловых моментов развития, и в том числе из знаменательных дат: так, смерть Арнима в 1831 г. мало что значит для судеб романтизма как целого литературного движения: прямое внесение оценочного момента напрасно запутывает дело, так как, очевидно, перевес творческих сил в первую половину XIX века над творческими силами второй половины века определяется в немецкой и австрийской литературах не простым произведением творческих потенций и вычитанием меньшей величины из большей, а тем неоспоримым фактом, что литература первой половины века — несравненно богаче, сложнее и диалектичнее по своему развитию, чем литература второй половины века, с ее тоже блестящими именами. Таков непреложный факт. И кроме того: нетрудно убедиться в том, что пользование «терминами движения», как мы назвали их, сейчас же придает картине литературного развития известную пластичность, определенным образом собирая творческие силы вокруг смыслового центра, — хотя всем известно, как сложно устроен, к примеру, «романтизм», тем более что «конец» его затруднительно обозначить в сколько-нибудь прагматически-приемлемом виде. Отказ же от таких терминов приводит к тому, что все развитие представляется как бы недостаточно организованным, поскольку далеко не все исторические события прямо соответствуют фазам литературного развития, а внутреннее членение литературного развития осложняется множеством факторов, которые заявляют о своей весомости. Книга Г. Зейдлера весьма уместно подтверждает, однако, для нас то, что в общем стало уже фактом истории немецкой литературы: граница 1848 года воспринимается как гораздо более отчетливая, нежели скорее условные даты 1830-й и 1880-й годы; затруднительно или вовсе невозможно рассматривать весь немецкий реализм середины XIX века в целом и в едином движении. Уже Фриц Мартини в своей книге о немецком реализме (наиболее капитальном исследовании его, впервые вышедшем в свет еще в 1962 г.) писал, обосновывая новую периодизацию: «Положенная в основу нашей книги периодизация истории немецкой литературы претендует на большую

⁴⁶ Seidler H. Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Wien. 1982, S. 44.

историческую точность и дифференцированность по сравнению с прежними изложениями предмета, которые рассматривали период с 1830-го года до наступления натурализма как единое историческое развитие», и это притом, что «подобным границам присуща лишь относительная значимость», а «темы и формы эпохи Реставрации продолжают оказывать свое воздействие и впоследствии, после революционных лет»⁴⁷.

Между тем эпоха 1819—1848 гг. (первая дата — более условна, вторая — существенно значима) осознавалась как целое издавна. А осознаваясь как целое, она нуждалась в каком-либо своем обозначении.

В 1869 г. в городе Ларе вышла книга стихов, уже публиковавшаяся прежде в мюнхенском журнале «*Fliegende Blätter*»⁴⁸; книга эта была названа на обложке так — «*Biedermaiers Liederlust*» с подзаголовком «Лирические карикатуры»; основное заглавие можно перевести как — «Песенное приволье Бидермайера»⁴⁹, на титульном листе значилось — «Лирические карикатуры. Антология Людвиг Эйхродта». Книга состояла из двух разделов, из которых второй был особо озаглавлен — «Книга Бидермайера», а в более полном виде — так: «Избранные стихотворения Готтлиба Бидермайера, школьного учителя в Швабии, вкупе с приложениями переплетчика Горация Тройхерца и старого Швартенмайера»; в оригинале это последнее заглавие стилизовано «под старину», между тем как другое, «Книга Бидермайера», воспроизводит библейский образец. «Песенное приволье Бидермайера» — это сборник стихотворных пародий, принадлежащих перу Людвиг Эйхродта (1827—1892), сама же фигура Бидермайера была придумана его другом, Адольфом Куссмаулем (1822—1902)⁵⁰. Впоследствии Куссмауль стал профессором медицины, а Эйхродт юристом⁵¹, — последний не переставал писать юмористические стихи и, судя по «Бидермайеру», может считаться солидным предшественником Кристиана Моргенштерна с его пародийной лирикой.

И Эйхродт, и Куссмауль были родом из Швабии, и не случайно объектом их пародирования стала швабская лирика, и шире — швабская культурная ситуация, поскольку, по наблюдениям В. Кольшмидта, короткие прозаические предисловия к двум разделам книги пароди-

⁴⁷ Martini F. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*. 4. Aufl. Stuttgart, 1981, S. 1.

Ошутимый перелом в движении немецкой литературы (и не только немецкой) обозначил 1840 год.

⁴⁸ По В. Кольшмидту, журнальная публикация относится к 1853—1857 гг., а по Ф. Зенгле, стихи публиковались «начиная с 1855 г.» (см.: *Kohlschmidt W. Nachwort // Eichrodt L. Biedermaiers Liederlust. Lyrische Karikaturen*. Stuttgart, 1981, S. 157; *Sengle F. Biedermeierzeit*. Stuttgart, 1971, Bd. 1, S. 121).

⁴⁹ «Бидермайер» в этой книге писалось через «ай», на южнонемецкий манер, в отличие от принятого впоследствии написания слова.

⁵⁰ См.: *Sengle F. Op. cit.*, S. 121, со ссылкой на исследование: *Williams Ch. A. Notes on the Origin and history of the earlier «Biedermeier» // Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 57, p. 403—415.

⁵¹ См.: *Kohlschmidt W. Op. cit.*, S. 157—158.

ругают эстетическую прозу Фридриха Теодора Фишера — это «пародия на самого же великого пародиста»⁵² и на стиль тогдашней эстетики истории литературы в целом»⁵³. Пародируя швабскую лирику, Эйхродт имел прежде всего в виду швабского поэта Самуэля Фридриха Заутера (1766—1846), который, во-первых, был школьным учителем (как «Бидермайер»), а, во-вторых, незадолго до своей смерти издал сборник стихотворений с таким старомодно-провинциальным титулом — «Собрание стихотворений старого деревенского школьного учителя, который поначалу был во Флейнгене, потом в Цайхенхаузене, а теперь опять живет во Флейнгене на пенсии» (Карлсруэ, 1845). Заутер не был вовсе неизвестным поэтом — один из его текстов был положен на музыку и Бетховеном, и Шубертом⁵⁴.

Однако пародийная книга Эйхродта интересна не только как юмористическое произведение, достаточно виртуозное, разнообразное по стилю и полное неожиданностей: Эйхродт в своем пародировании не ограничивается, конечно, наивно-простоватым Заутером, а задевает всю новую немецкую поэзию, начиная с Шиллера (первое же стихотворение — «Nachschiller») и Платена с его метрическим формализмом; пародия сентиментального Маттисона именуется «Маттис-сонатой» и т. д.; вместо «Восточных роз» Рюккерта здесь появляются «Östliche Lügen» (Lüge — ложь) и среди пародий на лирику в восточном стиле — «Песни Ливанского». Уже эти заголовки, кажется, достаточно хорошо рекомендуют Эйхродта как пародиста. К счастью, его пародия достигает большего — обобщенного образа предреволюционной эпохи и пародийно-юмористического, но при всем том серьезного по своим интенциям образа современного состояния умов. Об остроте, какой иногда добивается автор (или оба автора) книги, свидетельствует «Экстраординарно-профессорская поэзия», отражающая тот вульгарно-материалистический нигилизм, который уже стал тогда проблемой дня: тут раздаются неловко зарифмованные проклятия вселенной как «чучелу» и «ничто», с которого сняты все покровы и которое, будучи прозрачно насквозь, ничто уже не сможет утаить от нас, — этот образ «бездуховного» мира заготовлен «ученым» сознанием впрок и вовремя зафиксирован Эйхродтом — серьезным и мрачным юмористом⁵⁵. Небезынтересно отметить в сборнике и гротескно обыгранную русскую тему («Наполеон в России»).

⁵² Фишер был автором «Третьей части Фауста», пародирующей поздний гётевский поэтический стиль; впрочем, пародирование Гёте объяснялось типичным для XIX в., вполне искренним непониманием намерений Гёте и художественного единства «Фауста».

⁵³ Kohlschmidt W. Op. cit., S. 163.

⁵⁴ Эта песня «Der Wachtelschlag», «Крик перепела» (у Бетховена — WoO 129, у Шуберта — op. 68, D 742); см.: Franz Schubert: Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von O. E. Deutsch. Die kleine Ausgabe. München; Kassel, 1983, S. 180.

⁵⁵ Швабские поэты в своей мало затронутой индустриальным прогрессом тиши ясно видели отдаленнейшие перспективы цивилизации — например, Юс-

Ф. Зенгле справедливо подчеркнул «чувство огромной дистанции, какой послемартовская⁵⁶ эпоха отделена для авторов книги от предмартовской эпохи»⁵⁷. Сам Эйхродт писал в предисловии ко второму разделу сборника: «Оба они — Бидермайер и Шартенмайер⁵⁸, будут вскоре принадлежать к искомым останкам того предмартовского допотопного (vormärzsintflutliche) времени, когда Германия ела, пила, писала стихи и переваривала пилюлю уютно устроившись в прохладной тени горшков с кислой капустой»⁵⁹.

Символом уходящей в прошлое, неразбуженной и провинциальной Германии стал в книге Бидермайер, пародируемый, уже «без гейневской остроты», по замечанию Ф. Зенгле, как порождаемый такой действительностью тип безалабного и ограниченного, глупого филистера.

Это слово — «бидермайер» — и стало обозначением содержания целой прозаической эпохи (1). Ф. Зенгле⁶⁰, имея в виду распространено в середине века разных иронических образований с фамилией «Майер» (которая воспринималась как «тривиальная»), предполагает даже, что Луссмауль и Эйхродт могли почерпнуть своего «Бидермайера» в усвоенной речи. Само же это новообразование несет на себе отпечаток новоязычия: само по себе слово «bieder» (честный, открытый, простой) относится к той опустившейся лексике, которая не могла пережить крах риторической системы (морально-риторической системы — поскольку она была сопряжена с неподвижной иерархией моральных ценностей), подобно самому же слову «добродетель» (Tugend). «Бидермайер» как «честный человек» синонимичен прежнему «бидерманну»: под заглавием «Бидерманн» немецкий просветитель И. К. Готтшед издавал в 1727—1729 гг. свой «моральный еженедельник», выпустив две серии по 50 номеров в каждой⁶¹. Фонвизинский Стародум неплохо отвечает этому старому пониманию «бидерманна». В эпоху освободительных войн «бидерманн» и слова с «бидер» (как синонимом «благородного», «верного» и «мужественного») получают широкое распространение и даже повышаются в цене⁶². Так, по наблюдениям Ф. Зенгле, продолжается и в эпоху «бидермайера» — слова с «bieder» — по-прежнему означают нечто

тинус Кернер с его образом летящего мимо Солнца «торгового каравана» и т. п.; Эйхродту — юмористу, пародирующему швабскую поэзию, — кажется, тоже передан этот «профетически-поэтический дар.

⁵⁶ То есть послереволюционная эпоха.

⁵⁷ Sengle F. Op. cit., Bd. 1, S. 122.

⁵⁸ Шартенмайер — фигура городского школьного учителя в этом же сборнике, персонаж, придуманный Ф. Т. Фишером; «Шартенмайер веселит с намерением» (Eichrodt L. Op. cit., S. 71).

⁵⁹ Ibid., S. 72.

⁶⁰ Sengle F. Op. cit., Bd. 1, S. 122.

⁶¹ Martens W. Die Botschaft der Tugend; Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart, 1971, S. 545.

⁶² Sengle F. Op. cit., Bd. 1, S. 446—447.

положительное. К этому можно добавить следующее: новая эпоха плохо уживается и не мирится с неподвижными понятиями и склонна относиться к ним с большой иронией. По свидетельству словаря Вейганда, восходящего к изданию 1830-х годов, т. е. к эпохе «бидермайера», «слово «bieder» несет на себе оттенок старинного, ибо, устарев в первой половине XVIII в., оно вновь вошло в употребление по рекомендации Лессинга»⁶³. Патриотическая пора освободительных войн, а затем эпоха переводов со средневерхнемецкого возрождения очень много старинных слов (все это «возрождение» продолжается и в поэтических текстах Р. Вагнера, отчасти написанных почти исключительно на искусственном языке, потом у Стефана Георге), — однако слово «bieder» брошено, словно лозунг, в самую гущу общественной жизни, и мы вправе предположить, что всякий случай его положительного употребления в эпоху бидермайера (недаром Зенгле приводит текст Э. М. Арна, прямого патриота) внутренне полемичен — направлен против египетского переосмысления. Поэтому столь естественно воспринимать иронизация «Бидермайера» — и таким образом Стародум префекта в Простакова!

Куссмауль и другие, родит, окрестив ушедшую в прошлое эпоху именем своего героя Бидермайера, иронически переворачивают самоуражение этой эпохи как героической и продолжающей героическую традицию и обращают ее в несколько натужные и восторженные мечтания в ничто.

Однако еще прежде, чем эпохе был вынесен такой краткий приговор, в самой литературе рождался соответствующий «концепт» этой эпохи. Роберт Прутц в своих непрочитанных — почти с самого начала запрещенных «Лекциях о современной немецкой литературе» 1847 г. писал о своей эпохе так: «Квиетизм, тупое бездумное существование, немая дрема растения — вот подлинный характер эпохи Реставрации, как в литературе, так и в политике»⁶⁴. Квиетизм приходит на смену как «фаталистической романтике» (драма рока), так и «фантастическому направлению Гофмана и его школы»: «... и для отчаяния, и для безумия нужна была какая-то сила, — пояснял Прутц. — А большинство не чувствовало ни того, ни другого: оно ни предавалось слепой судьбе, ни отчаивалось, — оно вообще ничего не делало, оно спало. Некоторыми овладевал фатализм, другими владело отчаяние, большинством же овладел квиетизм»⁶⁵.

Прутц мог бы вызвать те же самые возражения, какие вызывало и вызывает современное литературоведческое понятие «бидермайера», о котором речь еще впереди, — как же он забыл в этом месте обо всей левой, радикальной, политической литературе 1830—1840-х годов? И можно ли подвести ее под понятие «квиетизма»? На это можно отве-

⁶³ Weigand F. L. K. Deutsches Wörterbuch. Giessen, 1878, Bd. 1, S. 216.

⁶⁴ Prutz R. E. Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart. Leipzig, 1847, S. 211.

⁶⁵ Ibid., S. 207, 209.

тить так: во-первых, Прутцу как историку литературы, как критику свойственны наряду с большими знаниями также и известное легкомыслие, желание идти прямолинейным, сокращенным путем ради того, чтобы убедить слушателя (риторическое умение убеждать, естественно, остается в силе и после падения риторики как системы!); эти свойства Прутц и демонстрирует как раз на следующих страницах своих печатных лекций, начиная с прекрасных слов: «Интересный феномен истории духа — один народ своими духовными сокровищами приходит на помощь другому, одна литература дополняет другую, одна эпоха помогает другой обрести свое самосознание». «Немцы середины прошлого века, борющиеся за красоту, немцы Винкельмана и Лессинга, обрели своих греков; штурмеры пробудились благодаря Шекспиру; романтики-католики нашли себе Кальдерона»... А дальше Прутц продолжает так: «И восприимница квиетистов нашей эпохи Реставрации тоже не заставила себя ждать — то была литература Индии»⁶⁶. И тут вдруг оказывается, что не столько братья Шлегель, первооткрыватели индийского мира в романтическую пору, сколько Гёте повинен в возникновении «реставрационного квиетизма»: «В этом переходе Гёте от светлой Музы античности к неясному, дремотному миру Востока, в той поспешности, с которой воспитанник греков отправляется в школу индусов и персов, — кто не увидит во всем этом Немезиды истории, кто не увидит в этом принципа, мстящего самому себе? Отец романтизма, родоначальник мировоззрения квиетизма, — разве не прав он в том, что гибнет от последствий своих собственных начинаний?»⁶⁷ Итак, квиетизм Гёте, умирающего естественной, медленной смертью в своем позднем творчестве⁶⁸, квиетизм, вытесняющий драму рока и фантастику Гофмана, — это и все литературное содержание 1820—1840-х годов?! И однако, — во-вторых, — у Прутца своя правота: он ведь стремится найти массовый базис общественной пассивности («большинство») и указать на него как носителя основного настроения эпохи. Только этот социологический подход (скорее к читателям, чем к писателям) плохо согласован у него с анализом литературного процесса. Однако ясно, чего искал Прутц в эпохе Реставрации, — он искал *основное настроение эпохи* (2).

Это настроение (с не замеченной им подменой одного плана другим) Прутц мог бы уже обозначить словом «бидермайер», если бы только оно было известно ему. Ведь «Бидермайер» Эйхродта предполагает тот же самый покой, уют, пассивность, самоуспокоенность, невозмутимость, которой ни до чего нет дела, приглушенность любой эмоции, тушость существования, как бы растительного.

Критическому «концепту» Прутца и имени «Бидермайер» осталось только встретиться и объединиться, чтобы возникло историко-литера-

⁶⁶ Ibid., S. 212.

⁶⁷ Ibid., S. 214—215.

⁶⁸ Ibid., S. 216.

турное понятие «бидермайер». Однако фактически такое их совмещение совершалось долго — представлению о литературе эпохи надо было избавляться от почти естественной близорукости весьма пронизательного современника (каким был Прутц), а «бидермайеру» предстояло освободиться от всех своих иронических, несерьезных оттенков, так, как это удалось в свое время «готике» и «барокко» (впрочем, «барокко» — значительно позднее середины XIX века). На деле здесь, конечно, не было телеологической заданности, однако в действительности зерно будущего историко-литературного и историко-культурного понятия «бидермайер» было брошено в почву тогда, когда «бидермайер», соотнесенный уже со всем содержанием эпохи Реставрации, был переосмыслен в положительном духе. От несколько поспешного критицизма Прутца тут не должно было оставаться ничего, тогда как легкая ирония, беззлобная, шутливая, всегда уместна как хорошая приправа. Иными словами, для переосмысления бидермайера нужно было резкое изменение взгляда, нужно было, чтобы возникла глубокая тоска по этой самой эпохе, которая раньше рисовалась в таких неутешительных тонах! Все это переосмысление совершалось не сразу.

Около 1900 года *бидермайер начинают понимать как стиль мебели* (3).

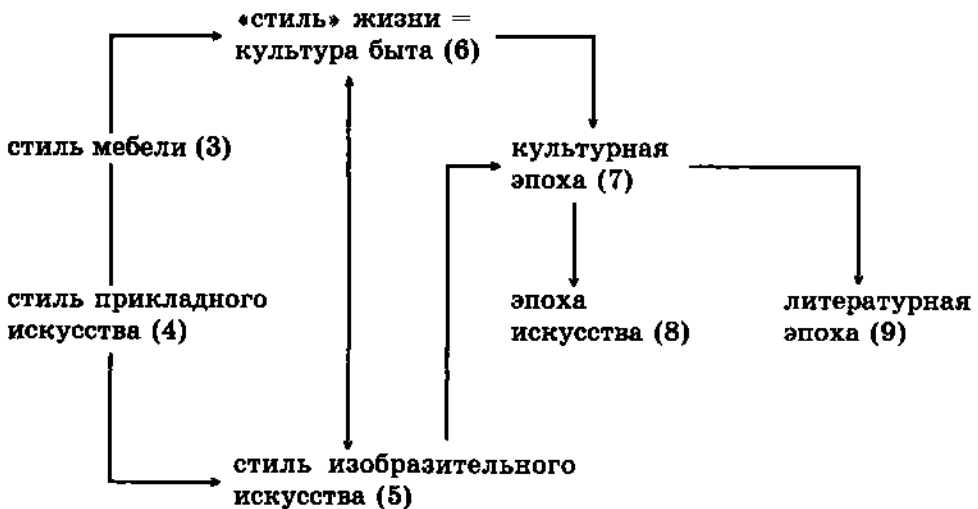
Уже это истолкование следует представлять себе как далеко идущую духовную процедуру: 1) совершилась переоценка понятия «бидермайер»; 2) в духе такой переоценки переосмыслен и сам массовый базис «бидермайера»; 3) было найдено зримое и осязаемое воплощение этого массового бидермайера. Эта мебель — воплощенное «настроение», и в то же время в ней — вещественное же воплощение всевозможных толкований бидермайера, включая самые ироничные, — все они гасятся, все они приводятся к примирению в немоте вещи, в ее невинности; вещь, дающая и означающая удобство и уют, поставлена на пересечении самых противоположных мировоззренческих тенденций.

Действительно, чтобы связать «бидермайер» (поначалу только прозвище эпохи) и стиль мебели того времени, необходимо было, с одной стороны, пройти путем Прутца, т. е. постичь эпоху в ее общем и массовом настроении, а с другой стороны, надо было увидеть то, в чем это общее сходится как в своем центре. Поэтому понимание бидермайера как стиля мебели уже содержит в себе обобщение, такую скрыто проделанную работу мысли, которой впоследствии лишь оставалось развернуться эксплицитно; именно поэтому понятие бидермайера и не могло задержаться на этой ступени: бидермайер — стиль мебели. Мебель бидермайера считалась практичной, главные ее характеристики — удобство и целесообразность, причем о происхождении этого стиля в 1900—1905 гг. велись дискуссии: понимать ли его как бюргерский вариант ампира или возводить к английскому стилю 1790-х годов⁶⁶. В любом

⁶⁶ См. об этом подробнее: *Geismeyer W. Biedermeier*. Leipzig, 1979, S. 17—18.

случае бидермайер сведен к уюту, и, действительно, даже самые решительные критики реставрационной эпохи не могли же не видеть этой ее «уютности» — однако такой уют мог быть всего лишь свойством самоуспокоенности и провинциального прозябания, теперь же он предстал идеалом, осуществлением человеческой меры.

От бидермайера как стиля мебели идут линии обобщения — бидермайер как стиль архитектуры, как стиль прикладного искусства, как стиль изобразительного искусства в целом; бидермайер как стиль жизни («быт», культура быта), бидермайер как культурная эпоха в целом. Становясь законом эпохи, бидермайер вновь включает в свое понятие все ее содержание, все ее противоречия, и в этом отношении достигает противоположности первоначальных «мебельных» характеристик (практичность, удобство и целесообразность). Однако такое обобщенное понятие отражает свой генезис и соответственно этому своему происхождению центрировано: общее понятие, даже предельно обобщенное, находится во взаимной зависимости с пониманием бидермайера как стиля искусства, а это последнее вполне очевидно связано еще и с толкованием бидермайера как стиля прикладного искусства, — так сказать, вполне зримо и вещественно вобравшего в себя малые, негероические добродетели бидермайера. Итак:



Понимание бидермайера как эпохи искусства, как литературной эпохи естественным образом опирается на самое широкое понимание его как культурной эпохи. Тем самым логика развития бидермайера как понятия прочерчена здесь до конца, так что, достигнув нашей девят-

той ступени, оно, это развитие, в дальнейшем связано лишь с внутренним переосмыслением самой литературной эпохи.

Теперь остается лишь кратко проиллюстрировать схему, так как пока все эти шаги разворачивания бидермайера намечены лишь наперед — как заложенные уже в скрыто осуществленном обобщении бидермайера. Все это произошло, кругло говоря, к 1900-му году; начиная с этого времени, все развитие совершается довольно быстро. Теоретически наряду с нашим пятым шагом (5) можно было бы поставить еще и шаг 5-а: бидермайер как стиль литературы. Однако если представить себе безбрежное море литературы бидермайера с его почти неисчерпаемо разнообразными стилистическими решениями, то становится совершенно ясным, что такое понимание бидермайера (как стиля литературы) будет в ряду осуществившихся шагов чем-то непомерно, недопустимо узким; в лучшем случае исследователю пришлось бы ориентироваться на стиль (или бесстильность) средней, маловыразительной «альманашной» лирики, на провинциального поэта масштабов Заутера или на такую же безликую среднюю прозу альманахов. Ясно, что такая лирика и такая проза не составляют и малой доли литературных богатств эпохи, хотя и хорошо характеризуют ее лицо. Около 1910 г. когда в литературе, помимо заметного неоромантизма, стали появляться еще и более специальные «неорококо» и «необидермайер», такое узкое понимание бидермайера как стиля литературы несомненно возникало, однако в дальнейшем оно, на наш взгляд, было подавлено и поглощено широким представлением о бидермайере как целой эпохе. Бидермайер точно так же не есть для литературы понятие стиля, не есть стиль, как и реализм, романтизм, барокко. Но только каждое из этих понятий обладает своим конкретным, исторически сложившимся устройством, и каждое по-своему учитывает и отражает стилистический аспект.

Уже искусствоведческое понятие бидермайера (5), которое сложилось около 1910 г., устроено иначе, чем литературоведческое, возникшее позднее (9), — и это показано у нас на схеме. Вопреки тому, что литературоведение и искусствоведение стоят рядом в классификации наук, литературоведческое и искусствоведческое понятия бидермайера — не вполне под пару друг другу. Хотя и то и другое вполне легитимны по своему происхождению и хотя, естественно, литературоведческое и искусствоведческое понятия, раз возникши на свет, не могли и не могут не взаимодействовать, взаимоотражаться (такие вторичные, взаимные связи уже не показаны на схеме), тем не менее их отличает разная степень обобщенности. Но здесь все дело — исключительно в характере материала, в его сложности и устройстве: живопись эпохи в целом куда «усредненнее» многоликой и разбросанной по стилям, темам, мировоззренческим тенденциям литературы; живопись в этом отношении куда компактнее, а, с большой готовностью выполняя пожелания, заказ довольно

массового зрителя, она, кажется, даже убедительнее лирики или прозы того же уровня. Бидермайер как общее настроение (1) и стиль, передающий такое настроение, сильнее и более непосредственно связан в живописи с общим «стилем» жизни (6), с теми обычаями и привычками, которым так отвечают мебель и прикладное искусство, — живопись, рассматриваемая как «вещь», рассматриваемая так в повседневном быту (сколь бы ни противоречило это теоретической эстетике), легко присоединяется к окружающим вещам, предметам и составляет вместе с ними стилистическое единство «жизни». Между тем требовательное искусство К. Д. Фридриха, непослушное и не желающее сообразовываться со стилем вещей, отвергается легко и отвергается последовательно! Таким образом, искусствоведение вправе обращаться с бидермайером как стилем, но только при непрременной дифференциации стилистических истоков всего того, что образует известное стилистическое единство: в живописи точно так же приглушается и «одомашнивается» романтизм и удерживается в известных рамках реализм, как это происходило и в литературе. Зато в музыкознании понятие бидермайера почти не привилось⁷⁰ — главным образом вследствие того, что общекультурные и литературоведческие «термины движения» весьма своеобразно и своевольно отразились в истории музыки как научной дисциплине, хотя и такое своеобразие возникло на органических путях; во всяком случае, на будущее остается широкий простор, в котором различные науки смогут договариваться между собой, — здесь, надо сказать, еще непочатый край работ...

Одним из крупных ученых, кто ввел понятие бидермайера в искусствоведение, был Рихард Гаманн; вводя это новое понятие, он, очевидно, следовал тенденции науки, заставлявшей преодолевать личные сомнения в пригодности термина. Еще в 1906 г. Гаманн писал: «<...> Это слово — „бидермайер“ — навсегда сохранит юмористическую интонацию»⁷¹. Теперь же можно сказать, что слово утратило эту интонацию и что она, напротив, усвоена *внутри* понятия как одна из характеристик эпохи, конечно, отнюдь не исчерпывающая ее содержание. Так, как в достаточной степени само собою разумеющимся, термином «бидермайер» и продолжает пользоваться немецкое искусствоведение. Книга Вилли Гейсмейера «Бидермайер» (1979) — одна из последних обобщающих работ по этой эпохе (обращенная, без ущерба для своего научного харак-

⁷⁰ См., однако, новую работу (с указанием некоторой литературы, в том числе статей такого видного музыковеда, как К. Дальхаус), в которой понятие «бидермайер» заново осмысливается в историко-культурном плане в приложении к истории музыки: Fukac J. Zwischen Biedermeier und Revolution: Versuch um eine Typologie der tschechischen (böhmischen, deutschböhmischen) Musikkultur von 1815 bis 1835 // Robert-Schumann-Tage 1985: 10. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung in Zwickau, o. O. u. J. [Zwickau, 1985], S. 86—92.

⁷¹ Цит. по: Geismeyer W. Op. cit., S. 26.

тера, к достаточно широкому читателю). Если есть еще для искусствоведения что-то не разумеющееся само собой в понятии бидермайер, если нет полной уверенности в правомерности использования его, то все это, возможно, и отразилось в построении книги, первый раздел которой, самый краткий, посвящен «образу бидермайера», т. е. истории его возникновения в культуре и науке.

Небезынтересно привести оглавление этой книги (для ясности обозначим цифрами и буквами разделы и подразделы): I. Образ бидермайера: а) Бидермайер как литературный псевдоним; б) Бидермайер как бюргерская культурная эпоха; в) Бидермайер в истории культуры, литературы, искусства. — II. Эпоха и культура бидермайера: а) Социальные условия в Германии; б) Бюргерский образ жизни и культура. — III. Искусство и художественная жизнь бидермайера: А. Живопись и рисунок: а) Портрет и интерьер; б) Жанр и картина нравов; в) Пейзаж и архитектура; г) Натюрморт. Б. Прикладное искусство: а) Интерьер и мебель; б) Стекло и хрусталь.

Совершенно ясно, что второй и третий разделы книги воспроизводят историю становления понятия «бидермайер», но только в обратном порядке, от общего к конкретному, так что логика его разворачивания, как оно исторически происходило, все равно оказывает свое влияние на изложение предмета. Кроме этого, столь же ясно, что порядок глав в принципе мог бы быть прямо обратным — тогда автор шел бы от частных и от узкого истолкования бидермайера и переходил бы ко все более общему. Однако терминологические трудности времен создания этой книги заставили автора сначала оправдывать сам термин, что побудило автора написать первый раздел, во всех отношениях полезный и богатый информацией.

Быстрое разворачивание понятия «бидермайер» — от стиля мебели (3) к стилю жизни (6) и культурной эпохе (7) — успело совершиться еще до начала первой мировой войны. Малозначительный беллетрист Георг Германн (1873—1943), один из инициаторов тогдашнего «необидермайера» в литературе, впоследствии погибший в Освенциме, издал в 1913 г. небольшую антологию «Бидермайер в зеркале своей эпохи». Эта книжечка в четыреста с небольшим страниц убористой печати, составленная из «писем, дневников, мемуаров, народных сценок и тому подобных документов», вышла в свет столь своевременно и оказала такое большое воздействие на культурное сознание, что до сих пор высоко оценивается в науке. Между тем эта книга составлялась вовсе не в научных целях — хотя удовлетворила именно потребности науки! Удачный монтаж отрывков создавал как раз то, что было нужно, — образ эпохи, — таким способом совершая труд обобщения, столь нелегкий для специальных дисциплин. Г. Германн, рисуя образ эпохи, поступал смело — и вопреки своему знанию; недаром же то были годы «Кавалера Роз» Гуго фон Гофмансталя и Рихарда Штрауса, с его ностальгической и сказочно-

фантастической картиной эпохи рококо, все реальное растворяющей в прекрасном мифе! Германн писал так: «Как же странно повернулся взгляд наш на эту эпоху! Еще десять лет назад никто не думал о „бидермайере“ — ту эпоху называли „предмартовской“, годами, когда подготавливались перевороты мартовских дней 1848 года. И на деле тот период, который мы любим рассматривать теперь как пору милой и уютной дремоты, самодовольной радости от любых проявлений жизни, высококультурных и отмеченных хорошим вкусом, на деле тот период был исключительно политическим! Политика была такой силой, что никто не мог устраниваться от нее. Все было связано с ней, каждый должен был выбирать свою позицию. Все было проникнуто политикой, насквозь проедено ею. Она царила в университетах, в науке, еще больше — в свободном творчестве. Все искусства были связаны с политикой, с политическими вопросами дня. Лирика служила ей, служили театр, эпос, роман. Политика была тлеющим очагом огня, который подавляли и который вспыхивал вновь и вновь. У каждого созданного тогда произведения искусства как бы двойное дно. <...> И несмотря на это, чисто политическое рассмотрение этого периода почти полностью вытеснено теперь подходом со стороны культуры; еще десять лет назад все было как раз наоборот»⁷².

Этот преувеличенно патетический пассаж ни к чему, однако, не обязывал автора: не проходя мимо политики в своей подборке текстов, Германн выделил «политическую жизнь» в особый второй раздел (первый назывался «Культура», и соотношение первого и второго примерно равно 3:1), и это при том, что политика все «пронизывала и проедала насквозь»! Однако истина не очень интересовала составителя (не будем столь наивны, чтобы его оценку роли политики принимать за чистую правду!) — нужно было прежде всего ответить на культурные запросы своего времени⁷³, и так сложилось, что у истоков литературоведческого истолкования бидермайера (9) стоял культурно-консервативный мировоззренческий комплекс, наводящий свой порядок в эпохе недавнего прошлого, подчеркивающий и стилизующий одни стороны жизни бидермайера, совершенно забывающий о других и т. д. Этот мировоззренческий комплекс с оттенком консервативной утопии коренится в духовной обстановке предвоенной Австрии и Германии, в ее высокой и несколько эстетской культуре, в ее стремлении собирать и хранить все

⁷² *Hermann G. Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit. B., 1913, S. 6—7.*

⁷³ Еще более счастливая, чем у книги Г. Германна, судьба выпала в науке на долю книги Э. Хейльбронна «Между двумя революциями» (1927); хотя эта книга — всего лишь краткие (триста с небольшим страниц) очерки культуры, жизни, быта большой сложной эпохи, она не исчезает из списков научной литературы. Это можно объяснить тем, что сама немецкая культура испытывает потребность в написанных со знанием дела, но совершенно непритязательно и популярно, без метафизики и философии, живых очерках эпох. См.: *Heilbronn E. Zwischen den Revolutionen: Der Geist der Schinkelzeit (1789—1848). B., 1927.*

ценности прошлого, а в то же время переносить их в идеальный, почти мифологический мир культурной отрешенности...

Если вспомнить и принять к сведению то, что все возражения против термина «бидермайер» в литературоведении всегда были связаны с консервативностью самого понятия, с тем, что само это понятие будто бы влечет за собою первостепенное внимание к консервативным явлениям культуры эпохи и пренебрежение явлениями прогрессивными, радикальными и прямо политическими, то можно видеть, что созданный Германом образ бидермайера до сих пор сохраняет свою значимость и представляется едва ли не единственно возможным. Нам же следует признать, что литературоведческая картина бидермайера на деле долгое время зависела от такого консервативного образа эпохи (при этом — детально разработанного по своему материалу). Но никак не следует признавать, что такой образ непременно присущ понятию бидермайера. Однако если понятие существенно переосмыслено, то стоит ли им пользоваться? На это можно ответить: переосмысление, глубокое переосмысление присуще и понятию бидермайера, и всякому подобному понятию движения; всякое такое понятие ценно уже тем, что несет в себе традицию науки, традицию, которая прочитывается в нем внимательным взглядом, а традиция не заключается в повторении одного и того же, но в постоянном переосмыслении материала науки.

Действительно, первый этап литературоведческой разработки бидермайера восходит к консервативной идеализации этой эпохи перед первой мировой войной, — хотя сам термин вошел в литературоведческий обиход лишь в конце 1920-х годов и вызывал оживленную дискуссию⁷⁴. Этот первый этап связан прежде всего с именем выдающегося немецкого литературоведа Пауля Клуххона (1886—1957)⁷⁵. Признавая заложенный в исследованиях этого этапа консервативный комплекс, нельзя не сказать и о другом — о том, что введение нового тогда понятия побудило к пересмотру всего литературного материала эпохи, к интенсивной обработке этого почти необозримого материала, и это в известной степени независимо от идейных и методологических посылок всех участников этой работы. В одной из статей, заключавших длившуюся годами дискуссию о бидермайере, Клуххон писал: «Речь в конечном счете идет не о слове, а о познании своеобразия и специфической ценности такой эпохи, особую ценность которой почти полностью отрицали, пользуясь словом „предмартовская эпоха“ и тому подобными обозначениями или же рассматривая ее в ракурсе „Молодой Германии“; слово же „реалидеализм“ как название слишком абстрактно и неоднозначно.

⁷⁴ См. библиографию в Приложении.

⁷⁵ «Клуххон развил понятие литературного бидермайера в Вене под влиянием круга Гофманстала с его идеалом „консервативной революции“» (*Sengle F. Op. cit., Bd. I, S. 120*).

Никто пока не смог предложить лучшего наименования, которое мы, исследователи бидермайера, с готовностью приняли бы. Так что пока мы останавливаемся на слове „бидермайер“ или на более осторожном „эпоха бидермайера“, и впредь мы, пользуясь этим словом, будем больше думать о Штифтере и Мёрике — об „облагороженном бидермайере“, как говорит Вальцель, — чем о Заутере»⁷⁶.

Нетрудно в этих словах К्लукхона видеть и консерватизм, и непоследовательность. «Бидермайер» как бы не завершил еще в умах исследователей своего процесса переосмысления, и он иногда невольно начинает рисоваться в их сознании просто как высокий вариант того самого бидермайера, который прежде подвергался заслуженному осмеянию и который в своем низком варианте будто бы по-прежнему не заслуживает никакого внимания. Это, конечно, противоречие и непоследовательность. Далее: такие понятия, как «предмартовская эпоха», вполне возможно, отвергались такими учеными, как К्लукхон, из неприязни к тем революционным течениям, которые нарушали благостный и благородный облик бидермайера. Но ведь не только этот консерватизм заставляет отдавать предпочтение «бидермайеру» перед «предмартовской эпохой» (об этом см. ниже). Кроме того, хорошо известно, что признанию подлинного значения (иногда признанию, пришедшему с большим опозданием) и верной оценке таких поэтов и писателей, как Франц Грильпарцер и Адальберт Штифтер в Австрии, Эдуард Мёрике в Швабии и других, на протяжении десятилетий больше всего способствовали литературоведы консервативного толка, — между тем как литературоведы прогрессивного направления, порой с полемической заостренностью, отказывались оценивать их по достоинству и относились к ним с глубоким пренебрежением, напоминая таким подобие отношение в русской литературе к Тютчеву или Фету⁷⁷. Такова диалектика литературной историографии! Она вынуждает и учиться на своих ошибках, и признавать заслуги идейных противников.

Второй этап литературоведческого изучения бидермайера связан с работами мюнхенского профессора Фридриха Зенгле и его школы⁷⁸. Сам Зенгле подготовил и издал свое исследование «Эпоха бидермайера» в

⁷⁶ Kluckhohn P. Zur Biedermeier-Diskussion // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1936, Bd. 14, S. 501—502.

⁷⁷ Еще в 1977 г. один из авторов писал: «Преобладающие способы рассмотрения литературы были связаны с консервативным образом эпохи Реставрации. Они славили (!) не Гейне и Бюхнера, но Мёрике Грильпарцера, Дросте-Хюльсхофф, Штифтера, швейцарца Иеремию Готтхельфа — всех поэтов, которые до 1945 г. должны были служить главными козырями духовно-исторической интерпретации бидермейера» (Streipunkt Vormärz. В., 1977, S. 30). Теперь литературоведение ГДР в общем преодолело такую вульгарную позицию.

⁷⁸ См. о нем коротко в книге: Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986, с. 67—68.

трех огромных по объему томах⁷⁹. Еще до выхода в свет этого весьма необычного (уже по затратам труда) издания была опубликована диссертация его ученика Йоста Херманда о «Мире литературных форм бидермайера»⁸⁰ — тогда совсем молодого и уже весьма эрудированного ученого⁸¹. Под руководством Зенгле было подготовлено еще несколько важных исследований.

Трудно давать общую оценку труда Зенгле; создававшийся на протяжении нескольких десятилетий⁸², достигший размера в три с лишним тысячи страниц, он, конечно, «не высечен из одного куска» и содержит в себе немало методологических противоречий, отражающих разные этапы мысли литературоведа; достаточно сказать, что отведенный «персоналиям» третий том был в первом варианте готов еще за десять лет до публикации первого тома издания. Однако всякий исследователь немецкой литературы XIX в. находит в этом произведении не только множество неизвестных ему, труднодоступных, нередко неизвестных ранее и в самой науке сведений, он встречается в ней так много свежих, новых и актуальных методологических подходов к материалу, что уже может рассматривать эту книгу как своеобразную сокровищницу знания и такого спутника и собеседника для своей собственной работы, который никогда не оставит его без подсказки, реплики, возражения. Уже в этом отношении книга Ф. Зенгле совершенно уникальна: в отличие от большинства историко-литературных трудов она представляет собой почти никогда не прерывающееся размышление, в процессе которого автор стремится осмыслить всякий факт или группу фактов. В целом метод Зенгле можно было бы попробовать определить как осмысляющий эмпиризм — эмпиризм, который возникает на развалинах духовно-исторической школы. Осмысление фактов как бы в диалоге с материалом (с авторами эпохи бидермайера) и с читателем составляет достоинство книги и извиняет ее естественные недочеты — повторы, противоречия и т. п.; правда, такая внутренняя диалогичность определяет наряду с колоссальной массой материала пространственность изложения. Эта же осмысляющая эмпиричность объясняет открытость книги новому знанию⁸³, и в первую

⁷⁹ *Sengle F. Biedermeierzeit. Stuttgart, 1971—1980.*

⁸⁰ *Hermand J. Die literarische Formenwelt des Biedermeiers. Giessen, 1958.*

⁸¹ Впоследствии И. Херманд занял позиции, которые Зенгле определяет как «салонный марксизм».

⁸² До «Эпохи бидермайера» Ф. Зенгле опубликовал исследование о немецкой исторической драме, несколько академичное и традиционное для духовно-исторической школы, почти без выхода за рамки общепринятого тогда набора имен, а позднее весьма ценное обширное исследование о К. М. Виланде: *Das historische Drama in Deutschland: Geschichte eines literarischen Mythos. 3. Aufl. Stuttgart, 1969; Wieland. Stuttgart, 1949.*

⁸³ Следует отметить также, как совершенно необычную для западногерманского литературоведения черту, открытость политическим проблемам современности, так что можно сказать, что они почти постоянно имеются в виду в

очередь это относится к переоценке роли и функции риторики в литературе первой половины XIX в. (часто Зенгле невольно выходит за рамки бидермайера, и это оправданно и полезно), новый взгляд на роды, виды и жанры литературы этого периода.

На обширных пространствах книги Зенгле можно встретить разные подходы к определению «бидермайера». Приведем лишь некоторые.

1. «Эпоха бидермайера» — более объемное понятие, а «бидермайер» — более узкое. «Эпоха бидермайера подразумевает все направления периода Реставрации. Помимо консервативного бидермайера и либеральной „Молодой Германии“, есть целый ряд иных направлений и традиций». «Эпоха бидермайера — это собирательное понятие», и оно прежде всего подразумевает «различие одновременного». «Эпохе бидермайера» Зенгле отдает предпочтение перед «эпохой Реставрации» прежде всего потому, что понятие реставрации, как и понятие революции, — это общее понятие философии истории, между тем как «историки культуры и по прошествии тысячи лет будут знать без всяких пояснений, что эпоха бидермайера означает эпоху меттерниховской реставрации. Для читателя не должно стать камнем преткновения понятие, которое само по себе относительно безразлично, — даже если это понятие и расходится с нашей теперешней научной модой»⁸⁴.

Однако если называть эпоху по одному из представленных в это время литературных направлений, то ведь с тем же успехом ее можно назвать «эпохой Молодой Германии»?

2. Ф. Зенгле выступает в некоторых случаях как сторонник весьма ограничительного понимания бидермайера: «Я вижу в бидермайере типично немецкую, прежде всего южно-немецкую форму позднего романтизма»⁸⁵. Такая формула поразительно узка; она упрощает ситуацию

книге: так, в предисловии к первому тому книги автор рассказывает, что после некоторых иллюзий, связанных с так называемой «эрой Аденауэра», он внезапно обнаружил в ее основе «феномен реставрации», так что его замысел книги о бидермайере был продиктован намерением лучше разобраться в этом современном феномене «путем интерпретации меттерниховской Реставрации» (*Sengle F. Op. cit., Bd. I, S. IX—X*); к созданию книги автор приступил как враг и той и другой реставрации (*Ibid., S. X*).

⁸⁴ Ф. Зенгле замечает в этом месте: «Лично я стоял скорее на стороне противников Меттерниха и, вероятно, вследствие этого уже не относился к консервативному бидермайеру с той проникновенной любовью, что исследователи бидермайера в 1910 или 1930 г. Тем не менее я не принадлежу к тем, кто утверждает, будто Гейне был последовательным демократом, Веерт — более гениальный поэт, чем Штифтер, или что Мёрике ушел в сферу идиллии из протеста против Меттерниха. Я знаю, что как историк, отвергающий предвзятость и не говорящий лжи сознательно, я разочарую как левых интеллектуалов, так и тех, кто верует, будто в эпоху, когда мир стал единым, вся культура может ориентироваться на христианство, подобно меттерниховской Средней Европе» (*Ibid., S. XI*).

⁸⁵ *Sengle F. Op cit., Bd. 3, S. 1039.*

таких поэтов и писателей, как Раймунд, Грильпарцер, Граббе, Нестрой, Бюхнер, Геббель, Платен, Гейне, Дросте-Хюльсхофф, Ленау, Мёрике, Зилсфилд, Иммерман, Готтхельф, Штифтер, — чтобы назвать те пятнадцать имен, которым посвящены отдельные главы (фактически отдельные теоретические исследования) в третьем томе книги Зенгле (я называю их в том порядке, в каком главы расположены в третьем томе).

3. Вместе с тем бидермайер в некоторых местах исследования выступает, очевидно, как репрезентативное для эпохи в целом направление. В таких местах сказывается консервативное научное наследие, воспринятое Ф. Зенгле. Гейне и Бюхнер, пишет он, «никоим образом не репрезентативны для бидермайеровской Германии, причем как раз как либерально-социальные поэты», и характерным образом обосновывает такой взгляд: «Гейне познакомился с ранним социализмом в Париже, Бюхнер примерно в те же годы — в Страсбурге. И совершенно невероятно, чтобы без этого конкретного французского опыта они поднялись бы над неопределенным либерализмом и анархизмом младогерманского толка». «Если подавляющее большинство народа в эпоху бидермайера еще ничего не знало о либеральной или либерально-социальной идеологии», то это ничего еще не говорит о «представительности» того или иного поэта, разделяющего такую идеологию. Зенгле противоречит здесь сам себе, предлагая узкую и частную аргументацию в духе прежнего, часто социологически недалководидного *Biedermeier — Forschung*, — между тем как сам он считает «задачей историка — учитывать всех литературно-полновесных и значительных в историческом отношении писателей в их совокупности»⁸⁶; так поступает и он сам на деле, — посвятив Гейне и Бюхнеру главы своего исследования, он тем самым признал их «репрезентативными» для эпохи бидермайера. Соглашаясь с Зенгле в его критике понятия «предмартовская эпоха»⁸⁷, я не могу не замечать вместе с тем, что в отдельных местах (и нередко) он возвращается к преодоленной уже позиции и, представляя ситуацию суженно, противоречит сам себе.

4. Наконец, Зенгле рассматривает бидермайер не только как направление, и это вполне оправданно, но и как некоторый общий «стиль», или модус культуры и жизни (ср. шестой и седьмой шаги нашей схемы). Начиная все свое исследование несколько *ex abrupto*, как то было бы естественнее для более популярной и скромной книги историко-культурного содержания (например, для книги В. Гейсмейера, который, однако, так не поступает, или для стародавних книг Г. Германна и Э. Хейльбронна, которые и заняты только отдельными сторонами эпохи), — с «мировой скорби», «национального разочарования», «всеобщей бедности» и т. п., то есть с весьма частных социально-психологических

⁸⁶ Ibid., S. 1023.

⁸⁷ Ibid., S. 1021. См. также ниже.

или популярно-социологических характеристик эпохи (иногда слишком отрывочных), Зенгле подводит их под чрезвычайно общие, многозначительные понятия. Первая глава озаглавлена так: «Основное настроение. Фундаментальная историческая ситуация. Форма истолкования мира». Ясно, что эмпирически-отрывочный и разбросанный, притом, разумеется, не исчерпанный этой главой труднейший материал (труднейший — если не брать его эмпирически и «точечно») философски не соединяется с такими понятиями. Впрочем, вспомним, что создававшаяся столь долго книга Зенгле сама по себе включает историю изучения бидермайера в течение целого поколения, она сама — второй этап такого изучения, а потому в ней непременно должны быть как наивные начала, так и зерна дальнейшего развития понятия. Так, «основное настроение» возвращает нас еще к предыстории понятия «бидермайер», к ощущению эпохи как психологической цельности, как «сна», от которого пришла пора пробудить человечество (Прутц). А заглавие последнего раздела первой главы, быть может, звучит вызывающе: «Всеобщее понятие порядка несмотря на различие содержаний»⁸⁸. Весьма просто показать, что в основе такого тезиса лежит некоторое идеальное отражение меттерниховского устройства Европы, которое и проецируется затем на общекультурный процесс бидермайеровских десятилетий, и приписывается умам той эпохи⁸⁹, — и это был бы лишь все тот же пресловутый консерватизм исследователей бидермайера; однако можно не ограничиваться такой очевидной «простотой», а увидеть здесь зачатки нового переосмысления бидермайера, именно попытку посмотреть, не соответствуют ли «бидермайеру» некоторые типичные, глубинные динамические доминанты⁹⁰.

⁸⁸ Ibid., Bd. 1, S. 64.

⁸⁹ См. особенно: Ibid., S. 81—82.

⁹⁰ Известно ведь, что на установление меттерниховского «порядка», меттерниховского «замирания» литература и искусство эпохи отвечали «примиренностью», «приглушенностью» и тем, что Зенгле называет «потерей в отношении метафизики и энтузиазма» (Ibid., Bd. 3, S. 1039). Конечно, все это происходило не только по указанию Меттерниха, но и потому, что в обществе издавна накапливалась тяга к покою, пассивности — консервативная контрреакция на политические события и литературный романтизм. Тем не менее примиренность и приглушенность — это факт искусства, который особенно легко устанавливается, если иметь в виду романтизм (ср. поколение Людвиг Рихтера и Морица фон Швинда в сравнении с поколением Рунге и Фридриха в живописи; швабских поэтов-романтиков в сравнении с гейдельбергским кругом 1806—1808 годов и т. д.). Но эпоха не исчерпывается романтизмом, и понимать Грильпарцера, Штифтера, Готтхельфа и других как поздних романтиков не станет и Зенгле. Тот же бидермайеровский «дух» не дает системно оформиться реалистическим тенденциям, которые как таковые давно налицо. А «примиренность» как общий модус жизни ведет к подспудному складыванию анархически-нигилистических реакций как формы протеста против общественной, психологической и всякой иной скованности (подобные же процессы происходят одновременно в

В таком случае бидермайер выступает, конечно, уже не как литературное направление, и не как просто «эпоха», и не как «настроение», но как основной мыслительно-психологический модус эпохи, устанавливая таковой в сугубо разнообразном и противоречивом материале безусловно крайне затруднительно, как своего рода интонационное единство. Бидермайер, так понятый, оправдал бы даже и самые первые, наивные и неуверенные, разведывания основных «настроений», мотивов и «содержаний» эпохи. Впрочем, такое дальнейшее переосмысление бидермайера, переводящее его скорее в философский план, проблематично.

Б. У Ф. Зенгле проявляется, наконец, и тенденция сводить весь «бидермайер» к романтизму; тогда весь бидермайер предстает как некий третий этап романтизма, как «романтизм-3». Если бы эта тенденция взяла верх, весь труд был бы в какой-то степени обесценен, так как пришлось бы отказываться от найденного уже специфического качества литературы, литературной жизни 1820—1840-х годов.

Если же попытаться выделить главное в понимании бидермайера, как проявляется оно в книге Ф. Зенгле, и отвлечься от ее противоречий, как и от сложностей самого понятия, то можно сказать, что бидермайер здесь — это эпоха, причем такое понимание особым образом, притом сложно, «устроено». Наряду с этим бидермайер — это и общая характеристика ряда писателей с достаточно консервативным мировоззрением (во всяком случае, не радикальных), и характеристика литературного фона эпохи; кажется непоследовательным понимать бидермайера как направление и как поздний романтизм. Итак, бидермайер — это наименование эпохи, но только устроенное так, что внутри ее выделяется «бидермайер» же в «более» собственном смысле слова. Между «эпохой бидермайера» и «бидермайером» в одном случае нет никакого отличия, а в другом есть известный зазор, который был бы и еще заметнее, если бы «бидермайеровские» настроения и нормы не проникали и во все «небидермайеровское», во все то, что стремится уйти от бидермайера, если бы и все «небидермайеровское» не было погружено в «бидермайер» как форму жизненного уклада, если бы оно не существовало на его фоне. Надо сказать, что консервативные писатели эпохи бидермайера составляют гордость немецкой и австрийской литературы, что путь национальной традиции совершенно немислим без них, и надо признать, что эти писатели создавали такие художественно-мыслительные миры, которые

никалаевской России). С другой стороны, давно замечено, что в эпоху бидермайера точно так же разведены по своим уровням, этажам типичные настроения: веселость, легкомыслие, юмор; бидермайер скрывает в себе меланхолию, «тугодумство» и тяжелую мысль. Юмор может быть блестящ, тогда как мысль больна проблемами современности, продумывает их наедине с собою, и когда такая мысль, готовясь подспудно, учится формировать себя как таковую, на поверхность литературного процесса выходят небывалые и иной раз непонятные современникам феномены — вроде замедленной прозы Адальберта Штифтера.

несовместимы с ограниченностью и застоем как эмпирическим свойством общественной жизни, как реакционной тенденцией. А эти свойства и тенденции — это тоже бидермайер, но после бидермайера как эпохи и бидермайера как литературного круга — это уже «третий» бидермайер, в котором прямая политическая тенденция соединяется с жизненным укладом, с его эмпирией. При этом, однако, все эти «бидермайеры», от уклада до целой эпохи, составляют сплошной ряд.

Надо обратить внимание и на то, как особенно устроено понятие бидермайера. Оно совсем не схоже с романтизмом: ведь никакой эпохи романтизма, строго говоря, нет, — когда мы говорим об «эпохе романтизма», или о «романтической эпохе», то мы можем теперь иметь в виду эпоху, когда существовал романтизм, и не более того. Ведь, например, классицизм разных формаций, существовавший в начале XIX в., творчество Гёте, просветительская беллетристика отнюдь не входят в «романтизм» и не покрываются объемом этого понятия. Если же мы говорим о романтизме, то понимаем под романтизмом все романтические явления, какие подводим под это понятие, включая и тот романтизм, который существовал в эпоху бидермайера (например, творчество Эйхендорфа). В то же время бидермайер покрывает *все* содержание эпохи, и к бидермайеру относятся как романтизм, как бидермайер в «более» собственном смысле слова, так и самый поздний классицизм и все ростки реализма. Все относится к бидермайеру, и все как бы окрашивается в его тона, т. е. приобретает особое зависящее от эпохи качество. Так это, видимо, и есть на самом деле. Вместе с тем мы, возможно, не назовем, например, Штифтера или Грильпарцера — писателем и поэтом эпохи бидермайера, и не только потому, что их творчество (сохраняющее внутреннее единство) хронологически выходит за рамки бидермайера, но и потому, что такая формула звучит снижающе (и в этом вновь проявляется своеобразная логика — устроенность понятия). Даже говоря о писателе, вся деятельность которого укладывается в эту эпоху (Иммерман, Граббе), мы предпочтем иначе соотнести его творчество с хронологией (уже «писатель, живший в эпоху бидермайера», — не то, что «писатель эпохи бидермайера», или тем более «Biedermeierdichter»). Можно сказать так: эпоха подчиняет себе все, но не все подчиняется эпохе, — любое относительно крупное художественное явление отказывается подчиняться «эпохе бидермайера», хотя фактически относится к ней.

Нельзя думать, что в механизме действия подобных понятий («терминов движения») все отлажено, — изменения и сдвиги в его работе свидетельствуют о постоянном движении самого «механизма», — но невозможно не всматриваться в эти механизмы, потому что в этом конкретном функционировании слов заключено, собственно говоря, то, что мы же сами думаем об эпохе, направлении, стиле и т. д. Невозможно думать об усовершенствовании подобного рода слов (как обыкновенно думают об улучшении, уточнении и т. д. научной терминологии), не от-

дав себе отчет в том, как они, собственно, функционируют. У «бидермайера» есть известное сходство с «барокко» (по крайней мере, как понимают его в Германии). Если представлять себе все понятия движения как дома-пространства (см. выше), то можно вообразить себе, далее, что одни дома построены вдоль по движению времени, а другие — поперек этого движения. Так вот барокко и бидермайер построены поперек, тогда как романтизм — вдоль⁹¹. Это последнее здание, со множеством помещений и пристроек, исключительно замысловато — оно возведено так, чтобы даже и самый «последний» романтик поместился в нем, под его крышей. Зато здания барокко и бидермайера построены как огромные залы, перекинутые через время, — они готовы вмещать всех, и своих, и не своих. Можно быть более или менее «барочным»; Опиц-классицист — это поэт эпохи барокко, и между его классицизмом и тенденциями барокко переход плавный. Бидермайер тоже старается сблизить все, даже самое разное, романтизм, реализм, и как бы озабочен проблемой общего знаменателя разнородных феноменов. Затем начинаются различия: принадлежать к барокко — это почтено, а к бидермайеру — не очень почетно. И. С. Бах — это барочный музыкант, вся зрелая жизнь которого протекает за пределами собственно эпохи барокко, в пору ее распада, когда барокко сохраняется в жизни, а в искусстве перенапрягается в создании своих художественных «сумм»; музыкальная эпоха барокко все еще длится, когда литературная и общекультурная кончилась, но Бах все же переживает даже и эту, собственно музыкальную эпоху барокко! А все попытки как-то радикально пересмотреть границы культурных эпох, периодизацию XVII — XVIII вв. наталкиваются на сопротивление — сопротивляется сама наука, которая ставит решительный предел эпохе барокко, в то же время все охотнее допуская, чтобы разные барочные элементы (эмблематика и т. п.) долгожительствовали и после окончания самой эпохи. Элементы бидермайера тоже и не думают умирать после конца бидермайера, но это всегда сниженные и малоценные —

⁹¹ Если пользоваться привычными в наши дни терминами, то можно было бы сказать, что одни литературные эпохи внутренне требуют своего изучения под знаком синхронии, другие — под знаком диахронии. Характерны наблюдения Ф. Зенгле: «...работа над картиной литературы эпохи бидермайера, я был принужден реконструировать всю литературную эстетику той эпохи и положить ее в основу описания тогдашней поэзии, утилитарной литературы, литературного языка. К своему удивлению, я вскоре установил, что схожусь в этом моменте с Г. Р. Луссом, который требует „делать синхронный разрез развития в определенный момент“ и этим путем „вскрывать общую систему координат литературы в известный исторический момент“. В своем описании эпохи я пытаюсь реконструировать с помощью старой риторики, поэтики, критики, истории и других материалов „горизонт ожиданий“ (Ж. Р. Мандельков) или, вернее, различные „горизонты ожиданий“, весь спектр горизонтов эпохи. Я только не понимаю, почему для этого нужно подвергать осуждению исторический объективизм», и т. д. (*Sengle F. Zur Überwindung... // Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, S. 165).

«фоновые» элементы (можно сказать, что за целый век бидермайер и радикально переосмыслен, и вовсе не переосмыслен, так как его первоначальные истолкования преспокойно продолжают существовать в едином целом, в едином организме с новыми толкованиями).

Я уже писал о том, что термины литературоведения образуют систему соопределенностей, где изменение одного элемента вынуждает заново определять остальные⁹²; это относится прежде всего к тому, что названо у нас «терминами движения». Они соопределены, и тем более удивительным образом, что они вовсе не делают «правильно» известный логический объем, а члечат пространство истории литературы капризно-произвольно, пересекаясь, тесня друг друга, передвигая границы, но всегда уверенно удерживая занимаемое место. Так, романтизму — при всей весомости выпавшей на его долю исторической задачи (см. выше) — отведено тем не менее лишь некоторое идеальное пространство, которое он должен отстаивать от своих соседей (направлений, стилей и т. д., основывающихся на иных принципах); бидермайер спокойно располагается в хронологически реальных границах, помещая под свою крышу все «современное» себе и т. д.⁹³

Можно даже представить себе, что этой удивительной (как бы созданной самой природой — природой науки) системе соопределенностей по временам требуются основательные поперечные перекрытия. Они служат опорами всей системы. Характерно, что попытки исправить или реформировать сложившуюся естественным путем систему соопределенностей приводят к предпочтению, подчеркиванию одних стилей, методов и т. д. другим, противоположным: вспомним концепцию реализма — нереализма / антиреализма, где за опору принимается извечный реализм; вспомним взгляды Э. Р. Курциуса, где классицизм как основной стиль перерождается в маньеризм; согласно Д. С. Лихачеву, каждому стилю «первого ряда» соответствует стиль «второго ряда», и вообще стили делятся на первичные и вторичные⁹⁴. Академик Д. С. Лихачев

⁹² См.: Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи // Контекст-1982. М., 1983, с. 99—135. Особенно с. 135.

⁹³ Вся система литературных эпох, так понимаемых, естественно противится формально-логическому своему осмыслению; это безусловно — так; тут уже не может быть и формально-логической классификации эпох, как и их удобной периодизации литературного развития. С удобствами формально-логических классификаций во многих случаях уже пора расставаться, коль скоро они мешают литературоведу думать; литературные эпохи и их периодизация — не единственная такая проблема. Другая, к примеру, — это классификация родов, видов, жанров литературы, где попытки формально-логически распределить и разграничить все не имели успеха никогда.

⁹⁴ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 176—177.

Писать о двух стилях было, кажется, дело обычное после Г. Вёльфлина, а характеристика каждого из двух стилей предопределялась научным опытом исследователя; так, Густав Эрисман писал о «барокко» и «рококо», двух крайних стилях, которые проходят через все века, будучи выражены то сильнее, то

так пишет о «вторичных стилях»: «Вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо противоположные идеологии — прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля — появлением в нем различных разновидностей»⁹⁵. Что-то в этой характеристике напоминает нам бидермайер — объединение разных идеологий под одной крышей; однако мне кажется, что литературоведческие (и культурно-исторические) «понятия движения», как функционируют они в науке, подразумевают в первую очередь отнюдь не стиль, не стили, — они именуют большие смысловые единства-комплексы, членящие историческое развитие. Такими единствами всякий раз осмысливается и учитывается также и стиль, но только каждым единством — *по-своему*. История литературы и история культуры, которая отражена в системе этих терминов, вовсе не есть, в сущности, только история стилей; стиль — это только теоретически вычленяемая из всего процесса сторона; кроме того, история литературы нового времени, как правило, имеет дело не со стилем, а со стилями, т. е. с их множеством, многообразием в каждый отдельный период литературной истории. Есть однако понятия, совсем близкие к понятиям стилистическим, — таков классицизм, — и есть очень далекие от стиля. Ни романтизм, ни реализм не есть стиль; тем более не стиль — бидермайер, который даже представляет собой объединение различных художественных начал, при полнейшей пестроте стилистических решений (хотя и наличествуют различные, организующие тенденции).

Поэтому и кажется, что пользование термином «бидермайер» в немецком литературоведении оправдано еще и потому, что отвечает внутренним потребностям системы соопределенностей. У такой терминологической системы до какой-то степени своя жизнь, — постольку, поскольку в нее уже вошел огромный опыт осмысления литературной и культурной истории, опыт и научный, и особенно донаучный. И термин «бидермайер», упорно внедряющийся в немецкую науку на протяжении ста лет, удовлетворяет известную потребность системы и вместе с тем соответствует реальному ходу развития литературы в ту эпоху, такому ходу, который, быть может, плохо улавливается в своей специфике без такого термина. То специфичное, что плохо улавливается без термина «бидермайер», требует, по сути дела, длинных разбирательств, пока же об

слабее; им соответствуют испанский гонгоризм и итальянский маньеризм, французская прециозность, английский эвфуизм, пышность Лознштейна, современный экспрессионизм, определенные стили средневековья; крайности стили называются тогда, когда ослабевает чувство формы и т. д. (*Ehrismann G. Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgange des Mittelalters. München, 1927, Tl. 2, 2. Hälfte, S. 265*).

⁹⁵ Там же, с. 176.

этом надо сказать совсем коротко: в силу исторического развития бурно начавшийся немецкий романтизм не мог выполнить возложенных на него задач и, выдохшись, привел к существованию одновременно самых различных художественных систем, стилей и т. д. А наступившая реакция, период реставрации, который был отчасти искусственно устраиваемым застоем, целым укладом застоя, привели к стабилизации литературы в ее таком разнообразном, противоречивом состоянии, где поздние формы классицизма соседствуют с поздним романтизмом, нарождающимся реализмом, крайне резко выраженными индивидуальными стилями (вроде Бюхнера или Габбе), для которых почти не находится современных параллелей, с беллетристической бесстильностью и переживаниями просветительских стилей, наконец, с таким новым мюнхенским классицизмом, который явственно предвещает уже неоклассицистические веяния конца века (!). Вот весь этот разнобой и перекрывается зданием бидермайера.

Этот бидермайер — эпоха, которая устроена очень по-немецки и по-австрийски. Между тем она типологически несомненно родственна соответствующему хронологическому периоду в иных европейских литературах. И немецкая, и австрийская литературы участвуют в генеральном движении европейских литератур, но при том с такой долей национальной специфики, с таким соотношением сходных и родственных факторов, что это вызывает потребность именовать ее иначе. Французская или русская литература довольно решительно сворачивает в сторону реализма, каким он будет в середине века, с центром тяжести во второй его половине, — во французской литературе об этом повороте свидетельствует творчество Бальзака, в русской — натуральная школа, вышедшая из Гоголя, от которого в то же время решительно отличалась, что пронизательно видел уже В. Г. Белинский⁹⁶. Во всех названных литературах огромная роль принадлежит 1840 году — году, на который приходится вспышка «физиологических очерков» (менее заметная в Германии). Наконец, повороту к реализму предшествует и, видимо, его подготавливает увлечение переусложненными композиционными формами (романов, разных циклов и т. п.). Как все эти пока не изученные до конца феномены проявляются в немецкой (и австрийской) литературе, проясняет конкретное литературное наполнение бидермайера. Все эти феномены, вместе взятые, их конкретное соотношение и составляют бидермайер. Этот термин обозначает все то, что одновременно и явно, и неуловимо, то, что очевидно в общей картине эпохи, и то, что требует долгой своей обработки, анализа, освоения в науке.

Именно вследствие этой своей специфической сложности бидермайер как целое не транспонируется на иные литературы. Конеч-

⁹⁶ См. письма К. Д. Кавелину от 22 ноября и 7 декабря 1847 г.: *Белинский В. Г. Собр. соч.*: В 9 т. М. 1982, т. 9, с. 682, 709.

но, исследователь немецкого бидермайера установит знакомые ему бидермайеровские черты в иноязычных литературах (и культурах), — например, в творчестве Бальзака, в русской литературе 1830—1840-х годов. Однако картина развития французской или русской литературы того же времени никогда не дает целого, подобного немецкому бидермайеру: во французской и русской литературах очень сильно представлена первая фаза реализма, к которой можно отнести Бальзака и, соответственно, русскую натуральную школу 1840-х годов, тогда как в немецкой литературе, после ярко выразившегося романтизма, первая фаза реализма проявилась очень неполно, робко и противоречиво. В этом сказалось, в частности, продолжающееся воздействие риторических принципов творчества, что неоднократно отмечает Ф. Зенгле, а за этой и иными причинами стоят особенности социально-исторического развития Германии, как и Австрии, проявлявшиеся в творчестве сложно и опосредованно. Вследствие этого немецкий бидермайер и стал в подчеркнутом смысле слова как бы вдвойне переходной эпохой — чрезвычайное разрастание конфликтной неразрешенности литературной ситуации (на самых разных уровнях, включая стиль и жанр) в самый момент логически предполагавшегося окончательного перелома.

Все же было бы полезно проследивать общие бидермайеровские черты эпохи на основе типологических сходств и расхождений между литературами; это был бы своеобразный обмен опытом между национальными литературоведческими школами. Особенно важно установить возможные общности литератур со сближенными в прошлом историческими судьбами, как то литератур наций, входивших в состав прежней Австрии. При поверхностном подходе неизбежен эффект резкого столкновения национальных традиций осмысления литературы, — когда, например, рассуждают так: «Если есть немецкий бидермайер, то близко родственные ему явления существуют почти повсюду в Европе. Во Франции есть своя Жорж Занд, в Италии — Манцони, в Англии — Диккенс, Теккерей, а к тому же еще и Остин, в Дании — Ганс Кристиан Андерсен и Бликер, и т. д.»⁹⁷; такие кажущиеся близости никак не обоснованы и мало что значат. Однако противоречия между традициями возникают и в значительно более близких случаях, где сближение основано не просто на том, что «кажется». Так, словенский поэт Франце Прешерен (1800—1849), который в своей отечественной традиции, а также и в советской науке рассматривается как романтик⁹⁸, немецкоязычному исследователю представляется поэтом бидермайера, притом и жившим на культурной почве бидермайера, и в его творчестве он видит «взаимопро-

⁹⁷ Kohlschmidt W. Op. cit., S. 166.

⁹⁸ См.: Чуркина И. В. Становление национальных идей в словенской художественной культуре // Концепции национальной художественной культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII—XIX веков. М., 1985, с. 196—202.

никновение некоторого базиса классически-романтической традиции с поэтологическими и стилистическими требованиями бидермайера»⁹⁹.

Иногда замечаешь, что исследователям литератур первой половины XIX века на деле недостает понятия «бидермайер» и связанных с ним представлений, для того чтобы давать более конкретную характеристику явлений и вводить их в ряд типологически родственных литературных феноменов. Приведем только один пример, относящийся к чешской литературе 1820-х годов: «Для удовлетворения читательского спроса простых людей создаются рассказы из современной и исторически удаленной жизни чешского народа. Выросшие из переводов в основном немецкой сентиментальной литературы, они проникнуты повышенной чувствительностью, большая роль отводится в них изображению меланхолических размышлений героев, их погружения в мир чувств и настроения. Неизменным интересом у читателей пользовались циклы рассказов Ф. Б. Томсы и Яна Й. Марека, появившиеся в 20-е годы. <...> Использование характерной для сентиментального рассказа символики цветов проявилось даже в названии прозаических сборников этих авторов: Ф. Б. Томса „Вешние фиалки, или Приключения и истории давних и нынешних времен“ (1823) и Яна Йиндржиха Марека (Яна из Гвезды) „Ландыши, или Собрание оригинальных романтических повестей из старых и новых времен“ (1824 и 1828)»¹⁰⁰. Но что же такое «сентиментальное» — это ведь, очевидно, не то же, что «сентименталистское», и коль скоро так, то каково же стилистическое отнесение таких произведений? К какому стилю, направлению, литературному пласту они на деле от-

⁹⁹ Scherber P. Das Biedermeier im südslavischen Bereich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gezeigt am Schaffen des slovenischen Dichters Francé Prescheren // Die österreichische Literatur; Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Graz, 1979, S. 534.

См. также: Tarnó L. Deutsche und ungarische Romantik: Probleme einer vergleichenden Porschung // Impulse. В.; Weimar, 1981. Folge 5, S. 193—213; Konstantinović Z. Zum Begriff der Romantik in den südeuropäischen Literaturen: Versuch einer regionalen komparatistischen Identifikation // Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger. В.; N. Y., 1975, S. 327—339.

¹⁰⁰ Жакова Н. К. Отражение роста национального самосознания в смене литературных направлений в Чехии (на примере развития художественной прозы) // У истоков формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе: Общественно-культурное развитие и генезис национального самосознания. М., 1984, с. 168.

См. также: Поляков М. Я. Сравнительная поэтика романтизма в славянских литературах // Он же. Вопросы поэтики и художественной семиотики, 2-е изд. М., 1986, с. 464—472. Характерным образом отмечается для чешской литературы то, что «недостаточно развитое романтическое движение в первой половине XIX в. проникает в глубь второй половины XIX в. и является одним из приметных элементов общей картины чешской литературы второй половины XIX века» (с. 465). Нечто подобное для венгерской литературы констатирует Л. Тарнои. Ср. также известный компаративистике феномен запаздывающего восприятия опыта иноязычной литературы в целом за большой период разви-

носятся? Использование же символики цветов в заглавиях — это как раз особенность не «сентиментальной» литературы, а именно поэтической практики бидермайера, особенность бидермайеровской культуры (подобная же поэтика даже в зрелых рассказах Адальберта Штифтера уже 1850-х годов), да и вообще поэтика подобных заглавий отвечает обычаям бидермайера. Наконец, удивительна социологически вялая и несовременная характеристика читателей тогдашней литературы как «простых людей» без малейшего пояснения их круга.

Видимо, знание связанных с бидермайером представлений, как и языка соседнего (по предмету занятий) литературоведения действительно уместно. Современный компаративист Виргил Немояну даже полагает, что «литературная атмосфера Чехии 1830—1840-х годов может быть понята лишь тогда, когда принимается во внимание понятие бидермайера»; по его мнению, именно в чешской и немецкоязычной литературе «существует, по всей вероятности, наиболее насыщенная и богато развитая система бидермайера»¹⁰¹. Вообще В. Немояну выступает как сторонник существования общеевропейского бидермайера и стремится обосновать его: «После 1815—1820-х годов с романтизмом происходят важные перемены — он умеряет свои претензии, освобождается от абсолютности и космических масштабов, становится индивидуалистическим или социальным, идиллическим или национальным», — т. е. расходится по разным частным направлениям, не слишком удачно здесь обозначенным (тогда как глубокие изменения в романтизме в указанное время зафиксированы вполне точно); «этот позднейший романтизм около 1820 г. не отрекается от первоначальной высокоромантической¹⁰² парадигмы, но пользуется ею иронически или трагикомически; нередко картину изначального единства распознаешь во фрагментарной форме»¹⁰³. Тут теоретическая мысль (в этом надо отдавать себе ясный отчет) вступает в зону сугубых неясностей, где вынуждена разбираться решительно во всем, начиная с социально-исторических факторов и кончая неуловимыми социально-психологическими настроениями и веяниями — и все это в

тия; внутренняя дифференциация этого периода тогда почти не замечается (см.: *Klin E. Epochenverschiebung und Epochenraffung: Zur Problem der Rezeption der klassischen deutschen Literatur in der polnischen Romantik // Impulse. Folge 5, S. 177—192.*

См. также: *Соловьева А. П. Этапы и особенности развития реализма в чешской литературе XIX века // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы: Пути и специфика литературного развития в XIX веке. М., 1983, с. 66—97.*

¹⁰¹ *Nemoianu V. Ostmitteleuropäisches Biedermeier: Versuch einer Periodisierung (1780—1850) // Die österreichische Literatur: Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830—1880). Graz, 1982, S. 135—136.*

¹⁰² Это слово «высокоромантический» (*hochromantisch*) употреблено, кажется, не вполне специфично, так как традиционно «высокий романтизм» означает период зрелого, развитого романтизма.

¹⁰³ *Nemoianu V. Op. cit., S. 126.*

среде огромного разнообразия, какое являет и сама эпоха, и европейские литературы со всем своеобразием развития каждой из них. Однако главная трудность — это отражающий такое своеобразие язык каждого национального литературоведения, язык, который, как мы можем быть уверены, не является просто чем-то ограниченным, не является просто «конвенциональным». И если трудно перекрыть все эти языки одним термином, подтвердить и «доказать» его уместность, то пользоваться опытом осмысления соседней и типологически близкой литературы, видимо, просто необходимо.

Итак, немецкий и австрийский бидермайер выступает как эпоха «вдвойне» переходная. Что же касается, собственно, творческих достижений этой эпохи, то они весьма велики — это одна из самых богатых эпох в истории немецкой литературы, в этом отношении достойная наследница рубежа XVIII — XIX вв., времени наивысшего напряжения творческих сил немецкой литературы (в Австрии же такой вершинный период приходится именно на эпоху бидермайера).

Остается сказать о термине «предмартовская эпоха». В качестве общего термина для обозначения всей эпохи, о которой идет сейчас речь, этот термин не имеет некоторых достоинств «бидермайера»¹⁰⁴. Во-первых, терминов, так устроенных, как «предмартовская эпоха» (или «предмартовский период»), нет во всей системе соопределенностей, — ни одно подобное понятие (как известно, почти все они произошли из «прозвищ», данных эпохам или стилям) не обладает само по себе социально-исторической отчетливостью и как термин не претендует на это. Термин «предмартовская эпоха», означающий период, непосредственно предшествующий революции 1848 г., период размежевания и консолидации социально-политических сил, идет из социальной истории. В этом еще нет никакого преимущества: социально отчетливой должна быть теория, а не сам по себе термин. Между тем этот термин неспецифичен для литературоведения и истории культуры вообще. Во-вторых, как пытался я пока-

¹⁰⁴ Приведу замечательные слова Вернера Краусса: «Если <...> даваемое самим себе обозначение исполнено духом собственной историчности — таковы „романтизм“, „натурализм“, „символизм“ и т. д., — его не превзойти никакой хронологической концепции» (*Krauss W. Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Reinbek, 1968, S. 122*). Что можно еще добавить к этим словам, подытоживающим самую суть дела, о которой хотелось сказать и нам? Разве что требовало бы уточнения выражение «даваемое самим себе» — ведь не сам романтизм дает себе имя; эпоха, время, современники, потомки, ученые и неучи, давая ему наименование, осмыслиют себя исторически, участвуют в опыте такого исторического самоосмысления... Все же (и это превосходно) в науке о литературе, несмотря на всю точность, методологичность и рациональность, которую стараемся внести в нее мы, есть нечто от саморастущего, от растения, от живого. В живом больше, чем мы можем сказать о нем, — так традиционные понятия литературоведения типа наших «понятий движения» заключают в себе знание, которое нам остается лишь эксплицировать, заключают в себе знание, о котором мы еще не подозреваем и в котором не отдаем себе отчета.

зать, традиционные «термины движения» заключают в себе дополнительную информацию, которая еще не выявлена наукой, а потому они сами по себе — важный предмет исследования (по крайней мере, могут и должны быть таковым), и этого достоинства лишен термин если и не новый, то все равно лишь перенесенный в литературоведение. В-третьих, применяемый в литературоведении, он, как можно убедиться, начинает неправильно функционировать¹⁰⁵, и причины этого, кажется, ясны. Прежде всего он совсем иначе (по сравнению с собирательным термином «бидермайер») располагает, «центрирует», материал эпохи — центр тяжести переносится на 1848 г., и весь материал, так сказать, подбирается к этой финальной точке эпохи. Не надо думать, что термин — это простая условность (об этом уже говорилось); сам термин влечет за собой полное «переустройство» всего литературного периода, и оно некорректно, так как далеко не все линии литературного развития эпохи тяготеют к 1848 г. Далее: именно вследствие своей неспецифичности для литературы нижняя граница «предмартовской эпохи» начинает, как показывает опыт, все больше и больше переноситься назад, с 1830 г. на 1820, 1819, 1815 гг. и так далее. Понятно, почему: неспецифичный термин вынужден удовлетворять потребность в обозначении целой эпохи, а тогда он выступает лишь как формальный заменитель «бидермайера» и утрачивает всякую социально-историческую определенность, т. е. приходит в противоречие со своим замыслом. Дальше всех заходит Г. Зейдлер, который отсчитывает «предмартовскую эпоху» от 1810 г. и даже 1808 г.!¹⁰⁶ Но тогда этот термин оказывается абсолютно формальным! Любопытно видеть в защитнике этого термина П. Штейне его же критика. П. Штейн рассуж-

¹⁰⁵ Петер Штейн, отстаивая термин «предмартовская эпоха», пытается в связи с этим продемонстрировать «нищету буржуазной периодизации», однако, на мой взгляд, показывает лишь то, что литературоведение в целом стоит перед общими, сложными и еще не решенными задачами периодизации; см.: *Stein P. Epochenproblem «Vormärz»*. Stuttgart, 1974.

Ср. также другой ставший популярным термин, лишенный даже и преимущества социально-исторической определенности, — это «период искусства», термин, восходящий к Г. Гейне, к 1820-м годам; см.: *Kunstperiode: Studien zur deutschen Literatur des ausliegenden 18. Jahrhunderts*. B., 1982; *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode* / Hrsg. von D. Grathoff. Frankfurt a. M.; Bern; N.-Y., 1985 (*Giessener Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft*, Bd. 1.).

Вновь выдвинутый П. Вебером, этот термин вызвал большую дискуссию: *Beyer W. Rezension von «Kunstperiode» // Weimarer Beiträge*, 1983, Nr. 3, S. 545—551; *Fontius M. Nachlese zum Begriff «Kunstperiode» // Ibid.*, S. 526—544; *Albrecht W. «Kunstperiode» als Epochenbegriff // Ibid.*, Nr. II, S. 1998—2002; *Namowicz T. Der Streit um die «Kunstperiode» // Ibid.*, 1985, Nr. 4, S. 679—685; *Peitsch H. Rückblick von aussen auf eine Diskussion: «Kunstperiode» // Ibid.*, S. 685—694.

М. Фонтинус характеризует это понятие как «безбережное и находящееся в непримиримом противоречии с самим развитием литературы» (*Fontius M. Op. cit.*, S. 529).

¹⁰⁶ *Seidler H. Op. cit.*, S. 44.

дает так: либо «предмартовскую эпоху» понимают в узком смысле (1840—1848 гг.), и тогда этот термин влечет за собой искажения, либо же его расширяют, но тогда термин становится несущественным. «Материалистическое обоснование предмартовского периода в узком смысле слова как фазы непосредственной подготовки революции содержит недопустимые искажения перспективы, ибо сводит диалектическую связь прогресса и реакции, которая существовала в эту эпоху, лишь к одной прогрессивной линии, ориентированной исключительно на политико-идеологическую сферу в отрыве от базисных процессов. Видимо, сознавая невозможность пользоваться этим понятием так, в новых работах нередко отказываются от точной хронологии <...>, что, как правило, означает отказ от релевантного применения термина „предмартовский период“ в качестве обозначения целой эпохи»¹⁰⁷. К этой критике едва ли что можно добавить.

Итак, следует согласиться с применением термина «бидермайер» для обозначения литературной эпохи 1820—1840-х годов. Это понятие несомненно внутренне плодотворно. Однако понятие понятием, а конкретное наполнение эпохи несравненно богаче ее наименований, даже и самых информативных внутренне! А как раз бидермайер — это период большой внутренней напряженности, и не только в столкновении мировоззрений, их художественных выражений и воплощений, но и в таких чисто теоретико-литературных областях, как стиль, жанр, произведение. Все отмечено в эту эпоху своей противоречивостью (даже и то, как осмысливается «произведение»), все напряжено между прошлым и будущим, между риторикой и реализмом, между романтической стилизацией и трезвым и точным словом, готовым сбросить с себя бремя «иллюзий». Как уже сказано выше, весьма интересный феномен этого переходного этапа — «разбухание» литературного произведения, когда создаются уникальные литературные постройки — в виде замысловато организованных циклов, произведений-«ансамблей»¹⁰⁸, больших композиционных конфигураций, с известной механистичностью всей конструкции. Это весьма специфично для бидермайера, однако это явление имеет и свою генеалогию, и типологические соответствия в европейских литературах.

¹⁰⁷ Stein P. Op. cit., S. 48.

¹⁰⁸ См. понятие «жанра-ансамбля» в применении к древнерусской литературе: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв., с. 50—54, а также в применении к творчеству Ф. М. Достоевского: Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985, с. 206. Современные работы, посвященные понятию «цикла» в литературе XIX века, направлены на выяснение исторической и художественной конкретности осмысления уникальных форм, создававшихся в то время. См. относительно творчества позднего Гёте как кульминации и своеобразного тупика в литературном развитии, где индивидуально создаваемую форму нельзя уже ни воспроизводить вторично, ни развивать, ни продолжить (а можно только обойти): Михайлов А. В. «Западно-восточный диван» Гёте: Смысл и форма // Гёте И. В. Западно-восточный диван. М., 1987, с. 600—680.

Произведения подобного жанра — это узловым момент всего этого переходного периода, как бы момент максимального напряжения в нем. Поэтому, раскрывая литературное содержание эпохи, следует в первую очередь останавливаться на них. Внутреннее устройство произведений эпохи (эпохи бидермайера) отражает устроенность самой эпохи (как почвы культуры).

Приложение

ЛИТЕРАТУРА К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ «БИДЕРМАЙЕР»*

Принятые сокращения:

- B* — Biedermeier
Jb — Jahrbuch
Rp — Reprint
BdV — Begriffshestimmung des literarischen Biedermeier / Hrsg. von E. Neubuhr. Darmstadt, 1974 (Wege der Forschung, Bd. 318)
DVj — Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle (ныне Stuttgart), 1923 —
Euph. — Euphorion (в 1933—1945 г. Dichtung und Volkstum). Stuttgart (ныне Heidelberg), 1894 —
GRM — Germanisch-Romanische Monatsschrift. Heidelberg.

ОБЩЕКУЛЬТУРНАЯ РАЗРАБОТКА ПОНЯТИЯ. БИДЕРМАЙЕР В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. БИДЕРМАЙЕР КАК СТИЛЬ ЖИЗНИ

Boehn M. von. *B: Deutschland von 1815—1847.* В., 1911 (неоднократно переиздавалась).

Hermann G. *Das B im Spiegel seiner Zeit.* В. 1913; Hamburg, 1965.

Schmidt P. F. *Bmalerei.* München, 1921.

Löschnigg H. *Grazer Leben und Kunst in den Btagen.* Graz, 1921.

Reischl F. *Wien zur Bzeit: Volksleben in Wiener Vorstädten nach zeitgenössischen Schilderungen.* W., 1921.

Houben H. H. *Der gefesselte B: Literatur, Kultur, Zensur in der guten, alten Zeit.* Leipzig, 1924.

Pauls E. E. *Der Beginn der bürgerlichen Zeit: B-Schicksale.* Lübeck, 1924; 3. Aufl. 1927.

Pauls E. E. *Der politische B.* Lübeck, 1925.

Rheinische Malerei in der Bzeit / Hrsg. von K. Koetschau. Dusseldorf, 1926.

* Список работ не претендует на полноту. Включены в основном те книги и статьи, в заглавиях которых бидермайер обозначен как тема.

- Leitich A. T.* Wiener *B*. Bielefeld; Leipzig, 1941; 5. Aufl. 1944.
Weiglin P. Berliner *B*. Bielefeld; Leipzig, 1942.
Hamann P. Geistliches *B* im altbayrischen Raum. Regensburg, 1954.
Kalkschmidt E. *Bs* Glück und Ende. München, 1957.
Feuchtmüller R., Mrazek W. *B* in Österreich. W. [u. a.], 1963.
Schrott L. *B* in München: Dokumente einer schöpferischen Zeit. München, 1963.
Wirth J. Berliner *B*. B., 1972.
Geismeyer W. *B*: Das Bild vom *B*. Zeit und Kultur des 5. Kunst und Kunstleben des *B*. Leipzig, 1979.
Krüger R. *B*: Eine Lebenshaltung zwischen 1815 und 1848. 2. Aufl. Leipzig, 1982.

ПЕРВАЯ ФАЗА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ РАЗРАБОТКИ ПОНЯТИЯ

- Beyer H.* Literarisches *B* / Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. B., 1926, Bd. 1, S. 138—140.
Kluckhohn P. Die Fortwirkung der deutschen Romantik in der Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts // Zeitschrift für deutsche Bildung. 1928, Bd. 4, S. 57—69.
Weydt G. Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter: Beiträge zum «*B*stil» in der Literatur des 19. Jahrhunderts. B., 1930 (Germanische Studien. Bd. 95); RP: Nendeln, 1967.
Bietak W. Das Lebensgefühl des *B* in der österreichischen Dichtung. W., 1931.
Bietak W. Vom Wesen des österreichischen *B* und seiner Dichtung // DVj, 1931, Bd. 9, S. 652—678; BdB, S. 61—83.
Weydt G. Literarisches *B* // Ibid., S. 628—651; BdB, S. 35—60.
Majut R. Lebensbühne und Marionette: Ein Beitrag zur seelengeschichtlichen Entwicklung von der Geniezeit bis zum *B*. B., 1931 (Germanische Studien. Bd. 100); RP: Nendeln, 1967.
Majut R. Das literarische *B*: Aufriss und Probleme // GRM, 1932, Bd. 20, S. 401—424.
Martini F. Wilhelm Raabe und das literarische *B* // Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes, 1933, Bd. 23, S. 33—45.
Backmann R. Grillparzer und die heutige *B*-Psychoze // Jb der Grillparzer — Gesellschaft, 1935, Bd. 33, S. 1—32.
Bietak W. Zwischen Romantik, Jungem Deutschland und Realismus: Eine Literatur- und Problemschau vom Standpunkt der *B*forschung // DVj, 1935, Bd. 13, S. 163—206.
Kluckhohn P. *B* als literarische Epochenbezeichnung // Ibid., S. 1—43; BdB, S. 100—145.
Simon K. *B* und die bildende Kunst // Ibid., S. 59—90.
Weydt G. Literarisches *B* II: Die überindividuellen Ordnungen // Ibid., S. 44—58; BdB, S. 84—99.
Wundt M. Die Philosophie in der Zeit des *Bs* // Ibid., S. 118—148.

Stockum Th. C. van. De ontdekking van het letterkundige «B» // *Levende Talen*, April 1935. P. 188—192.

Pongs M. Zur Bürgerkultur im B: Bürgerklassik // *Euph.* 4., 1935. Bd. 36. S. 171—163; *BdB*, S. 146—174.

Wiese B. von. Zeitkrisis und B in Laubes «Das junge Europa» und in Immermanns «Epigonen» // *Ibid.*, S. 163—197; *BdB*, S. 194—237.

Grolman A. von. B-Forschung // *Ibid.*, S. 311—325.

Pongs H. Ein Beitrag zum Dämonischen im B // *Ibid.*, S. 241—261.

Weydt G. Nachträge zur B-Forschung: 1. Eine Antwort auf Adolf v. Grolman. 2. Zusatz von Adolf v. Grolman // *Ibid.*, S. 497—505.

Schneider F. J. B und Literaturwissenschaft // *Preussische Jber*, 1935, Bd. 240, S. 2—7, 233; *BdB*, S. 175—193.

Alewyn R. Das 19. Jahrhundert in der jüngsten Forschung // *Zeitschrift für deutsche Bildung*, 1935, Bd. II, S. 276—281; 324—330.

Funck H. Musikalisches B // *DVj*, 1936, Bd. 14, S. 398—412.

Haller R. Goethe und die Welt des Bs // *Ibid.*, S. 442—461.

Kluckhohn P. Zur B-Diskussion // *Ibid.*, S. 495—504.

Walzel O. B // *Die Literatur*, 1936, S. 318—321.

Sahánek S. Literární B v německém písemnictví. Bratislava, 1938.

Wietfeld K. Bliches beim alten Goethe: Diss. München, 1938.

Zeydel E. Ludwig Tieck und das B // *GRM*, 1938, Bd. 26, S. 352—358.

Schmidt L. Die Stellung der Wiener Bichtung zu Volkstum und Volkskultur // *Ibid.*, S. 278—293.

Hashagen E. Der Beruf des Dichters in den Anschauungen der Bzeit: Diss. Tübingen, 1938.

Visscher B. S. L. Ferdinand von Saar: Sein Verhältnis zur Bichtung: Diss. Groningen, 1938.

Holske A. Stifter and the B crisis // *Studies in honor of John Albrecht Walz*. Lancaster, 1941, p. 256—290.

Berkhout A. P. B und poetischer Realismus: Stilistische Beobachtungen über Werke von Grillparzer, Mörike, Stifter, Hebbel und Ludwig: Diss. Amsterdam, 1942.

БИДЕРМАЙЕР В ПОСЛЕВОЕННОЙ НАУКЕ

Emrich B. Jean Pauls Wirkung im B: Diss. Tübingen, 1949.

Meyer Herbert. Das literarische B: Ergebnisse und Fragen // *Deutschunterricht*, 1952. Beilage zu Heft 2, S. 1—8.

Greiner M. Zwischen B und Bourgeoisie; Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte. Göttingen, 1953; Leipzig, 1954.

Hütteroth W. D. Das B in Eichendorffs Werken // *Aurora, Jb der Eichendorff — Gesellschaft*, 1954, Bd. 14, S. 57—61.

Sengle F. Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaura-tionsliteratur // *DVj*, 1956, Bd. 30, S. 268—294; *BdB*, S. 238—273; *Sengle F.* Arbeiten zur deutschen Literatur, 1750—1850. Stuttgart. 1965, S. 118—154.

Bollnow O. F. Der «Nachsommer» und der Bildungsgedanke des *B* // Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sein. Festschrift Ernst Otto. B., 1957, S. 14—33.

Williams Ch. A. Notes on the origin and history of the early «*B*» // The Journal of English and Germanic Philology, 1958, vol. 57, p. 403—415.

Herman J. Die literarische Formenwelt des *Bs*. Giessen, 1958; Teildruck in *BdB*, S. 287—312.

Flemming W. Die Problematik der Bezeichnung «*B*» // GRM, 1958, N. F. Bd. 8, S. 379—388; *BdB*, S. 274—286.

Emrich B. Literarisches *B* // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. B., 1958, Bd. 1, S. 168—173.

Scheyer E. *B* in der Literatur- und Kunstgeschichte // Aurora, *Jb* der Eichendorff — Gesellschaft, 1960, Bd. 20, S. 13—29; einzeln: Würzburg, 1960.

Himmel H. Probleme der österreichischen *B*novellistik: Ein Beitrag zur Erkenntnis der historischen Stellung Adalbert Stifters // Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter — Instituts des Landes Oberösterreich, 1963, Bd. 12, S. 36—59.

Bietak W. Probleme der *B*dichtung // Neue Beiträge zum Grillparzer- und Stifter — Bild. Graz; W., 1965, S. 5—21.

Kohlschmidt W. Reformkatholizismus im *B*kleide: Gutzkows Roman «Der Zauberer von Rom» als religiöse Utopie // *Jb* der Schiller — Gesellschaft, 1966, Bd. 10, S. 286—296.

Rothschuh K. E. Deutsche *B*medizin: Epoche zwischen Romantik und Realismus (1830—1850) // *Gesnerus*, 1968, Bd. 25, S. 167—187.

Herman J. Allgemeine Epochenprobleme // Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815—1848 / Hrsg. von J. Herman und M. Windfuhr. Stuttgart, 1970, S. 3—61.

Schröder R. Novelle und Novellentheorie in der frühen *B*zeit: Versuch einer genealogischen Gattungsmorphologie (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 20).

Jørgensen S.-A. Adam Oehlenschlägers «Die Inseln im Südmeer» und J. G. Schnabels «Wunderliche Fata»: Aufklärung, Romantik — oder *B*? // *Nerthus*. Düsseldorf; Köln, 1970, Bd. 2, S. 131—150.

Politzer H. Franz Grillparzer oder das abgründige *B*. München; Zürich, 1972.

Sengle F. Die *B*zeit. Stuttgart, 1971—1980, Bd. 1—3.

Neumaier H. Der Konversationston in der frühen *B*zeit. Stuttgart [u. a.], 1973.

Eisenbeiss U. Das Idyllische in der Novelle der *B*zeit. Stuttgart [u. a.], 1973.

Niebuhr E. Einleitung // *BdB*, S. 1—34.

Weydt G. Literarisches *B* III: Das Problem Stil und Epoche // *Ibid.*, S. 313—328.

Fülleborn U. Frührealismus und *B*zeit // *Ibid.*, S. 329—364.

Bauer W. Jeremias Gotthelf: Ein Vertreter der geistlichen Restauration der *B*zeit. Stuttgart [u. a.], 1975.

Göttler H. Der Pfarrer im Werk Jeremias Gotthelfs: Ein Beitrag zur Stellung des Geistlichen in der Literatur der *B*zeit. München, 1978.

Link J. *B* und Ästhetizismus: Fünf Gedichte der West-östlichen Divans. München, 1979.

Perraudin M. The young Heine as a *B* epigone // Heine *Jb*, 1984, Bd. 23, S. 22—41.

БИДЕРМАЙЕР В ИНОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

Brie F. Literarisches *B* in England // DVj, 1935, Bd. 13, S. 149—162.

Krause W. Karl Egon Ebert und das böhmische *B* // Euph., 1936, Bd. 35, S. 197—209.

Jirát V. Český a německý *B*; Uloha «*Bu*» v českém národním obrození (1937) // Idém. Portrety a studie. Praha, 1978, s. 545—548, 548—551.

Zolnai B. A Magyar *B*. Budapest, 1941.

Angyel F. Französisches *B* // Helicon. Debrecen, 1943, Bd. 5.

Hecht J. Dickens' Verhältnis zum *B* // DVj, 1944, Bd. 22, S. 439—470.

Wandruszka A. Amerikanisches *B* // Wort und Tat. Innsbruck, 1946, H. 3, S. 49—60.

Lunding E. *B* og romantismen // Kritik, 1968, t. 7, p. 32—67.

Lunding E. Österreichisch-dänische literarische Begegnungen in der *B*zeit // Peripherie und Zentrum. Festschrift für Adalbert Schmidt. Salzburg [u. a.], 1971, S. 137—163.

Nemoianu V. Is There an English *B*? // Canadian Review of Comparative Literature, 1979, vol. 1, p. 27—45.

Scherber P. Das *B* im südslavischen Bereich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts // Die österreichische Literatur: Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750—1830) / Hrsg. von H. Zeman. Graz, 1979, S. 531—544.

Nemoianu V. Ostmitteleuropäisches *B*: Versuch einer Periodisierung (1780—1850) // Die österreichische Literatur: Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830—1880) / Hrsg. von H. Zeman. Graz, 1982, S. 125—139.

Schamschula W. Aspekte des *B* in der tschechischen Literatur // Ibid., S. 107—124.

Neuhäuser R. Zur Frage des literarischen *B* in Russland: (Die Literatur der fünfziger Jahre) // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1982, Bd. 10, S. 111—136.

Nemoianu V. The taming of romanticism: European literature and the age of *B*. Cambridge: London, 1984.

Neuhäuser R. Das «Biedermeier» (Realidealismus) in der russischen Lyrik der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1985, Bd. 15, S. 35—66.

ПОЭТИКА БАРОККО: ЗАВЕРШЕНИЕ РИТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

1. Барокко как понятие и термин

«Барокко» — это одна из сложнейших тем теории литературы, и литературовед, поставленный перед задачей говорить о барокко, чувствует необходимость одновременно с описанием, анализом или характеристикой «барочных» явлений заняться оправданием и самого барокко, т. е. как самого обозначения, так и самого обозначаемого. Эти обозначение и обозначаемое принимаются нами за совершенно неразрывное единство, и это утверждение, как понимает автор, само по себе есть предположение, которое в свою очередь нуждается в оправдании, но, конечно, не в доказательстве, что лежит за пределами возможностей литературоведческой или искусствоведческой науки. Такое предположение входит в общий круг всего, что должно быть, в своей общей взаимосвязи, оправдано и одновременно с чем должны быть выявлены основные принципы поэтики этого, оправдываемого «барокко».

Автор с самого начала приоткрывает свои карты: его замысел состоит, в самом главном, в том, чтобы разойтись с некоторой обычной логикой двоичности, которая с давних пор проникла во всякую типологию культуры. Автор хотел бы бороться не с самой этой логикой вообще, которая стара как мир и неистребима, а только со вполне конкретным случаем ее применения. Обращенная на историю искусства и культуры, эта логика потребует представлять себе такую историю то как беспрестанную череду двух противоположных по типу стилей, которые сменяют друг друга столь же регулярно, как демократическая и республиканская партии в органах власти США, то ставит стили в неравное положение, представляя себе одни — первичными, другие — вторичными, зависящими от первых, несамостоятельными и нетворческими. То же, что именуется теперь в истории литературы и в истории искусства «барокко», с самого начала, как только слово «барокко» из обычного языка было перенесено в науку и обнаружило свою способность функционировать как термин, сделавшись таковым, подпало под действие сразу двух вариантов той же логики. Сразу двух — потому что даже и те искусствоведы, которые видели в барокко (как стиле или направлении) нечто вполне равноправное с искусством Ренессанса, которому оно пришло на смену, не могли не замечать, что «барокко» противопоставляет классическому искусству некую «странность». А в свою очередь такая «странность» неразрывно связана или даже слита с самим словом «барокко», которое долгое время оставалось в литературном языке

на положении своего рода предтермина — почти номенклатурного обозначения всего, что недопустимо выпадает из нормы и неоправданно ей перечит, и на определенном отрезке истории разделяло такую функцию со словом «готическое» (в ту пору полным своим синонимом). Само же слово «барокко» связано и слито со «странностью» как маркированным историко-культурным феноменом; согласно проводившимся исследованиям, «барокко», слово с закрытой для большинства пользующихся им внутренней формой, возникает из своеобразного симбиоза двух далеких по своей семантике слов: «барокко» — это и известная с XIII в. фигура силлогизма, ведущая к ложным заключениям (из числа условных обозначений силлогизмов в схоластической логике), и жемчужина неправильной формы (из португальского языка; см: [Хоффмейстер 1987, с. 2]). Оба слова в своем взаимопроникновении сошлись на «странности», которую одинаково подразумевают. В середине XIX в., осторожно проявляя свои терминологические потенции, слово «барокко» вполне руководствуется своей основной семантикой и таким путем определяется *из прошлого*. Тогда «барочное» — это все, что неоправданно отклоняется от нормы в сторону «странного». А одновременно с тем, тоже проявляя свои терминологические потенции, слово «барокко», очевидно, следует потребности ввести все это «странное», коль скоро оно заявляет о себе как вполне закономерном историко-культурном феномене, в пределы новой нормы. Тогда оно определяется уже *из будущего* — из того, в какое движется сама неосознающая себя научная мысль (в той мере, в какой она не ведает цели своего движения).

В результате термин «барокко» обязан соединить в себе и странность и норму, и нарушение канонов и свой особый канон. А тогда, в зависимости от того, к чему склоняется исследователь, — к тому ли, чтобы исходить из «нормы», или к тому, чтобы признавать самостоятельное значение неканонических канонов, — он и будет выбирать между возможностью считать все барочно-странное каким-то проходящим или «переходным» моментом в истории культуры или хотя и полноценным, однако противостоящим принятому канону стилем, направлением и т. д. Для Г. Вельфлина как одного из первооткрывателей барокко в изобразительном искусстве и архитектуре, который, стало быть, одним из первых сумел оценить барокко в его самостоятельном историко-культурном значении, барокко было «тем стилем, в который разрешается ренессанс, или, — добавляет Вельфлин, — тем, в который, как чаще выражаются, вырождается ренессанс» [Вельфлин, 1986, с. 11]. Вырождение, переход и побочность — это три способа осмысления «барокко» в науке; всякий раз это барокко оказывается в тени некоей нормы, понимающей себя само собою.

Как писал Г. Вельфлин, разделявший довольно распространенный взгляд на так называемую неравномерность развития искусств, «бывает

так, что когда начинается упадок одного из искусств, другое только еще обретает свою подлинную сущность. Непрактичное и непригодное для архитектуры может восприниматься как вполне адекватное в музыке, потому что она по самому своему естеству создана для выражения бесформенных настроений» [Вельфлин, 1986, с. 96], а барокко и вообще «означает деградацию до бесформенного состояния» [там же, с. 54]. Можно предположить, что, как и в этом случае, идея неравномерности чаще всего проистекает из неосведомленности относительно искусства. Сама же логика рассуждения такова: если барокко в архитектуре — это упадок, то музыка — это и с самого начала упадок; она по своей природе принадлежит вторичному стилю и населяет его область. Там, где архитектура «выходит за свои естественные границы», там «музыка с ее выражением настроений соответствует оттеснению на второй план законченно ритмического письма, строго систематического построения и ясной наглядности членения» [там же, с. 97]. Музыка барокко (включая и Палестрину) определяется у Вельфлина через то, чего она лишается — будто бы всего неадекватного ей по природе. Однако это проливает яркий свет на то, как вообще мыслится вторичный, или побочный стиль, — что и сохранилось в истории культуры вплоть до наших дней.

Для приверженцев же второго варианта логики двоичности, по которому барокко — «вторичный» (побочный, переходный) стиль, ущербность барокко не подлежит никакому сомнению. Стиль вторичный и переходный [см: Лихачев, 1973], он куда-то переходит нестерпимо долго.

Конкурирующий с «барокко» другой термин, «маньеризм», заимствованный Э. Р. Курциусом в искусствоведении и отсюда перенесенный им в историю литературы [см: Курциус, 1978, с. 277—305], уже без колебаний дает оценку — так, как он был задуман, — целой эпохе, исходя из критериев эпохи, ей предшествовавшей: «маньеризм» противопоставляется классическому и, как стиль манере у Гете, — уравновешенному гармоничному стилю.

Классицизм и маньеризм в таком случае — это «аисторические константы стиля» [Неймейстер, 1991, с. 847], а тогда «азианизм — первая форма европейского маньеризма, аттицизм — первая форма европейского классицизма» [Курциус, 1978, с. 76].

Вслед за Курциусом известные популярные книги Г. Р. Хоке [Хоке, 1966; Хоке, 1967], несколько легкомысленного ученика великого учителя, широко и плоско развертывают бесконечные «манерные» странности барокко. Повсюду, от Вельфлина до Лихачева, к барокко приставляется мера предыдущей эпохи, стилизуемая в духе классической гармонии или хотя бы ориентируемая на нее.

Однако огромная эпоха барокко вполне заслуживает того, чтобы, обращаясь к ней, мы прилагали к ней ее собственную меру — по мень-

шей мере настолько, насколько мы будем способны извлечь такую меру из самой литературы барокко. А такая мера (и это вторая гипотеза, которой необходимо будет самооправдаться вместе с оправданием самого барокко), скорее привязана к будущему, чем к прошедшему. Даже более того: выяснится (пока будет оправдываться эта вторая гипотеза), что если продолжить рассуждение дальше, от барокко к его прошлому, к его истокам, то, по всей видимости, все предыдущее окажется в зоне действия той же — «барочной» меры. Барокко, таким образом, по нашему предположению определяется из будущего — на своем пути к будущему; стало быть, определяется такой силой, которая действует в нем, постепенно открывая себя.

И еще одна, третья гипотеза. Если изучать литературоведческую номенклатуру стилей и эпох по ее происхождению, то, скорее всего, далеко не случайным окажется то, что по крайней мере пять таких обозначений пришли в литературоведение из искусствознания или же в первую очередь были соотнесены с архитектурой, с изобразительным и прикладным искусством. Таковы «барокко», «маньеризм», менее распространенный термин «бидермайер», родившийся в немецко-австрийской культуре, «импрессионизм», возникший во Франции (в виде пренебрежительной характеристики), и наконец «модерн», называющийся по-немецки «Jugendstil», а по-французски — «L'art nouveau». Такое обстоятельство имеет, как можно полагать, прямое касательство к внутреннему устройству того, что называют «барокко», — во всех трех случаях тесная связь литературного творчества с изобразительным искусством вполне очевидна, и это позволяет заранее предполагать тесную соотнесенность словесного и изобразительного искусства по существу.

Наконец, еще одно предварительное замечание, — скорее, уже не гипотеза, но подытоживание общего взгляда, какой сложился в науке к нашим дням. Этот взгляд сводится к тому, что хотя о барокко очень часто говорили и говорят как о «стиле», на самом деле барокко — это вовсе не стиль, а нечто иное. Барокко — это и не направление. С этим, кажется, согласен даже Д. С. Лихачев [см. Лихачев, 1973, с. 192]. Зато в качестве некоторого условного выражения возможно говорить о барокко как о «стиле эпохи». Это очень удобно, так как в ряде случаев, когда уже все встало на свои места, позволяет сокращать до такой вполне условной формулы слишком громоздкие рассуждения. А иногда это даже и полезно, если только твердо знать, что барокко — это не «стиль».

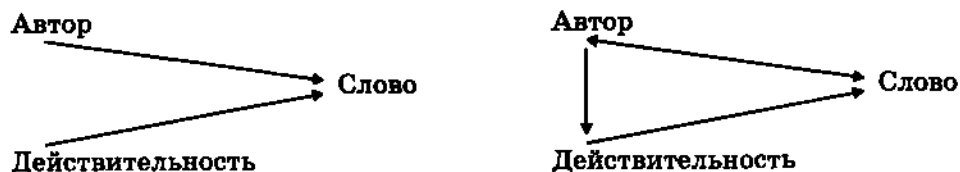
Скрупулезные новейшие исследования, стремящиеся во всех подробностях восстановить процесс усвоения понятия «барокко» наукой о литературе [см. особ. Яуман, 1991], как раз весьма впечатляюще показывают, что *одновременно* усваивались и обрабатывались литературоведческим сознанием *разные* понятия «барокко»¹ — понятия с раз-

¹ Именно поэтому беспредметно рассуждать о том, кто первым применил термин «барокко» в литературе [ср.: Лихачев, 1973, с. 185].

ным объемом и различным генезисом: понятие историко-культурного типа, идущее от Якоба Буркхардта (ср. также «барокко» у Ницше: [Барнер, 1970, с. 3—21; Гот, 1970, с. 35—50]; историко-типологическое понятие, сформованное Генрихом Вельфлином; понятие «эпохи барокко» [см: Холли, 1991], понятие «барочного стиля» — в последнем, очевидно, уже ощутимы результаты *конвергенции* понятий с различным происхождением, складывающиеся в нечто новое. Это новое с самого начала 1920-х годов и встает перед наукой как *задача и загадка*, заряженные высочайшей актуальностью и пробуждающие огромное волнение. Тут, причем именно с самого начала 1920-х годов, понятие «барокко» предстает как общий и целостный смысл — как смысл, очевидно поставленный перед *всей* наукой.

Анализ литературных явлений барокко должен в общем и целом соединиться с оправданием самого барокко — с осторожным выведыванием и изыскиванием того, чем оно вообще может быть. Тот материал, который оказывается при этом в поле зрения, подсказывает, что выяснить все это, вероятно, возможно, если задаться вопросом о том, как *мыслится* в то время, в эпоху барокко, *произведение искусства*. То, как оно мыслится, может послужить началом для обследования того, что мы называем барокко, со стороны его поэтики. То, как оно мыслится, глубоко заходит — это выяснится в ходе дела — во внутреннюю устроенность разных произведений: созданий разных жанров, объемов, стилей, творческой направленности, предназначений и т. д. То, как оно мыслится, направляя, в частности, строй произведения, готовит внутри его те *места*, которые затем занимают существующие до всякого поэтического произведения и наряду с ним *создания эмблематического «жанра»* — тоже произведенные характерным *мышлением* того времени, мышлением, которое особым способом сопрягает *слово и образ*. Эти создания входят внутрь произведения, на словно нарочно приготавливаемые для них места. Но и поэтические произведения, и эмблемы в свою очередь восходят к определенному мышлению *слова*, а именно к такому мышлению, которое во-первых, относится к чрезвычайно давней и на протяжении тысячелетий в основном и главном стойкой традиции, а во-вторых, знаменует некоторый завершительный, итоговый характер такой традиции.

И здесь, в качестве последнего предварительного замечания, нам приходится — хотя бы кажущимся образом — отдать дань пресловутой двоичности и привести некоторую вызывающе-примитивную схему, хотя в таком ее виде она безусловно не соответствует никакой сколько-нибудь тонко устроенной действительности. Если представить себе, что существует тройное отношение: автор — слово (язык) — действительность, — то могут существовать принципиально разные отношения между этими тремя сторонами. Вот каковы *два* различных вида таких отношений:



В одном случае автор (писатель, поэт) сообщается с действительностью через слово и отнюдь не располагает прямым, непосредственным сообщением с действительностью. Во *втором* случае автор, напротив, установил с действительностью так называемые непосредственные отношения и, пользуясь словом, так или иначе подчиняет свое слово своему так называемому «видению» действительности; тут получается даже, что сама действительность выражает себя в слове, и писатель может даже стремиться к тому, чтобы вслушиваться в слово «самой» действительности и по возможности не привносить ничего от себя, — так или иначе понятое, истолкованное и сформулированное, это «вслушивание» регулирует тогда его, авторское, уразумение всей ситуации. В этом случае действительность как бы сильнее слова, и слово прежде всего находится в ее распоряжении, а уж затем в распоряжении автора, который, однако, владеет словом от лица действительности. В *первом* же случае все иначе: у автора нет прямого доступа к действительности, потому что на его пути к действительности всегда стоит слово, — оно сильнее, важнее и даже существеннее (и в конечном счете действительнее) действительности, оно сильнее и автора, который встречает его как «объективную» силу, лежащую на его пути; как автор, он распоряжается словом, но только в той мере, в какой это безусловно *не* принадлежащее ему слово позволяет ему распоряжаться собою как общим достоянием или реальностью своего рода. Главное — что слово встает на пути автора, и всякий раз, когда автор намерен о чем-либо высказаться, особенно же если он желает сделать это вполне ответственно, слово уже направляет его высказывание своими путями. Такое слово заготовлено наперед — самой культурой, оно существует в ее языке, и такое слово оправданно именовать готовым, вслед за А. Н. Веселовским, имея при этом в виду, что такое *готовое слово* есть вообще все то, что ловит автора на его пути к действительности, все то, что ведет его своими путями или, может быть, путями общими, заранее уже продуманными, установившимися и авторитетными для всякого, кто пожелает открыть рот или взять в руки перо, чтобы что бы то ни было высказать. Такие представления — схематически-предварительны, однако они, по всей видимости, улавливают что-то от реальности отношений. Можно говорить о культуре готового слова. Риторическая культура — это культура готового слова. Суть риторики, по-видимому, и заключается в том, чтобы

придавать слову статус готового, канонически определенного и утвержденного; на место такого слова, которое мы (быть может, без достаточного основания) можем мыслить себе как *вольное* и «привольно» самоопределяющееся относительно автора и относительно действительности, приходит, с наступлением риторики, слово, идущее проложенными путями и ведущее по ним всякого (ответственно) высказывающегося.

Эпоха барокко лежит в пределах риторической культуры и имеет дело с готовым словом, но в его особом состоянии.

2. Произведение в эпоху барокко

По всей вероятности, мы можем говорить о том, что в XVII в. сосуществуют два различных способа истолкования *знания* — один, восходящий к традиции, хотя, возможно, и не к традиции во всей ее полноте, и другой, — новый и связанный с последующими достижениями науки. Этот второй привычнее для нас сейчас; для него характерно то, что границы познанного постоянно «раздвигаются» и, стало быть, еще не познанное, пока оно еще не познано, отодвигается все дальше от нас. Первый же способ точно так же имеет дело с еще не познанным, однако делает акцент на его возможной непостижимости, на *тайне*. Стремясь овладеть тайной или даже проникнуть вглубь ее, такой способ, однако, скорее готов считаться с тем, что тайна — это не еще не познанное, но непознаваемое вообще; тогда овладеть тайной значило бы лишь удостовериться в существовании таковой, ввести ее в свой круг зрения и, так сказать, иметь ее при себе. Тайное входит тогда в состав нашего знания, однако входит именно как тайное.

Такой способ истолкования знания имеет самое прямое отношение к поэтике барокко. Создания эпохи барокко, включая и те, которые мы на нашем языке склонны называть «художественными», суть всегда *запечатления известного способа истолкования знания* — по преимуществу способа традиционного, который описан у нас как *первый*. Вполне возможно даже допустить, что из числа таких созданий эпохи барокко, какие всякий раз суть подобные запечатления, те, которые мы назвали бы «художественными», выделяются лишь тем, что они *не просто* запечатляют известный способ истолкования знания, но и *воспроизводят его своим бытием* — воспроизводят «символически», как можно было бы сказать, прибегая к языку позднейшей эпохи, здесь безусловно не адекватному сути дела. Она же состоит, говоря совсем коротко, в следующем: положим, что существует энциклопедический свод имеющегося знания; в таком своде, если только он следует первому из способов истолкования знания, будут названы и те *тайны*, о которых известно, что они существуют в мире. Если же такая энциклопедия не ограничится только тем, что даст нам в руки свод имеющегося знания,

но пожелает воспроизвести самую суть этого знания, то она должна будет ввести внутрь себя *тайну*, — не ту, о какой будет говориться, что она наличествует в мире, а ту, о которой читателю не будет сообщено ровным счетом ничего и которая просто будет наличествовать в книге как некая *неявность*, о какой читатель, берущий в руки книгу, может даже и не подозревать. В остальном же такая энциклопедия может вполне сохранить свой привычный вид, продолжать располагать свои статьи по алфавиту или в каком-то ином порядке, признанном целесообразным и удобным, и т. д. Если теперь такая книга действительно существует, — книга, которая включила внутрь себя некую тайну, или неявность, — то она тем самым уподобила себя, во-первых, знанию, как истолковывается оно в этой культуре, во-вторых же, самому миру, как существует он, истолкованный в этом знании о нем. А этот мир, согласно тому, как истолковывает себя знание о мире, есть мир, непременно заключающий в себе тайное и непознаваемое.

Итак, согласно сказанному, существуют *своды знания* двух видов: такие, которые «просто» передают известные сведения о мире, и такие, которые не довольствуются только этим, а вбирают в себя самую суть знания — как знания, заключающего в себя знание тайны, что, как сказано, должно повлечь за собой наличие в таком своде некоей *утаенности, неявности*. Граница между сводами знания одного и другого вида совершенно текуча, и вот по какой причине: смысл утаиваемого — в том, чтобы не выдавать себя, а потому никогда нельзя с уверенностью сказать, что в такой-то книге нет ничего такого, что утаивалось бы от читателя. «Отсутствие» заложенной в книгу тайны можно устанавливать лишь на основе некоторых косвенных показателей: так, сочинение, ставящее своей целью прояснить суть знания или мышления, едва ли, рассуждаем мы, будет заинтересовано в том, чтобы утаивать что-либо от читателя; но такие рассуждения весьма шатки. Мы можем считать вероятным, что «Рассуждение о методе» Декарта не заинтересовано в том, чтобы особо утаивать что-либо от читателя, со-мыслящего с автором. Однако такие книги, такие создания, которые утаивают что-либо от читателей, и не создаются — постольку, поскольку они что-то утаивают, — для читателей: представим себе, что некоторый принцип, положенный в основу всего строения известного текста, становится известным лишь спустя три столетия, — ясно, что такой принцип задумывался автором произведения не как существующий для читателя, но как существующий для самого *создаваемого им*, причем, как даже ясно нам теперь, по той причине, что это создаваемое (как бы ни называть его — текстом ли, произведением ли, и т. д.) мыслится на основе так, а не иначе постигаемого *знания* и притом уподобляет себя сути этого знания и сути так, а не иначе истолковываемого, на основе того же знания, *мира*. Когда говорят о том, что произведения эпохи барокко суть некоторые подобия мира, то это — сокращенное выражение гораздо более

сложных отношений. Точно так же, когда говорят, что в эпоху барокко мир нередко уподобляется книге, то и это уподобление есть сокращение гораздо более сложных отношений, какие устанавливаются между произведением, миром, автором, читателем. Тем же общим, той общей сферой, в которой осуществляются все такие отношения, оказывается несомненно сфера самоистолкования самой этой эпохи, культурный язык ее самоистолкования.

В культурном языке самоистолкования эпохи барокко все, как оказывается теперь, чрезвычайно сближено — так, знание (наука) и поэтика. Обращаясь к этой эпохе, мы встречаемся с непривычными отношениями и, естественно, не справляемся с ними, хаотически примешивая к ним все привычное для нас, что с совершенно иной стороны тем не менее связано с «барочным» непроглядными путями исторической логики.

Вот всего несколько моментов, характерных для эпохи барокко:

1) научное и «художественное» сближено, и различия между ними, как предстают они в текстах, упираются в возможную неясность, неоткрытость того, что можно было бы назвать (условно) художественным замыслом текста; поэтому различия шатки;

2) все «художественное» демонстрирует или может демонстрировать перед нами тайну как тайну, мы же можем не подозревать об этом;

3) все «художественное» демонстрирует тайну тем, что уподобляется знанию и миру — миру как непременно включающему в себя тайное, непознанное и непознаваемое;

4) все непознаваемое, какое несомненно есть в мире, для «произведений» (или как бы ни называли мы то, что создает автор — писатель и поэт — эпохи барокко) оборачивается *поэтологическими* проблемами: известная поэтика мира отражается в поэтике «произведения» — то, как сделан мир, в том, как делаются поэтические вещи, тексты, произведения;

5) последние — произведения, тексты и пр., — делаются непременно как *своды* — слово, которым мы условно передаём сейчас непременно сопряженность этих произведений с *целым* мира, с его устроенностью и сделанностью;

6) будучи «сводами», такие произведения не отличаются ничем неизменным от таких «сводов», какие представляют собою энциклопедии, отчего и наш пример выше содержал ссылку именно на энциклопедию как такую форму упорядочивания знания, которая отвечала знанию эпохи, которое толкует себя как знание *полигисторическое*, т. е., в сущности, как *полный* свод всего *отдельного*;

7) будучи поэтическими сводами, произведения репрезентируют мир; поэты эпохи барокко создают, в сущности, не стихотворения, поэмы, романы, — так, как писатели и поэты XIX в., — но они по существу создают

все то, что так или иначе *войдет в состав* свода — такого, который будет в состоянии репрезентировать мир в его полноте (т. е. в цельности и в достаточной полноте всего отдельного), а потому и в его тайне;

8) так понимаемое, все создаваемое непременно сопряжено с *книгой* как вещью, в которую укладывается (или «упаковывается») поэтический свод; не случайно и то, что творит Бог, и то, что создает поэт (второй бог, по Скалигеру), сходится к книге и в книге, как мыслится она в ту эпоху, — к общему для себя;

9) репрезентируя мир в его полноте, произведение эпохи барокко тяготеет к энциклопедической обширности, — энциклопедии как жанру научному соответствует барочный энциклопедический роман, стремящийся вобрать в себя как можно больше из области знаний и своими сюжетными ходами демонстрирующий (как бы «символически») хаос и порядок мира;

10) репрезентируя мир в его тайне, произведение эпохи барокко тяготеет к тому, чтобы создавать второе дно — такой свой слой, который принадлежит, как неперенный элемент, его бытию; так, в основу произведения может быть положен либо известный числовой расчет, либо некоторый содержательный принцип, который никак не может быть уловлен читателем и в некоторых случаях может быть доступен лишь научному анализу; как правило, такой анализ лишь предположителен; «отсутствие» же «второго дна» вообще никогда не доказуемо.

«Произведение» эпохи барокко, то, что мы привычно именуем произведением, глубоко отлично от созданий литературы, прежде всего XIX в. Вместе с тем такое «произведение» (произведение-свод, произведение-книга, произведение-мир и т. д.) стоит в центре поэтологической мысли эпохи барокко — уже потому, что привычное рассмотрение произведения во взаимосвязи «автор — произведение — читатель» требует от нас значительной перестройки и корректур: читатель выступает как неизбежное *приложение* ко всему тому, что прекрасно и «самодостаточно» устраивается во взаимосвязи: автор — произведение — мир — знание. Важность для произведений той эпохи «знания», их погруженность в сферу знания тоже решительно отличает создания XVII столетия от позднейшей литературы, которая освободилась, как нередко казалось ей, от бремени научного, размежевалась со знанием и наукой и, как тоже казалось ей, начала заниматься *своим* делом.

Тайная поэтика барокко [ср.: Герш, 1973; Штреллер, 1957] заключается, собственно, не в том, что некое содержание в барочном произведении зашифровывается и *этим* утаивается от *читателя*, — романы с ключом создавались и в эпоху барокко, и до нее, и позже. Зашифрованное таким образом можно было при известных условиях и расшифровать. Тайная же поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения, которое может и даже должно создавать свое

«второе дно», такой глубинный слой, к которому отсылает произведение *само себя* — как некий репрезентирующий мир облик-свод.

Hic liber est Mundus: homines sunt, Hischine, versus,
Invenies paucos hic, ut in orbe, bonos

Книжка сия ест то свет, верши зась в ней — люде,
Мало тут, чаю, добрых, як на свете, будет

(эпиграмма Д. Оуэна и перевод Ивана Величковского
[цит. в: Бетко, 1987, с. 198]).

Мир сей преукрашенный — книга есть велика,
Еже словом написана всяческих владыка...

(Симеон Полоцкий, *Вертоград многоцветный*
[цит. в: Панченко, Смирнов 1971, 47]).

Само зашифровывание какого-то содержания оказывается для искусства барокко возможным потому, что это искусство по своей сути предполагает неявный слой, который способен задавать строение всего целого — как числовые отношения всей конструкции целого или риторическая схема, — и определять протекание произведения в его частях. Как показывают новые изыскания [Отте, 1983], судьба рукописного наследия герцога Антона Ульриха Брауншвейгского, одного из наиболее заметных барочных писателей, была несчастным образом связана с его намерением зашифровать в последних частях своего романа «Римская Октавия» (во второй редакции) некоторые скандальные события, связанные с членами этого правящего дома: после кончины герцога, который был одним из самых выдающихся барочных романистов — конструкторов большой формы исторического романа, часть рукописей была даже уничтожена. При этом ясно, что возможность зашифровывать в романе события совсем недавнего прошлого, совмещая их с событиями совсем иных эпох, укоренена в самом *мышлении истории*, как запечатляется оно в барочном романе, а такое мышление сопряжено с тем, как мыслится неповторимое и повторимое, индивидуальное и общее, в конце концов с тем, как мыслится человек. Всякая тайна более эмпирического свойства пользуется как бы предусмотренной в устройстве барочного произведения полостью тайны — особо приготовленным в нем местом.

Итак, несмотря на нередкие и как бы вполне обычные признаки завершенности, — именно они дали основания для того, чтобы в истории культуры некоторые произведения барочного искусства были переосмыслены в духе «проникновенности», — создания барокко открыты вверх и вниз «от себя», они совсем не совпадают еще с своей внутренней сущностью и в этом отношении отнюдь и не являются произведениями в позднейшем, общепринятом впоследствии смысле.

Если сказать, что они открыты своему толкованию, комментированию, что они требуют такового и нуждаются в таковом, то это будет означать, что мы выразили эту же открытость иначе, с другой стороны; рациональное *продолжение* высказанного в произведении, его обдумывание, всякого рода осмысление и толкование — это такой *ореол* произведения, без которого оно вообще не обходится; это такой процесс, в который произведение погружено и который начинается еще «внутри» произведения. В этом способ его самоотождествления — существования в качестве себя самого. «Внутреннее» обнаруживается через истолкование содержащегося в произведении; современные исследователи барокко, открывающие тайную поэтику барокко и пытающиеся освоить эти тайные фундаменты барочных конструкций, тоже вполне повинуются заключенному в таких созданиях способу их существования.

Если представить себе создание барочного искусства, последовательность частей которого вполне однозначно определена, то мы можем вообразить себе и то, что над всяким линейным движением здесь начинает брать верх та сила, которая от всегда отдельного уводит вверх, в вертикаль смысла. Произведение как *конструируемая конфигурация* пронизывается силами, перпендикулярными к движению по горизонтали, и эта сила весьма способствует раздроблению целого и на отдельные части, и на отдельные элементы знания: произведение как свод-объем (*книга* являет произведение и как ставший зримым объем) легко *разнимается*. Будучи сводом-объемом, произведение точно так же и собирается — из отдельного и разного. Его бытие уходит в *вертикаль* смыслов — которые толкуются, комментируются, окружаются *эзегетическим ореолом* и тем самым постоянно указывают на нечто высшее за своими собственными пределами, как *книга* указывает на *мир*.

Литература барокко — это ученая литература, а писатель той эпохи — это ученый писатель, откуда, впрочем, не следует, что писатель — это непременно ученый: нет, его «ученость» проистекает из сопряженности им создаваемого со *знанием*, — естественно, что эта сопряженность подталкивает писателя приобщаться к учености и накапливать ее в духе барочного полигистризма: как знание всего отдельного.

Гриммельсхаузен, по старой традиции и по Морозову [Морозов, 1984], — это «народный» писатель, однако он пишет как писатель ученый [Карбоннель, 1987, с. 301], о его энциклопедических познаниях см: [Вейдт, 1987, с. 445; Шефер, 1992, с. 105—106]; и его «Симплициссимус», долгое время читавшийся как сочинение автобиографическое и наивно рассказанное, тоже есть своего рода свод частей, правда, со своими смещениями и акцентами в таком построении целого. Есть части, где ученость конденсируется. Так, в этом произведении на довольно небольшом пространстве мы встречаем: перечень исторических лиц, отличавшихся особо хорошей памятью, — он начинается с Симонида Кеосского и кончается Марком Антонием Муретом, причем нередко

даются точнейшие ссылки на источники [Гриммельсхаузен, 1988, с. 148—150]; рассуждение о почитании почетных званий, вновь с большим списком исторических и мифологических лиц и их заслуг [там же, 157—160]; перечень знаменитых людей, которыми, по самым разным поводам, были недовольны их современники [там же, 163—166], — список, который делает честь его составителю и который весь продиктован тем самым «любопытством» (*curiositas, curiosité*), что создавало кунсткамеры как собрания всяких вещей, выпадающих из нормы, всяких «уродов» [см: Панченко, 1984, с. 189; Фрюэрге, 1974, с. 193—205], и впоследствии было почти полностью утрачено. Читать историю под углом зрения всего «куриозного» требовало особой наблюдательности и того специфичного для эпохи «острого ума» (*argutia, agudeza, esprit, Witz, wit*), который способен прорезать мир в самых неожиданных направлениях и нанизывать на одну нить далекие друг от друга вещи. Так и здесь: мы узнаем, что афиняне были недовольны громким голосом Симонида, а лакедемоняне — Ликургом, ходившим низко опустив голову, римляне не любили Сципиона за храп, Помпея — за то, что он чесался одним пальцем, а не всей рукой, Юлия Цезаря — за то, что тот не умел ловко препоясываться, т. д. и т. д. Нет сомнения, что все подобные перечни нужны были Гриммельсхаузену не как собственно поэтический прием; правда, ему удавалось ввести их в роман с незатрудненной элегантною, так что они не напоминают у него ученую справку, и тем не менее можно быть уверенным, что такие ученые вкрапления рассматривались как серьезные источники знания — хотя бы в том самом плане, в каком источником знания мог бы послужить уголок какой-нибудь кунсткамеры. Возможность их появления в романе заложена не в особом мире именно этого романа, и не в романном действии, и не в развитии сюжета, но в более общем — в том, как вообще мыслится произведение как целое. Поэтому составить последний из названных перечней выпадает на долю юного простака Симплиция, который по ходу действия и импровизирует этот по-своему блестящий ряд примеров. Хотя иной раз Гриммельсхаузен и считал нужным упомянуть о происхождении различных сведений, неожиданно ставших известным полудикарью, каким был Симплиций в отрочестве, однако писатель, очевидно, понимал, что в целом такую чудесную начитанность, памятьливость и оборотливость и не нужно объяснять, — ученость романного героя проистекает отсюда же, откуда и ученость самого сочинителя, она идет из установки на комментирование любого появляющегося в произведении смысла и отнюдь не должна и не может оправдываться ситуацией, психологическими моментами и т. п. Подобно автору, персонаж приговорен к тому, чтобы слыть и быть ученым. Даже и самое неученое сочинение в таких условиях не избегнет общей судьбы, и на него будут смотреть как на ученое творение, и то же самое — романый герой: он вынужден нести на себе то же самое бремя учености. Поэтому можно изобразить Симплиция

заброшенным ребенком, который не успел узнать и самых наипростейших житейских вещей, а немедленно после этого наделить его самым тонким и детальным знанием; надо сказать, что Гриммельсхаузен пользовался такой возможностью, не злоупотребляя ею.

Комментарий, как и *указатели*, входит в построение произведения книги. У Филиппа фон Цезена в его романе «Ассенат» (1670) комментарий выделен в особый раздел, который занимает около двухсот страниц («Краткие примечания с изъяснением некоторых темных мест <...>»), а затем следует указатель. Если Мошерош писал второй том своих «Видений», «наводнив его неимоверной ученостью» [Морозов, 1984, с. 110], то он был верен тенденции времени, только все более укреплявшейся. В изданиях драм Даниэля Каспера фон Лознштейна и И. К. Халльмана примечания тянутся десятками страниц, тогда как у Андреаса Грифиуса трагедия «Карденио и Целинда» (1657) еще обходится без примечаний, «Лев Армянин» (1650) и «Екатерина Грузинская» ограничиваются тремя-пятью страницами, и только в «Каролюсе Стюарде» (1657) и «Папириане» (1659) число примечаний вырастает вдвое-втрое.

Наличие *указателя* проливает свет на сущность барочного произведения. Указатели в эпоху барокко имеют место в тех произведениях, которые впоследствии рассматривались бы как «беллетристика», Вот что В. Хармс пишет о функции указателя в «Видениях» Мошероша: «И в конкретном, ненарративном контексте Мошерош расценивает «сновидение» как позитивную возможность познания, причем он подчеркнуто ссылается на Мишеля де Монтеня <...> к искусству которого оживлять традицию посредством цитирования классиков он и сам оказывается близок. Итак, не неспособность к познанию, но, напротив, устремленные к познанию и исполненные надеждой рефлексии и указания — вот что выстраивается вокруг фигуры Филандера в тех повествовательных пассажах, в которых «я» автора-рассказчика заметно отличается от «я» Филандера-рассказчика с его суженным кругозором. По этой причине понятно и то, что то ли автор, то ли корректор или издатель придали этому зеркалу смутного мира энциклопедический указатель, задача которого состоит, в частности, и в том, чтобы облегчить различение сферы добродетелей и сферы пороков» [см.: Мошерош, 1986, с. 264—265; ср.: Вельциг, 1977]. Главные причины появления указателей, однако, внутренние: указатель есть потребность произведения, которым пользуются как сводом отдельных знаний. Тогда все отдельное должно быть извлечено из вовсе *не обязательной* для произведения горизонтально-линейной взаимосвязи и последовательности целого.

В некоторых крайних случаях создаваемое произведение — произведение-свод и барочная конфигурация смыслов — даже допускает двойное расположение своих составных элементов. Так, Симеон Полоцкий, создавая на русской почве свой позднебарочный «Вертоград многоцвет-

ный» (1676—1680), первоначально прибег к тематическому расположению стихотворений, а затем заменил его порядком алфавитным. Исследователь даже считает такую перестановку целого «уничтожением большого художественного контекста» [Сазонова, 1982, с. 209], в создании которого Симеон Полоцкий первоначально «основывался не на формальной, а на смысловой структуре сборника» [там же, с. 210], между тем как при алфавитной композиции «на первый план выдвигалась самостоятельность (и вместе с тем и самоценность) каждого отдельно воспринимаемого стихотворения» [там же, с. 208], — «стихи, бытовавшие ранее в идейно-значительном контексте, предстают в новом варианте «Вертограда» как поэтическая россыпь» [Сазонова, 1991, с. 217]. Это выражение «россыпь» аналогично нашему — «расклад разного», которое применимо в сущности к каждому барочному созданию, вопреки неперенной для многих (как то для драматических произведений) линейной конструкции.

Приведу параллельный пример из истории знания, получающего по преимуществу научное оформление. Впервые изданная в Базеле в 1565 г. энциклопедия врача Теодора Цвингера (ученика Петра Рамуса) «Театр человеческой жизни» (*Theatrum vitae humanae*) следовала в расположении (колоссального по объему) материала принципам рамистской топики: все дисциплины, имеющие отношение к «человеческим вещам» (исключались теология и физика с метафизикой), систематизировались с помощью логического древа, занявшего четыре страницы. «Аморфная история, — как пишет В. Шмидт-Биггеман, — была почленена согласно общим местам, *loci communes*, человеческих дел, согласно различным принципам причинности, по критериям психологическим и предметным, — тем самым была достигнута полная тонкая дифференциация всех областей человеческого знания, имеющих возможное практическое применение, с дефинициями и подразделениями». Между тем объем «Театра» превысил пять тысяч страниц и тогда обнаружилось, что материал «истории», связанный порядком логического органа, не поступал в распоряжение читателя: «Ибо масса примеров (*exempla*), топосов (*topoi*) и общих мест (*loci communes*) выходила за пределы возможностей человеческой памяти». Поэтому в издании 1631 г. весь материал «Театра» получил новое, а именно алфавитное расположение, которое было признано наиболее вразумительным, — сложилось то, что в одном из текстов выразительно названо «Универсальным Полианфеом» — «Многоцветником», заменившим прежний «Амфитеатр Универсума», в котором все дисциплины обретаются в своем логическом порядке; есть «порядок самих материй», и есть «порядок алфавитный», по замечанию Лейбница («*Zwingerus ordinem materiarum dederat, Beyerlingius in alphabeticum transformavit*» [Шмидт-Биггеман, 1983, с. 59, 64—65].

Однако можно даже сказать, что проблемы поэзии и проблемы науки были в ту эпоху не просто близкородственными, но и тожде-

ственными — в той мере, в какой они постигаются морально-риторически. Недаром, как мы видели, «Арминий» Лознштейна естественно встает в ряд полигисторических изданий отнюдь не беллетристического плана, да еще с преимуществами перед ними в глазах благоволящего современника. В эпоху барокко происходит сближение, или как бы уравнивание:

1) различных наук — понимаемых в специфическом, весьма общем смысле как «история»;

2) наук и искусств: Декарту, как пишет Шмидт-Биггеман, «приходилось заботиться о различии искусств и наук», потому что, «подобно Рамусу, он мог обращаться к гомогенной, однородной области предметов, только что метод Рамуса упорядочивал понятия и «места», топосы, а картезианский метод связывал идеи» [Шмидт-Биггеман, с. 295];

3) поэтики и риторики как дисциплины [см.: Дик, 1966; Фишер, 1968; Хильдебранд-Гюнтер, 1966], причем поэтика, которая и на деле никогда не оставляла риторику — «мать всяческого учения» [Дик, 1968, с. 28], по выражению М. Бергмана (1676), уподобляется теперь риторике по цели («убеждение») [см. также: Фишер, 1968, с. 22, 23, 83].

Все эти сближения, совершавшиеся как переосмысление глубоких оснований культуры, происходят как обобщение языка этой культуры. Переосмысление захватывает все поле этой культуры. Оно направлено на то, чтобы привести в полный и цельный вид как язык культуры, так и самые ее основания. Этот процесс не ломает язык культуры, а собирает все, что есть, все, что доступно ей (ломка оснований культуры совершилась, как мы знаем теперь, только на рубеже XVIII—XIX вв.). Обобщение и собирание всего доступного культуре, всего наличного в ней совершается под знаком *морально-риторической системы знания*.

Между книгой научной и «беллетристической» есть нечто безусловно общее — это общность конструкции. Конструкция для эпохи барокко — это рамка и устройство смысловывявляющих процедур: рамка — знак книги-свода, книги-объема; смысловывявляющие процедуры — это взаимодействие горизонтальных и пересекающих их вертикальных сил осмысления. Конструктивность означает здесь презумпцию осмысленности — своего рода гарантию того, что из целого (как сосуда и объема) действительно прольется смысл (пусть бы даже он толком и не был известен и самому строителю целого). И научная книга тоже строится и издается как «рамочная конструкция» [Бохатцова, 1976, с. 557], — говоря иначе, как конструкция, которая выставляет наружу, делает зримой свою функцию рамки (для смысла, выявляющегося *внутри* целого), а тем самым и заявляет свои права на презумпцию осмысленности. И посвящения, и элоги, и указатели — все это интегральная часть целого [там же, с. 560]; все это — элементы устройства целого *ради* заключаемого вовнутрь его смысла, а также и выдаваемые наперед га-

рантии осмысленности: одновременно и нечто крайне существенное, и нечто поверхностно-внешнее. Указатель же — это настоящий ключ к произведению — например, к такому колоссальному по объему, как роман «Арминий» Лоэнштейна (1689—1690), который совершенно недостаточно только читать по порядку, следуя за его сюжетом. Зато в этом романе существует продуманная система соответствий разделов, которые проецируются друг на друга, создавая систему соотражений [см: Шарота, 1970, с. 427—435]. О такой системе соотражений, о ценности и высоком предназначении ее хорошо помнил еще Гете. В «Арамене» герцога Антона-Ульриха Брауншвейгского, писал восхищенный его творчеством Кристиан Томазиус, «история Ветхого Завета времен трех патриархов — Авраама, Исаака и Иосифа, — совершавшаяся среди язычников, изложена, наряду с обычаями древних народов, столь изящно <...> что невозможно не перечитывать ее, дабы насладиться до конца, неоднократно, познавая при этом течение мира — словно бы в зеркале и без огорчений» [Томазиус, 1688, с. 46]. Между тем расчет показывает, что для того, чтобы хотя бы один раз прочитать другой роман герцога — «Римскую Октавию», — «неутомимый читатель должен читать его шесть недель кряду по двенадцать часов в день, а при чтении „Геркулиска“ А. Г. Бухгольца, книги, составляющей по объему одну пятую «Октавии», ему никак не обойтись без картотеки и диаграмм, чтобы различать его 450 героев и иметь возможность следить за их судьбами» [Алевин, 1974, с. 117].

По письмам, какими обменивались герцог Антон-Ульрих и Лейбниц [см: Кимпель, Видеман, 1970, с. 67—68], можно судить о том, насколько поэт — творец энциклопедического романа (книги-мира) — черпает свое вдохновение в романе, творимом Богом. Он творит вслед за Богом и первым делом принимая во внимание (к сведению своему как историка) все те странности, что творятся в современном мире, — они, эти странности, суть составные той великой «конфузии», которая должна и которой предстоит разрешиться в столь же великую окончательную гармонию всего. Эта конфузия, или путаница, пока она только путаница, мешает прочитывать гармонию целого, зато в свете целого выступает как бескрайне раскинувшийся материал преобразования, как тот самый *расклад разного*, который образует как энциклопедию, так и книгу-свод. Книга-свод — это кунсткамера мира, с тем же распределением интересов, какие характерно для кунсткамер петровских времен.

Барочное поэтическое произведение, произведение-свод, строящее себя как смысловой объем, который заключает в себе известную последовательность и одновременно множество алфавитно упорядочиваемых материй, в точности соответствует тому, как мыслит эта эпоха знание: как стремящийся к зримой реализации объем, заключающий в себе Все. Все — это прежде всего совокупность всего по отдельности. И точно так же, как внутри барочного произведения возникает напряжение между

полнотой обособленных материй или статей и последовательностью текста и возможного сюжета, такое же напряжение или даже известное противоречие проявляется в самом мышлении истории, которая не есть только *свод сведений*, но и последовательность исторических событий. Как бы ни переосмысливать *саму историю* (в смысле движения событий) в сумму и свод обособленных дат (по типу «естественной истории»), в слове «история» постоянно колеблются, сходясь и расходясь, сближаясь и отдаляясь, два его основных смысла, какие сложились, как обобщенные, к этому времени: история как последовательность событий; история как свод сведений [см. об «истории»: Крук, 1934; Шольц, 1974; Зейферт, 1977]. Один смысл невозможно представить обособленно от другого; нельзя мыслить одно без другого.

3. Автор и барочное «я»

Сложноустроенности книги-свода барочной поры вполне аналогична непривычность устроенности барочной личности, которая столь отчетливо выступает перед нами в функции барочного автора, — отчетливо и трудноуловимо.

Коль скоро в эпоху барокко отношения автора и произведения таковы: произведение доминирует над автором от лица мироздания и бытия, — то автор совсем не «субъект» в том смысле, в каком затвердила это слово академическая философия XVIII — начала XIX вв., не субъект, который противостоял бы опредмеченному миру, равно как и миру своего собственного создания. Создатель произведения — это в первую очередь функция произведения, и он творится поэзией, он есть проявление поэзии в произведении через поэта; не забудем при этом, что произведение *поэтическое* вовсе не разграничено решительными и надуманными мерами от «вообще» произведения, т. е. произведения научного и т. п. Автор, как поэт и как личность, индивидуальность, тоже *участвует в мире* своего произведения, — которое создается им и создает его, — он в полной мере причастен в царящей в нем, в его раскладе разного, *смысловой прерывности*. Точно так же, как и все стороны произведения, авторское «я» ввергнуто в этот мир. Отчасти писательское «я» ввергнуто в него точно так же, как и любой персонаж внутри произведения, как и любой персонаж с его «я».

Если сопоставлять такое положение писательского, авторского «я» с тем, что было позднее, уже в XVIII и в XIX вв., то такое «я» барочного автора будет выглядеть отчужденным от самой эмпирической личности писателя. Но ведь это так и есть! Правда, эту отчужденность надо понять достаточно конкретно: она осуществляется в мире, который истолковывает себя как *театр* [Алевин, 1985, с. 87—90; Курциус, 1978, с. 148—154; Барнер, 1970], причем для эпохи барокко — это не просто

метафора и «красивый» образ, но адекватное выражение своего самоистолкования. Если мир — это театр, то человек — актер в этом мире; актер невольный, принужденный к лицедейству сущностью мира; таково самоистолкование человека, уходящее вглубь, в эпоху барокко приобретающее экзистенциальный смысл и укреплявшееся уже у Шекспира. Человек принужден играть некоторую роль, к которой его «я», как это очевидно для него самого, не сводится, между тем как «он сам» ускользает от самоосуществления, безысходно плененный *в своих самоотчуждениях*. Уже из сказанного сейчас явствует, что этот беспрестанно отчуждаемый человек может мучительно переживать такую свою обреченность *ролям* и что через такие роли столь же отчетливо рисуется для него проблема «себя самого», своей *самотождественности*, между тем как она, эта его тождественность самому себе, первым делом выступает перед ним как *иное* роли, как такое иное, которое никак не удастся схватить, уловить и удержать. (Правда, нам следует поразмыслить над тем, что, рассматривая проблему так, — самотождественность через и сквозь самоотчуждение, — мы в своей ретроспекции подменяем положение дел ложной телеологией: на деле же речь идет не о схватывании *ускользающего* тождества, но о предугадывании самотождественности через формы *иного*, какие с этого момента предугадывания начинают восприниматься как *насильственные* отчуждения личности от нее самой). Вот и Симплиций из романа Гриммельсхаузена вынужден брать на себя разные роли — простака, шута, охотника из Зеста, искателя приключений, искателя правды, и его «я», а это «я» рассказчика, принуждается к постоянным превращениям, все же такие превращения наступают, как это и отвечает смысловому устройству целого (не только произведения, но и целого мира в его самоистолковании!), неожиданно, стремительно, как мгновенный Umschlag — срыв-переворот, к чему так склонно барокко в своем мышлении и в своей поэтике. Симплиция время от времени отнимают у него самого и принуждают к новой роли, и всякий раз его новое самоощущение и его «психология» складываются из требований роли и *его* же рефлексий по поводу такой; в конце концов он вынужден брать на себя все, что вытекает из роли, соответственным образом неминуемо впадая в новый грех, а то «я», что рассказывает о своей жизни, — это оболочка ролей, их начало и конец. Не «я» остается самим собою, принимая на себя все новые роли, но всякая роль настаивает на своем, оставляя этому «я» последний уголок для обдумывания своей судьбы. «Я» завоевывает здесь себя, начиная с некоторой пустой оболочки, и такое самоосвоение совершается длительно и многоступенно.

«Я» персонажа, тем более «я» рассказчика — вполне подобно «я» самого автора, и наоборот: А поскольку «я» вовсе не есть субъект в позднейшем смысле, то в произведениях эпохи барокко нередко происходит удивительно незатрудненное перетекание материала из жизни

автора в произведение. Если мы живее представим себе, как автор — создание поэзии — оказывается внутри своего произведения, как это произведение вбирает его в себя и подчиняет его себе и *своему* смыслу, то незатрудненность такого перетекания станет более понятной: любой барочный персонаж не обрел еще своей самотождественности, он лишен единства, которое было бы определено изнутри, он лишен единства, которое было бы определено прежде всего психологически, он лишен психологической *сплошности*, присущей персонажу реалистического произведения XIX в., поскольку не обрел даже еще и своей самотождественности²; он существует в той же самой смысловой прерывности, что и само бытие, что и сам его автор, — тут все слишком изоморфно, чтобы между автором и персонажем не возникала некоторая близость на фоне общего, — отнюдь не интимная близость психологического плана, где надо долго разбираться, прежде чем мы дойдем до определения истинных соотношений и связей, но заведомая общность устройства и судьбы. Можно сказать, что автор и его персонажи близки, потому что не успели разделиться, размежеваться. Они близки, потому что не успели утвердиться каждый в своей особости. Таково у Гриммельсхаузена отношение между автором и Симплицием: они соотножаются, как вообще соотножаются сходные смысловые элементы, они, если можно так сказать, *одинаково знают* — в своем вечно отчуждаемом существовании — об этой одинаковой печати вечной инаковости, какая поставлена на них. Герой романа — все равно что одна из ролей, присужденных, назначенных судьбой автору, — одна из ролей, настолько сходных с другой такой же ролью, именно ролью автора, что ему и героя романа легко вообразить себе автором — рассказчиком произведения. Все встретившееся в жизни автору, всякие эпизоды и случаи из его жизни, всякие анекдоты, услышанные им, все увиденное и самого разного рода впечатления, — все переходит от него к герою, отчего, однако, персонаж не становится персонажем автобиографическим: это и не «сам» автор, и не вариант личности автора, сложенный по его подобию, а это *другая человеческая роль другого «я»*, а потому любые жизненные впечатления, вовсе не привязанные к личности неразрывными узами психологического переживания во всей его интимности, переходят в произведения просто как отдельные смысловые элементы самой жизни — жизни, которая к тому же отмечена той же смысловой прерывностью, что и произведение в его протекании.

² Это длинное перечисление всего того, чего «лишен» человек XVII столетия, внутренне противоречиво: оно исходит из того, что человек «приобрел» двумя веками позднее, следовательно, из отношений *развития*, и этим ставит *обоих* в одинаково ложное положение — второго как «развитого», первого как «недоразвитого». На деле их отношения мы вправе толковать лишь как отношения *иных* — чуждых друг другу, далеких друг от друга, — настолько, что какого-либо взаимопонимания между ними не удастся добиться даже и при участии третьего, т. е. нас самих, смотрящих на них со своей, не познанной нами же исторической позиции.

«Я» в эпоху барокко, конечно, прекрасно знает о себе и прекрасно отдает отчет в своем особом существовании, но вот то, как оно знает себя и как оно осмысляет себя, резко отличает его от позднейшего состояния человеческого «я». Эпоха, изведавшая мистические порывы, эпоха Иоганна Аредта (1575—1624) и Ангела Силезского (Иоганна Шеффлера, 1624—1677), эпоха зарождающегося пиетизма с его призывом к погружению внутрь души, «в себя» (*in sich gehen*, [Опиц 1969, с. 11]), внимательнейшему самонаблюдению — она ничего не знала и не подозревала о психологически понятом «внутреннем», о таком психологическом пространстве, которое безраздельно принадлежало бы индивиду, — все «внутреннее» разыгрывается в том же мире как театре, в том же самом мире, где есть небо и ад, где ведется непрестанная борьба между добродетелями и пороками, выступающими вполне активно и самостоятельно, как олицетворенные силы, стремящиеся покорить под власть свою людей — одного, как и всех, «меня», как и всякое другое «я». В своем погружении вовнутрь такое «я» скорее могло повстречать Бога, нежели свою собственную сущность.

Иначе говоря, эпоха еще помнила: *найти себя* отнюдь не значит непременно настаивать на *своем*; чтобы найти себя, возможно потерять себя, однако, прежде того направив себя в определенную существующую сторону, внутрь, найти себя может означать *забыть себя*, забыть о себе и о своем. Обретение себя может быть плодом самозабвения и самоотвержения. Такое «я» — помимо того, что оно может становиться подмостками, на которых, словно на театре, будут действовать добродетели и пороки, — может делаться и вместилищем всякого знания, знания полигистора, который перелагает себя в «сведения» наподобие того, как человек может, да и должен, вынужден, полагать себя в определенную роль, — потому что ведь иначе как надев некую маску, он не сможет быть и самим собою. Каждый носит маску, и весь мир — великое лицедейство, но маска не прирастает к лицу, хотя лицо ею закрыто: «я» становится великой проблемой того *иного*, которое всякий раз и семь «я» сам.

Однако это же положение дел объясняет, почему разные «я» так легко обмениваются и разными масками (которые все равно всегда чужие), и разным жизненным и житейским опытом. Внутри произведения «я» персонажа может претендовать на тот опыт, который больше принадлежит миру, чем «мне», точно так же как и само произведение больше принадлежит миру и поэзии, чем автору. Всякий *мой опыт* — это (в отличие от ситуации пережившего бездны психологизма современного мыслителя) сначала «опыт», а потом уж, — возможно, и при известных условиях, — и «мой» опыт. Коль скоро всеобщий принцип риторики закрывает доступ к непосредственности в ее буквальной и детальной конкретности, — все, за что ни примется подчиненный риторике автор, тотчас же обретает черты общего и приспосабливается к тра-

диции, и эта же риторика «готового» слова закрывает «я» от него самого и в сфере слова выступает как маска.

В известном отношении эта риторика, притязаящая на свою обобщенность и общезначимость, не даст сказатья ничему непосредственному и никакой непосредственности, и так вплоть до, казалось бы, простейших житейских моментов: если, например, писатель скажет, что ему легко пишется, то это будет литературным топосом, общим местом, не более и не менее того, а если он заявит, что пишет тяжело и в муках, то и это будет литературным топосом, — за топосом не видно реальной ситуации автора, мы не знаем того, что *на самом деле*, и не можем отличить риторическое от «настоящего», а наш автор не знает, что такое «на самом деле» и что такое «настоящее», точно так же как он в ту пору не знает, что такое «вещь в себе» Канта. Таково «мифориторическое» постижение мира, — оно во всяком случае предшествует «настоящему» миру, такому, который был бы просто «как он есть».

Из этой ситуации полнейшей закупоренности вовнутрь риторического, или «мифориторического» [см.: Михайлов, 1988, с. 310], вытекает неожиданное следствие: оно заключается в том, что в барочное литературное произведение при известных обстоятельствах может в большом количестве поступать как бы сырой и почти необработанный материал жизни. Под сенью риторики писатель, прежде всего прозаик и романист, способен усваивать полуавтоматическую скоропись, в которой на лету схватывается и вплетается в рассказ все на свете — и традиционные сюжеты, и взятые из жизни анекдоты, и богатые наблюдения над окружающим миром. Первооткрыватель блестящего рассказчика позднего немецкого барокко, Иоганна Беера (1655—1700), Рихард Алевин (1902—1979), принимал это изобилие житейских деталей за настоящий реализм [Алевин, 1932], однако здесь, на внешне непритязательном и невысоком, а нередко утрированно низком материале, проявляется то же, что и у «высоких» авторов, свойство заключительного, финального барокко, — риторика упражняется в своем всеисидии и в дополнение к своей учености приобретает даже еще и бойкость. Пока действует обобщенный принцип риторики, ничто не выпадает из нее, — однако можно пробовать себя в стиле почти безгранично вольном и неуправляемом, и это тоже будет «по правилам», и это тоже предусмотрено риторикой. Риторика, конечно, не задумывается над тем, как искусственно порождать безыскусное и непосредственное, — потому что для этого надо было бы освоить независимую от риторики непосредственную действительность, — однако она втягивает в свою искусность все кажущееся вольным и непосредственным и искусно творит полости как бы вольного движения в рамках своих искусных построений.

Если *есть* такой историко-культурный фактор, который влечет за собой обобщенное понятие риторики, если риторика вследствие этого определяет (притом на долгие века) отношения между всяким авто-

ром (всяким пишущим и говорящим) и действительностью, то невозможно выйти из-под действия риторики, а потому и такого отношения. Или наоборот: из-под действия такого отношения, а потому и из-под действия риторики. Поскольку риторика в таком обобщенном понимании не есть правило или сумма правил (а есть определенное мышление слова, как и всего находящегося от этого в зависимости и взаимозависимости), то правила риторики даже можно нарушать, а можно их и не знать вовсе, но нельзя не создавать риторически предопределенные тексты. Как крайний случай — на дальней оконечности всего мира европейской риторики — можно рассматривать протопопа Аввакума с его писательским творчеством³: как бы ни противопоставлял протопоп Аввакум «красноречию» — «просторечие», а «глаголам высокословным» — «смиренномудрие» [см. о его стиле: Робинсон, 1974, с. 238, 324, 353, 359, 371, 380, 389], для него неизбежно пользоваться и риторическими приемами и общими местами, поскольку это сложившийся и «готовый» язык традиционной культуры, и только внутри мира риторической искусности может поселяться безыскусность и может происходить прорыв к непосредственности. Творчество протопопа Аввакума попадает в поле барочного резонанса, разделяя с западной культурой самые общие принципы морально-риторической экзегезы.

Обретая свою общность, риторика и овладевает всем — в том числе и такими установками к миру и действительности, которые, может быть, и не были достаточно опробованы и учтены прежде. Есть, выходит, такие случаи, когда жизненный материал беспрепятственно проникает внутрь произведения, однако такой материал уже препарирован — если не риторикой, то для риторики, и он уже «надел маску», т. е. уже не принадлежит исключительно такой-то личности, не принадлежит такому-то «я», для чего требовалось бы, во всяком случае, чтобы такие личности и такие «я» осознавали свою исключительную обособленность. Такова прежде всего западная ситуация с куда большей, как представляется, расчлененностью любых социальных и жизненных ролей, между которыми могут, как в «Симплициссимусе» Гриммельсхаузена, существовать лишь резкие и весьма неожиданные перескоки-обращения. Однако можно сравнить с этим то, как кидает судьба протопопа Аввакума из одного житейского положения в другое, и ведь не «сама же» судьба только проявляет себя в том, но прежде всего истолкование «судь-

³ Автохтонное русское барокко в духе протопопа Аввакума точно так же можно представлять себе укорененным и растворенным в целой традиции древнерусской словесности, как все западно-барочное — в многовековой риторической традиции. В барокко вообще нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно ему: соединение же всего отдельного дает тот особый эффект новизны (оригинальности, небывалости), который ставит барокко поперек истории, как плотину, у которой накапливается и подытоживается все бывшее в морально-риторической культуре.

бы», какой может и должна она быть, людьми той эпохи, в том числе и самим протопопом Аввакумом!

Эта «судьба» неразрывно сплетена со всей стихией истолкования, со всем тем, что понимается и истолковывается, — и «я», и облик создаваемых литературных произведений, и т. д. и т. п.

В «Видениях» Мошероша герой оказывается при дворе древнего короля Ариовиста, и тут ему устраивают форменный допрос. Он держит ответ перед своими судьями, и в ответе на третий вопрос с волнением и с большой точностью передает обстоятельства беспокойной жизни своего автора: «1. Мое имя — *Филандер*. 2. *Я немец по рождению, из Зиттевальдта*. 3. Я, правда, и сам не знаю, что я такое вообще: я — то, чего хотят. В эти бедственные времена мне пришлось приноровляться ко всяким людям головам: словно шутовской колпак, меня мяли, крутили, вертели, жали, давили, тянули и топтали. Пришлось много страдать, много видеть, много слышать и ни к чему не привыкать, — смеяться, когда не смешно на сердце, отвечать добрым словом тем, что творили мне зло и пользовались мною, как холодным жарким; я и амтманн, а после того, как безумцы несколько раз подряд чистили и грабили, и пугали, и жгли, и пытали, и гнали и выселяли меня, я и гофмейстер, и счетовод, и рентмейстер, и адвокат, я то охотник, и мажордом, и конюший, то опять амтман, строитель, староста, судебный исполнитель и конюх, и пастух, и стрелок, и солдат, и крестьянин. И часто должен был исполнять такую работу, какой постеснялись бы и постыдились и староста, и судебный исполнитель, и конюх с пастухом, и стрелок, и солдат, и крестьянин» [Мошерош, 1986, с. 111—112]. Ко всему тексту на поля вынесен тезис: «Война и бедствия чему только не научат» (*Der Krieg und die Trangsalen lehren wunderliche Dinge*). В немецком тексте приведенного отрывка лишь трижды — в самом начале — встречается «я»: все остальное — один период, разделенный разными знаками препинания, где в духе тогдашнего языка писатель избегает этого личного местоимения, зато тем самым особенно отчетливо рисует, как это «я» теряется во всем том, чем ему пришлось быть: я есть *то, чего хотят*, и это «я» не знает, что оно такое сверх того, чем оно было бы («*was ich sonst bin*»). Все, чем занимался герой (и сам Мошерош), — это и вынужденное, и накинутае на него со стороны (тоже маскарад). А «я» только дает отчет в своем бытии *другими*.

Быть *другим*, вынужденным быть другим — это судьба, и судьба общая для всех людей. В пределах риторической системы эта судьба — не быть самим собою — осознается как проблема имени, в эпоху же барокко эта проблема по всей вероятности приобретает напряженно-экзистенциальный смысл. Как призвание, предназначение индивида теряется в навязываемых ему занятиях-масках, так ученое обыгрывание и переименование своего имени позволяет знаменательным обра-

зом осознать отчужденность своего существования. Когда Мошерош семнадцатилетним гимназистом переименовывает свое имя в «Моше Рош», т. е. на еврейском языке в «Голову тельца» и «Голову Моисея» (что дало начало устойчивой легенде о его происхождении из испанского еврейства, хотя генеалогия писателя-немца теперь всесторонне изучена), то это было высокоученой игрой, вся, возможно, непредвиденная серьезность которой была оправдана жизненной судьбой писателя, постоянно удивившей его от его ученого и писательского призвания. Если же главный персонаж его произведения — родом из Зиттевальта, то название этого места — анаграмма родного городка писателя, Вильштетта (Sittewalt — Willstaect), и это уже не шутка: как Париж — это город-мир, так и Зиттевальт — это Вильштет как город-мир, как местопребывание человека (с приоткрытой внутренней формой — лес, чащоба, нрав, обычай). Из названия родного города извлекается знак общечеловеческой судьбы.

Маска, за которой подлинность и самоощущенность своего существования ускользает от носителя имени, означает псевдонимность такого существования. Зашифровывание своего имени вызывается, видимо, не только гуманистическими обычаями, не только желанием скрыть свое авторство (для такого намерения чаще всего не было внешних причин), но и целым рядом внутренних побуждений: не произведение принадлежит своему автору, а, напротив, автор — своему произведению. Правильнее было бы говорить не — «Филандер из Зиттевальта — это не кто иной, как студент Мошерош во время своего путешествия во Францию» [Шефер, 1982, с. 111], а примерно так: Филандер как персонаж «Виденный» все глубже вовлекает в произведение его создателя, заимствуя его жизненный опыт, заставляя проецировать в его мир все принадлежащее писателю; для писателя такой его персонаж — один из способов переоблачения, такой же, как и трансформация своего имени, один из способов, экзистенциальная важность которого для самого писателя зависит от смысловой значительности самой создаваемой им (создающей его) вещи. Автор XVII столетия мыслит слово достаточно субстанциально — в русле глубочайшей традиции, — для того, чтобы знать, что слово не просто нечто означает, но что оно неразрывно сопряжено со своим субстратом, что у «вещи» и ее имени — общая судьба, что «вещь» начинается с имени и продолжает его, что соответственно имя продолжает вещь [Целлер, 1988].

В связи с этим даже гуманистическая игра с своим именем имеет по крайней мере оттенок известного высветления и направления своего существа, сущности личности. Выбирая себе имя, переводя его на латынь, на греческий или даже на еврейский, носитель этого имени выбирает вместе с тем, в качестве чего, как что намерен он выступать в жизни и признаваться другими. Именно поэтому, благодаря неразор-

ванной бытийной связи имени с его носителем⁴, бессмысленно выбирать себе имя произвольно (что, напротив, становится почти правилом в литературе XIX в., когда там, на совершенно иной почве, возникает необходимость в псевдониме, и особенно в позднейшей поэтической практике), — новое имя, псевдоним, должно быть соединено с натуральным именем определенными процедурами. При этом *анаграмма* имени оказывается самым простым способом представить себя в ином: имя, в котором буквы поменялись местами, — то же самое и иное, оно неузнаваемо, между тем как оно продолжает тайно заключать в себе и все то, что было раньше, и подразумевать смысл прежнего. Анаграммы имени собственного — для нас символ морально-риторических экзегетических приемов барокко вообще. Так удивительно ли, что такие анаграмматические метаморфозы имени вполне идентичны тем перестроениям, какие в эпоху барокко претерпевали сочинения колоссального объема, как упоминавшиеся выше энциклопедии Теодора Цвингера или «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого? Когда барочный автор работает над своими книгами как «текстолог» [см: Елеонская, 1990, с. 116—148], то его «текстология» в основном сводится к заботе об строении-переустройении своего произведения-объема. Вся культура эпохи барокко пронизана подобными метаморфозами, которые требуют наличия известных предпосылок — предпосылки существования полного и целостного смысла, точнее — некоторого бытия в своих пределах, в своем «объеме», который так или иначе может быть назван и изложен; предпосылки существования обособляющихся смысловых элементов (или частей «объема»), которые испытывают нужду в том, чтобы из них составили *полное* целое (отсюда непомерный объем как энциклопедических замыслов эпохи, так и, в частности, энциклопедического романа) и притом *назвали* их в наиболее целесообразном порядке. И огромная энциклопедия есть не просто текст, но текст как *имя*, составленное из своих букв — значимых единиц, причем имя, которое в некоторых случаях нуждается в своей анаграмматической перестановке. Напротив, буквы имени наделены своим тай-

⁴ Бытийная связь с именем не разорвана, и эпоха барокко — обращенная к культурно-традиционному и его собирающая: к себе и в нем самом, — оказывается в весьма «органической» сопряженности и с библейским разумением слова: «By the ancient Israelites <...> words and entities were felt to be necessarily and intrinsically connected with each other»; «<...> the word is the reality in its most concentrated compacted, essential form»; «the compound Biblical Hebrew word for 'word' — *dābhār* — may also mean 'thing', 'affair', 'action', 'act', 'fact', 'event', 'procedure', 'process', 'matter'; «translators, therefore, are sometimes at a loss to know how to render *dābhār*» [Рабинович, 1972, с. 121, 124]. Аналогичны фаустовские затруднения и колебания с переводом греческого «логоса» в Евангелии от Иоанна, — однако страдания гетевского Фауста относятся к постбарочному концу XVIII в. и задним числом обнаруживают то самое живое *пересечение* собираемых в единый итог и внутренне сходящихся культурных традиций, какое воплощала в себе эпоха барокко.

ным смыслом (который может быть совершенно неизвестен и недоступен), — однако, всякая операция с именем есть вместе с тем и операция с таким недоступным смыслом (бытием). В эпоху барокко такие операции с именем сверх того наполняются еще, как уже говорилось, известным тяготением к самоотчужденности с острым ощущением недостижимости такой, вечно прикрытой масками чужого и иного, самоотчужденности. Существует и такой вид анаграммы имени, при которой составляющие ее буквы попросту располагаются в алфавитном порядке, повторяясь, где надо, дважды и трижды: такой алфавитный порядок совершенно заслоняет натуральную сложность имени и есть как бы эксперимент максимального самоотчуждения в общем. Гриммельсхаузен прибег к такому способу зашифровывать имя один-единственный раз — во второй части «Чудесного птичьего гнезда».

Вообще же псевдонимы Гриммельсхаузена отличаются большой последовательностью и даже красотой и свидетельствуют об изумляющей нас продуманности всего его творчества в целом. Кажется, за всего двумя исключениями, относящимися к совсем небольшим текстам, где писатель именуется себя — «Иллитератус Игноранциус по прозвищу Идеота» и «синьор Мессмаль», — все его псевдонимы, во-первых, анаграмматически варьируют имя писателя в форме — Christoffel von Grimmelshausen (с незначительными отступлениями от полной точности), а, во-вторых, воспроизводят строение и ритм — общую интонацию полного имени: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Вот эти анаграмматические псевдонимы:

German Schleifsheim von Sulstort

— в «Симплициссимусе»;

Philarchus Grossus von Trommenheim

— в «Кураш» и «Шпрингинсфельде»;

Michael Rechulin von Sehnsdorff

— в «Чудесном птичьем гнезде»;

Simon Leng- или Leugfrisch von Hartenfels

— в «Мире наизнанку»;

Erich Stainfels von Greifensholm

— в «Судейской Плутона»;

Israel Fromschmidt von Hugenfels

— в «Висельном человечке»;

Samuel Greifnson vom Hierschfeld

— в «Сатирическом пилигриме» и в «Целомудренном Иосифе».

К этому ряду имен прибавляется еще и настоящее (согласно романной фабуле) имя Симплиция Симплициссимуса, которое становится известно ему лишь ближе к концу произведения (в главе VIII — 4-й книги) — это Melchior Sternfels von Fuchshaim [см. также: Морозов, 1984, с. 21]. Подлинное имя персонажа примыкает к «неподлинным» именам писателя, и подобно тому как герой романа живет в ожидании, что

когда-нибудь он узнает свое настоящее имя, поэт — создатель своего творческого мира — живет в надежде на обретение своей самотождественности, невзирая на весь спектр своих ролей-преломлений и через него.

Разумеется, мы напрасно стали бы сомневаться в том, что человек в эпоху барокко знает или подозревает о своей «самости». Однако она отторгнута от него, и он познает ее через невозможность быть самим собою. Роль и маска оказываются сильнее человека: как у Гриммельсхаузена, попадая в условия новой роли, его герой Симплициссимус нередко горько жалеет об утрате самого себя, и тем не менее он всегда должен следовать своей роли, уступая ее требованиям. Человек может, таким образом, ждать лишь новой роли, нового поворота колеса фортуны, но не освобождения от роли. Человек постигает свою самотождественность как *иное* своих ролей, через напряженность между ролью и этим иным (как об этом уже говорилось).

В немецкой литературе такое состояние «я» — «я», которое только еще ищет себя и которое вспоминает о себе, — оказалось чрезвычайно благотворным для освоения человеческой сферы внутреннего. На основе античной и ренессансной пасторальной традиции, на основе т. н. позднегреческого романа, на основе монументального разворачивания пасторального романа в преддверии барокко, — «Аркадия» Филиппа Сиднея (1590), «Астрея» Оворе д'Юрфе (1607—1627), — в Германии очень скоро сложился существенно новый жанр романа-пасторали, отличавшегося камерным и интимным содержанием, небольшими размерами и отказом от счастливого завершения любовной интриги [см: Гарбер, 1974; Гарбер, 1982; Качеровски, 1969; Бешенштейн-Шефер, 1977; Юргенсен, 1990; Фосскамп, 1973, с. 45—53]. К. Качеровски издал три замечательных образца этого жанра: два анонимных романа — «Амена и Аманд» (1632), «Леориандр и Перелина» (1642) — и «Лизиллу» Иоганна Томаса, вышедшую в свет под анаграмматическим псевдонимом Маттиас Йонсон [Качеровски, 1970]. Можно было бы, видимо, говорить о *жанровых створках*, в пределах которых разные (возможно, и не знавшие друг друга) авторы приходят к решениям сходным в стилистическом и жанровом отношении. К этим образцам примыкает и «Адриатическая Роземунда» (1645) Ф. Цезена, которую с ними сближает сосредоточенность на интимном чувстве и «частная сфера» действия. Было бы все же крайней модернизацией полагать, что в таких произведениях разрабатываются непосредственные «переживания» и что предметом поэзии здесь (впервые в немецком романе) становится «личное переживание» [Качеровски, 1970, с. 241, 242]. Все «личное» подвержено здесь той логике опосредования, которая позволяет легко перетекать в поэтическое произведение «автобиографическому» материалу, однако подает его, этот материал, как общее, отрывая его от самого носителя жизненного опыта (см. выше). А «личное» пребывает в очуждении — как в

маске, которую нельзя сорвать. Как заметил и сам Качеровски, любовный сюжет этих произведений невозможно было изобразить «как таковой, т. е. в рамках «прозаических» фактов, подобно истории Вертера в XVIII в., — требовалось жанровое облачение» [там же, с. 242]. Но почему же оно требовалось? Прежде всего по той же самой причине, которая делала недостижимой самотождественность личности: маска «я» в риторической поэзии этого времени имеет то же происхождение, что и роли «я» в самой жизни; вернее даже, поэтические произведения позволяют нам по-настоящему удостовериться в том самопонимании, какое типично для людей этого времени, — человек берет на себя роль, однако начинает видеть в ней принуждение для себя. Неизбежность роли и неизбежность облекать личность в маску, — в этом случае неизбежность ее пасторального перевоплощения, — позволила бы говорить о *риторически-экзистенциальном принуждении* в культуре той эпохи, т. е. о неизбежности того личностного очуждения, которое тогда постигается и передается на языке риторики. Сам по себе этот язык риторики отнюдь не есть «облачение» того, что не было бы риторикой, как нет и такой личности, которая еще не испытала бы принуждения принимать на себя различные жизненные роли. Нет поэтому и такого «любовного сюжета», который можно было бы излагать во всей «прозе» его фактов. А такая личность, которая «настаивает на внутренней верности самой себе», как Цезен своим романом «Адриатическая Роземунда» [Шпривальд, 1984, с. 376], должна считаться с тем положением, в какое она заведомо поставлена *к самой себе*: если можно так сказать, она, личность, адекватна не просто своей «самотождественности», но такой самотождественности, которая скрывается за непременными преломлениями и очуждениями личности, в отличие от самотождественности личности, которая была бы просто «она сама».

В свою очередь эту ситуацию личности, в которой она еще только ждет и ищет себя, можно было передавать в самых разных жанровых и стилистических преломлениях — в самых разных модусах, которые, как можно думать, простираются от трагического до чисто игрового и как бы формального. Однако всякая игра, игра формами, которой в эпоху барокко было предостаточно и к которой особенно склонялась нюрнбергская поэтическая школа [см: Маннак, 1968] с ее вдохновителем, плодовитым и талантливым Георгом Филиппом Харсдерффером (1607—1658), отражает в себе все то же положение человека в мире и все ту же устроенность его личности; фигурные стихотворения [см: Адлер, Эрнст, 1987; Варнок, Фолтер, 1970; Кук, 1979; Эрнст, 1993; Эрнст, 1991; Эрнст, 1992], которые так тесно связывают барокко и позднюю античность, а также барокко и модернизм XIX—XX веков [Дель, 1969; Шмитц-Эманс, 1991; Фос, 1987], выводят в зрительность как первостепенные, основные символы эпохи (как например, стихотворения в форме креста), так и самую присущую времени тайную поэтику. Подобное же значение имеет

фоническое качество стиха — звукопись, доведенная Харсдерффером до высочайшей виртуозности, лишь отчасти достигнутой вновь в романтизме [см: Кайзер 1963]. Между игрой и трагическим миропониманием не существует разрыва, а есть глубокая связь и прямое тождество, поскольку и само вынужденное «переодевание» личности нельзя было не воспринять как трагическую игру. А всякая игра должна была подчиниться тем риторическим устройствам, какие создала культура эпохи: «Разговорные игры дам» (или «Игры-беседы дам») Харсдерффера [см: Харсдерффер, 1968] в восьми пухлых выпусках заключают в себе энциклопедический свод знания — это, если угодно, дамская энциклопедия в развлекательной форме.

Возвращаясь теперь к немецкому пасторальному роману, мы можем сказать, что здесь (причем отчасти неизвестными авторами) было тотчас же достигнуто великолепное мастерство в передаче интимных душевных состояний — не столько в их изменчивости, сколько в их тончайшей вибрации, в их стойкости и верности себе. Тут происходит непрерывное возвращение к одному и тому же исходному состоянию души, и строение таких романов, поражающих своей лирической искренностью, допустимо воспринимать как вполне музыкальное: после отступлений вновь и вновь звучит основной тон.

Прежде чем думать об исторических и социологических объяснений «несчастных» исходов столь разных по времени и месту создания произведений, о чем не забывают современные историки литературы, следовало бы подумать о той *онтологии* личности, которая запечатлевается в устройении этих произведений. У нас уже был случай заметить, что в эпоху барокко все, начиная с поэзии и риторики, сближается на общности своих оснований, сходится на некоторой общей «схеме» вещей. Так и личность, которая мучается здесь над своим ускользающим от нее самоуверием, как бы совпадает с устройением и композицией произведения, которое своим бытием передает, или «шифрует», ее бытие. Вместе с произведением личность подвергается действию тех закономерностей вертикально-горизонтального складывания смысла целого, о чем уже достаточно говорилось. Вот эти закономерности и становятся своеобразным испытанием личности, ее подлинности; в этих испытаниях она и доказывает свою конечную самотождественность. Личность обязана приобщиться к устройению целого, которое, как история, в свою очередь причастно к структуре знания. В «Адриатической Роземунде» Цезена действующие лица в степени совершенно необычной приближены к читателю, но строение целого заботится о том, чтобы они не были просто «конкретны»: входя в произведение-свод, в произведение-книгу, они притягиваются к себе и полюсом общего. Совершенно невозможно было для Цезена ограничиться передачей сюжета и внутренних переживаний героев: помимо вставных рассказов, ученых разговоров, книга включает в себя «Краткий очерк древних и совре-

менных немцев» и «Происхождение и описание города Венеции». Нет нужды заверять, что эти длинные вставки «интегрированы» в целое — ведь и целое мыслится именно так, чтобы в него можно было и чтобы в него жизненно необходимо было включать такие «научно-популярные» материалы. Единственно, что Цезен нимало не притязает на энциклопедичность, на то, чтобы тут было «все». Психологический тонус его романа (только что «психология» тут совсем иная, нежели в последующие эпохи) не ослабевает от таких вставок, он ими поддерживается, и *этого* требуют прерывность смысла и сама суть персонажей, которые тут выступают [ср. об этом романе: Ияген, 1984, с. 502—508].

К. Качеровски вполне справедливо отметил в изданных им пасторальных романах бедность фабулы, однако с большой долей наивности добавил к этому, что для «заполнения» столь бедной истории «в нее включаются описания картин, письма, разговоры о любви, стихотворения и песни» [Качеровски, 1970, с. 241]. В общем, рассказ набивается чем попало, и вполне можно вообразить себе такую позицию в отношении барокко, когда надо сказать: ничего-то они не умеют сделать просто! Вот почему-то и бедный событиями сюжет не могут изложить, не усложнив его всякими вставками и добавками, вовсе не относящимися к делу! Однако все они относятся к делу — к тому делу обретения личности ею самою, которое осуществляется через произведение, через поэтическое создание с его риторико-экзистенциальными задачами. Вот прежде всего эти задачи и предопределяют «несчастный» исход большинства таких историй: персонажу с его раз достигнутой интимностью отношения к своей личности, к своему «я» важнее всего не устраивать свои любовные и семейные дела, а остаться самим собою и удостовериться все-таки в том, что он есть он сам. Об этом в «Амене и Аманде», в финале этого маленького пасторального романа, есть даже целое рассуждение — со ссылкой на Мартина Опица, на его «Пастораль о Нимфе Герцинии» (1630) [см: Опиц, 1969, с. 11].

4. Внутренняя устроенность: слово и образ

После такой онтологии устройства барочного произведения, где произведение берется почти исключительно как целое и как бы извне, со стороны определяющих его факторов, можно войти вовнутрь его, обратившись ко внутренней стороне того, как оно мыслится. Здесь эпохе барокко с ее художественным мышлением точно так же было присуще одно генеральное свойство, которое удивительным образом согласуется с внутренним устройством барочных произведений, с их прерывностью, с их обособлением смысловых элементов. Инструментом такого мышления выступала *эмблема*, которая словно нарочно была придумана для того, чтобы удобно и выразительно заполнять те ячейки, какие преду-

сматривались общим устройством барочного произведения. Между тем эмблема — целый особый жанр барочного искусства [Шольц, 1988; Шольц, 1992] — была изобретена до наступления этой эпохи. Она вырастала на основе такого словесно-графического единства внутри осуществляющей творчество мысли, истоки которого уходят в глубь тысячелетий. Функция такого опосредования слова и изображения, кажется, до сих пор далеко не изучена во всей своей значительности и во всех своих деталях. Именно на таком опосредовании, которое в некоторых случаях составляло неременную принадлежность именно *словесного искусства*, в XVI столетии и была создана эмблема, которая, с другой стороны, стала наследницей всей традиции графически-лаконичных изображений, какие существовали в искусстве, — импрез [Варнке, 1987, с. 42—45], гербов, резных камней, египетских иероглифов [Гидов, 1915; Шене, 1968/1, с. 34—42; Хекшер, Вирт, 1967, с. 138—142; Варнке, 1987, с. 171; см. также: Зульцер, 1977], — как тоже своего рода изображений с зашифрованным в них потайным, неизвестным смыслом. И эмблема вплетается во всю совокупность традиций, какие слагают специфическое состояние культуры барокко. Среди этих традиций главное, что обеспечивает возможность эмблемы, — это непрерывность аллегорического толкования любых вещей и явлений, традиция «сигнификативной речи» [Хармс, Рейнитцер, 1981, с. 12], восходящая к историческим началам риторики и к пронизывающему все средневековье мышлению слова: «Одна и та же обозначаемая одним и тем же словом вещь может означать и Бога, и дьявола, и все разделяющее их пространство ценностей. Лев может означать Христа, потому что спит с открытыми глазами <...> Он может означать дьявола вследствие своей кровожадности <...> Он означает праведника <...>, еретика <...>. Значение вещи зависит от привлеченного ее свойства и от контекста, в каком появляется слово» [Оли, 1983, с. 9].

То специфическое, что вносит в традицию аллегорически-спиритуального истолкования эпоха барокко, определяется ее заключительной, в отношении этой традиции, функцией. Аллегорические толкования средневековья отмечены тем, что они, как процедуры, с самого начала ясны для толкователей, — то, что делает толкователь, для него, так сказать, теоретически-прозрачно и ему подконтрольно. А в эпоху барокко аллегорическая образность одновременно подводится к некоторой упорядоченности энциклопедического свойства и выводится наружу во вполне явном виде. Оба эти процесса взаимосвязаны и слиты. Онтологически понимаемое слово неотрывно от вещи, оно всегда с ней духовно и материально сопряжено, а потому влечет за собой ее образ-знак, вследствие чего (на это особо обращает внимание К. П. Варнке [Варнке, 1987, с. 39]) в эпоху раннего нового времени как вполне равноценные и «одинаковые» рассматривают образ-изображение и образ-знак, т. е. иллюзионистски воспроизводящий реальность образ и схематическую переда-

чу вещи (*mimetisches Abbild, significatives Bild*). И то, и другое остается в общей сфере слова и вещи. Вследствие той же онтологичности слово (если видеть в нем слой бытия того, что оно именуется) и абстрактное (абстрактное согласно позднейшим представлениям) понятие тоже включает в себе некоторую изобразительность. Так, иллюстрация к книге «Об откровении» (Базель, 1498) передает слово «схизма» гравюрой на дереве, схематически изображающей двух людей, перепиливающих церковное здание: «Изображается положение вещей, не существующее в качестве предмета. И тем не менее это изображение — не метафора и не сравнение <...> Нет, положение дел берется, как понятие, совершенно буквально: схизма — разделение, раскол. Этот буквальный смысл слова и есть предмет изображения, и воспринимается он как факт, с той же реальностью, что дерево, которое стоит перед нами, а потому он и может быть изображен <...>. Наглядность заключена не только в самом изображении, но еще прежде того в слове, какое положено в его основу» [Варнке, 1987, с. 39].

Итак, слово включает в себе известную вещьность, а потому и зрительность, наглядность, оно таким *мыслится* по его сущности. Слово, выведенное в свою зрительность, создает, однако, новую ситуацию слова, — оно теперь сопряжено с образом, и образ этот, продолжающий слово, есть вместе с тем и нечто от него отличное, отдельное. Это слово в своей сопряженности с образом (такое, в логическом устройении какого на первом плане — некоторая образно-знаковая схема слова, и только на втором — возможная его графическая конкретизация и детализация) и этот образ в его сопряженности со словом дают уже *смысловый элемент в экзегетическом ореоле*. Экзегеза уже в самой изобразительной схеме слова: она возвращает слово к его буквальности, т. е. здесь, к его предметному значению, — что уже есть акт толкования; от этой схемы мысль отправляется затем к слову в его культурно-историческом значении. Так, в приведенном примере, где речь идет о расколе христианской церкви, образ-схема сводит понятие «церкви» к понятию церковного здания (в тексте речь вовсе не идет о здании!), и это здание вещественно воплощает церковь, а от этого «нарисованного» понятия мысль вновь должна возвращаться к духовному значению «церкви». «Иллюстрируя» схизму, автор рисунка выступает и как толкователь понятия, которое неизбежно вовлекает в свое толкование еще и другие понятия, — совершается то, что в усложненном виде являет затем всякое барочное произведение: оно с самого начала погружено в некоторый экзегетический ореол, потому что с первым же подчеркнуто поданным словом, с первым же смысловым элементом начинается и процесс экзегезы, а такой процесс тотчас же вовлекает в себя наглядную образность — так и в таком объеме, как это, по всей вероятности, совершенно невоспроизводимо для нас в XX в. с нашим совершенно

иным, отличным на самом глубоком уровне культурно-исторической аксиоматики, постижением слова.

Вот такой экзегетически-смысловой процесс мы можем предполагать на завершительно-обобщающем этапе традиционной культуры, и как раз эпоха барокко отмечена известным упорядочиванием, даже известной кодификацией отношения слова и образа, т. е. прежде всего отношения *слова* и той *предметности*, или, лучше сказать, вещественности, какая заложена в слове совершенно независимо от степени его отвлеченности (любую отвлеченность можно экзегетически привести — не свести — к некоторой вещной явленности и зрительности-наглядности [ср.: Виллемс, 1989]). От относящегося к 1498 г. примера до эпохи барокко и принятых в эту эпоху кодифицированных соотношений слова и образа еще весьма далеко, но уже совсем недалеко до того момента, когда складывается форма эмблемы — изобретение А. Альциата: его «Книга эмблем» выходит в 1531 г. и всего переопубликуывается 179 раз (по библиографии Г. Грина [см.: Варнке, 1987, с. 164]). И от первого издания книги Альциата до того времени, которое принято называть эпохой барокко, тоже еще довольно далеко, однако, коль скоро барокко как определенное состояние культуры есть произведение самых разнообразных сочетающихся между собой линий традиции, которые приводятся тут к единому знаменателю, то вот одна из таких традиций — заготовленная для барокко в ту пору, какую принято называть эпохой Ренессанса. Можно спорить о том, что такое эмблема, — «сорт текста» или жанр (ср. заглавие работы Б. Ф. Шольца: [Шольц, 1988]), — однако едва ли можно сомневаться в том, что в эпоху барокко эмблема выступает именно в качестве *смыслового элемента* — *минимального* смыслового элемента, далее уже неделимого и внутренне устроенного как сопряжение слова и образа, составляющих экзегетическую цельность и законченность. Как такой смысловой элемент, эмблема всегда есть составная часть *книги*, т. е. некоторого произведения-книги, некоторого смыслового *объема*, — все равно, составляет ли она часть книги эмблем, или входит как элемент в художественное или научное произведение, или же в модифицированном и отраженном виде входит в чисто словесный текст романа или драмы. Эмблеме так же, как отдельному стихотворению, не пристало быть одной, в единственном числе, — коль скоро смысл всегда складывается в известный объем, то его безусловно затруднительно было бы ограничить объемом одного, минимального, смыслового элемента. Зато со своей стороны эмблема своей внутренней цельностью словесно-образной сопряженности, какую она устанавливает, — как бы про-образует смысловый объем, и этому весьма способствует нередко избираемая форма рондо, круга для самого изображения. Внутри книги эмблема заявляет, как всякий значимый элемент барочного целого, о своей самостоятельности и стремится выявить таковую.

Однако, когда А. Альциат опубликовал свою «Книгу эмблем», он не имел ни малейшего представления о том, как эта словесно-образная форма станет функционировать позднее, и он связывал с ней чисто прикладные задачи [Морозов, Софронова, 1979, с. 169]⁵. Между тем само слово «эмблема» (от *греч.* *emblēma* — от глагола *emballō* «вбрасываю», а также вставляю, вделываю и т. п.) имеет самое прямое отношение именно к прикладному искусству, к непосредственному ручному, тонкому ремеслу, к инкрустации, к мозаике и т. д. Само это слово подсказывает, что нечто — узор или изображение — выкладывают на поверхности чего-то, и это представление в общем своем смысле сохраняется в эмблеме на всем протяжении ее активного существования и предопределяет, в частности, и ее графически-лаконичный вид. Эмблема в своей изобразительной части — это всегда образ-схема, притом неразрывно сопряженная со словом. То, как *мыслится* эмблема, как вместе с тем *мыслится* в ней и слово, и образ-схема, — это, скажем, не окно в мир, куда мы можем уставиться взором или устремить свой взгляд, и не что-то такое, что выступало бы перед нами, как небеса барочных куполов, — это особо (с аккуратностью и четкостью, но и схематичностью работы, которая по условиям своего материала не может претендовать на большую детальность) выложенный и выделанный для нас, отмежеванный от всего прочего образ-смысл, образ-схема, которая притягивает лишь на одно: пока она занимает наше внимание, ничего другого как бы и нет, — оно одно, это изображение, нанесено для нас на какую-то поверхность, за которой стоит целый мир. Значит, эмблема, даже и взятая по отдельности, все же есть репрезентация целого мира, однако такая, которая тут же предполагает и длинный, быть может, бесконечный ряд таких же, подобных изображений. Эмблема тонко намекает на тот смысловой объем, который осуществляется при ее участии, и ее форма круга или квадрата

⁵ Как пишет Б. Ф. Шольц, «заглавие „Emblematum liber“, вовсе не означало, при своем первом появлении на фронтисписе аугсбургского издания 1531 г., объявления о том, что содержащиеся в книге тексты относятся к литературному жанру, именуемому „эмблемой“. Подобной информации и невозможно было дать, потому что к 1531 г. жанр эмблемы еще не установился. Рассуждая же о том, как мог глядеть на книгу Альциата читатель в то время, мы можем не сомневаться в том, что заглавие не вызвало в нем никаких ожиданий, которые были бы связаны с жанром. Это не исключает, однако, того, чтобы гипотетический читатель, распознавший то обстоятельство, что некоторые из текстов Альциата были переводами из «Антологии Плануда», не склонялся к тому, чтобы связывать заглавие книги с одной чертой некоторых эпиграмм из этой «Антологии». Такую черту можно называть экфрастической, и она характерна для ряда эпиграмм «Антологии», не будучи, впрочем, необходимым или достаточным признаком эпиграммы как жанра. И вот только тогда, когда эта экфрастическая черта стала одним из определяющих признаков вербального компонента в бимедиальном жанре эмблемы, эмблема перестала относиться к категории имени и перешла в категорию термина» [Шольц, 1987/1, с. 216—217].

(прямоугольника) соединяет слово в его завершенности в себе и целый смысл-объем, репрезентирующий (как это бывает с барочным произведением) целый мир.

Так, как понимает подобное изображение эпоха, а именно риторически, весь зрительный образ и вся его наглядность мыслятся *исключительно* в сфере слова, и притом, в только что указанном духе, как «отпечатление» (риторические термины «гипотипоза» и «диатипоза» — ср. заглавие сочинения Яна Амоса Коменского 1643 г. «Диатипоза пансофии», т. е. «наглядное представление», или «пропечатление», пансофии, универсальной науки) или как «разверзание видения» (латинский термин «эвиденция», греческий — «энаргейа»), или как разъясняющая и растолковывающая «экфраза» (см. о позднеантичной «экфразе» как жанре, построенном на риторически-экзегетических началах: [Брагинская, 1981; Брагинская, 1977]). Все названные термины (со своей судьбой у каждого) в риторике тем не менее синонимичны [Лаусберг, 1987, с. 117—118].

Позднее эмблема заявляет и о всеохватности, универсальности, энциклопедичности своей тематики. В 1687 г. Богуслав Бальбин утверждал: «Нет такой вещи под Солнцем, которая не могла бы дать материал для эмблемы» (*Nulla res est sub Sole, quae materiam Emblematis dare non possit* [цит. по Шене, 1968/1, с. 19]), но это уже зрелое барокко, достаточно поупражнявшееся в составлении разных эмблематических программ целых серий изображений в церквях и светских зданиях [см. например: Хармс-Фрейтаг, 1975; Морозов, Софронова, 1979, с. 35—38], для эмблематического обставления празднеств. В виде длинных рядов, торжественной чередой описания эмблем проходят в «Армии» Лознштейна и, как цитаты и ссылки, пронизывают ткань драм и романов [см.: Шене, 1968/1], причем и в произведениях «низших» жанров могут выстраиваться целые ряды эмблем — так, в довольно грубой сатире И. Беера «Рубанок девиц» (1681) [см.: Беер, 1970, с. 67—68]. Однако этот универсализм эмблематики — ее позднее состояние, когда она целиком вовлечена в заключительный барочный синтез: «На деле нет такого положения дел, и нет такой графической формы их коммуникативного постижения и передачи, которая не становилось бы предметом эмблематики — эмблематической *res*. В позднем собрании эмблем Г. К. Войтта (1725) <...> перед нами весь ее спектр. Он простирается от абстрактного обозначения фонем, букв в первом отделе до рисунков растений во втором и до изображения самых разнородных объектов в третьем. Очевидно, эмблема не ведает никакого категориального ограничения своих предметов; напротив, она явно держится средневекового понятия «вещи», *res*, подразумевающего не только вещные объекты, но и любые ситуации в предельно общем смысле» [Варнке, 1987, с. 167—168; ср.: Хекшер, Вирт, 1967, с. 116].

Историческая реальность эмблемы выглядит, кажется, несколько иначе, и, насколько можно судить, вопрос о фактически существовавших тематических ограничениях эмблематики, — попросту говоря, о том, что никогда не становилось ее темой, — кажется, вообще не поднимался в изучении эмблематики, происходившем в последние 25 лет бурно и плодотворно и во многом резко изменившем современные представления прежде всего о *литературе* барокко. Однако тематические ограничения эмблематики, по-видимому, существовали; вероятнее всего, они возникли по ходу быстро складывавшейся изобразительной традиции, и выяснить это будет уже задачей позднейшей науки. Новый же приступ к изучению эмблемы, ознаменованный книгой Шене [см.: Шене 1968/1], компендиумом Хенкеля-Шене (1967) и другими работами, начался с установления нормального или нормативного строения эмблемы в ее полном виде — с того, что, подобно универсализму эмблематики, ясно вырисовалось в культурно-исторической ретроспекции.

Такая нормальная, или полная («строгая» — [Хекшер, Вирт, 1967, с. 88]) форма эмблемы состоит, как известно, из изображения (*pictura*), надписи (лемма, *inscriptio*) и эпиграмматической подписи (*subscriptio*) [см.: Шене, 1968/1, с. 19; Морозов, Софронова, 1979, с. 18]. Харсдерффер в «Беседах-играх дам» пишет: «Всякая эмблема должна заключаться в фигурах и нескольких приписанных к ним словах» (Харсдерффер, 1968/1, с. 54), — и в сочинении об эмблемах тоже предусматривает для изображения лишь надпись (*Obschrift* [Харсдерффер, 1975, с. 4]): «Образ (*Bild*) сравнивается с телом, надпись — с душой»; «Надпись не должна быть длиннее половины стиха <...> — однако можно прибавить дальнейшее изъяснение в виде стихотворения» [там же, 7], и Харсдерффер куда большее место, нежели современные исследователи, уделяет некоторым изобразительным условностям эмблемы. «Самые приятные надписи (*Uberschrift*) — это те, что заимствованы из поэтов — в рассмотрение того, что между живописью и поэтическим искусством существует точный и возбуждающий удовольствие союз. Фигуры и текст (*Schrift*) должны быть связаны между собою так, чтобы одно не было понятно без другого» [Харсдерффер, 1968, с. 59], — эти положения, с большой проницательностью воспроизводящие глубинные закономерности, на каких строится эмблема, тем не менее преподносятся Харсдерффером (и, видимо, так уразумеваются им) как некоторые правила их составления, причем как правила игровые. Ведь задача автора — научить составлять эмблемы (в игровом компанейском общении).

Вот некоторые примеры, которые приводит Харсдерффер: изображение Священного Писания, юридической книги и медицинского пособия, — первая закрыта, вторая открыта и лежит на первой, третья, тоже открытая, «опрокинута на вторую», — возможно, означало бы три факультета или (благодаря числу три) совершенное умение, однако надпись гласит: «Учусь и умираю. *Moriar doctior*», — и «если бы сочинитель

не сообщил, что разумеет он под закрытой и открытой книгами, то мы едва ли угадали бы это», и только можно предположить, что он имеет в виду нечто особенное; так это и есть: верхняя книга знаменует чтение, вторая — беседу, «с помощью которой выученное как бы выкладывается наружу и погружается», т. е. усваивается, нижняя же — «поддержание мыслей», т. е. внутренний мыслительный процесс. Попутно сочиняются другие надписи к тому же изображению: «Советы мертвых — дела добрых»; «Источники мудрости»; «Умножено или утрачено». Следует еще и нравоучительная экзегеза этого эмблематического сюжета [Харсдерффер, 1968, с. 60—64].

А. Бук в качестве трудно разгадываемой эмблемы приводит пример из Альциата, где надпись к рисунку, изображающему на вершине дерева ласточку, которая несет цикаду своему птенцу, гласит: «Ученым не должно оговаривать ученых» (*Doctos doctis obloqui nefas est*) [Хенкель, Шене, 1978, с. 872]. Разгадка вытекает лишь из подписи, где разъясняется, что один певец вредит другому и губит его. Образец барочного пронизательного остроумия (грасиановская *agudeza*) соответствует, согласно Буку, двум отличительным чертам литературного барокко — метафорике и концептицизму [Бук, 1971, с. 44]. Эпоха барокко упорядочивает средневековый аллегорический способ толкования на основе сопряженности слова и образа, при этом открывая широкий простор для комбинирования смыслов. Мы можем предположить, что под влиянием происходящего сближения слова и образа-изображения все слова в тексте, — разумеется, прежде всего особо значимые и выделяемые, — раскрываются в направлении своей зрительности, своего наглядного вида, что они — в отличие от обычаев иначе устроенной культуры, склонной к книжно-абстрактному чтению текстов, — значительно более интенсивно «усматриваются» и зримо «видятся». Существует и такой взгляд, согласно которому «если все поэтическое искусство принималось за словесную картину, то тогда целые тексты, отдельные пассажи и сцены, пронизанные текстовыми образами, воспринимались зйдетически, т. е. постигались в опыте визуально» [Хессельман, 1988, с. 95]. Такой взгляд безусловно не лишен основания, поскольку опирается на теоретическое самопостижение культуры в эпоху барокко и выводится из него, а кроме того, согласуется с традицией и историческим движением постижения слова: во-первых, из слова извлекается вся потенция визуального; во-вторых, слово потенциально окружено экзегетическим ореолом. Одно тесно связано с другим и отвечает заключительному, финальному характеру эпохи, до крайности напрягающему традиционное истолкование слова. Единственно, чего мы должны всячески остерегаться в наших попытках осмыслить традицию, с которой мы разделены линиями глубочайших переосмыслений, — это в своих предположениях и утверждениях соскальзывать на некий иной, непоэтологический и нериторический уровень рассмотрения всего, — так, мы не должны думать, что

людям XVII века и вообще находящимся внутри той традиции, которая переживает тут свою напряженную кульминацию, присуща некая «эйдетичность» словосприятия — *людям*, а не таким-то образом толкуемому *слову*. Нет, вся эта «эйдетичность» существует и вся она осмысленна лишь — 1) в пределах поэтики; 2) в пределах самоуразумения эпохи, т. е. именно *в пределах культуры*, которая первым делом и в самую первую очередь *есть не что иное, как свое собственное самоистолкование*, как язык такого самоистолкования. «Эйдетичность» невозможно проецировать наружу, за пределы этого языка.

Вообще говоря, — что не следует ни на минуту забывать, — суть того, что именуется «барокко» или «эпохой барокко», совершенно неразрывно сопряжена с историей его изучения. Две главные волны увлеченных занятий барокко — они пришлись на 1920-е и 1960-е годы, и вторая из них оставила после себя весьма интенсивный и весьма дельный след (вовсе не сменившись спадом), — и определили то, что разумеем мы все под «барокко», хотя и не всегда умеем толком выявить свое разумение или же склоняемся к поспешным определениям. Великой заслугой всего научного изучения барокко является в наши дни то, что мы не склоняемся уже к тому (или — не должны уже склоняться, или — имеем такую возможность), чтобы видеть суть дела упрощенно, как чрезмерно понятную, а лучше отдаем себе отчет в основательности стоящих тут перед нами проблем. Это касается и изучения эмблематики, где наука прошла свой путь — от создания *идеального типа* эмблемы к осознанию ее несоответствия реальной ткани поэтически-творческой мысли эпохи. Вот как пишет об этом исследователь: «После того как Альбрехт Шене своей вышедшей в 1964 г. книгой «Эмблематика и драма в эпоху барокко» создал методологическую модель, а изданным тремя годами позже, совместно с Артуром Хенкелем, собранием «Эмблемата» заложил материальную основу изучения эмблематики, эта область исследований получила мощный импульс в рамках германистики, потому что создалось представление, будто структурная модель эмблемы и богатый арсенал мотивов дают в руки исследователя ключ, с помощью которого можно открыть тайны всей литературы барокко, ключ, который сверх того пригоден и для интерпретации Шиллера, Гельдерлина, Эйхендорфа или даже Брехта. После первоначальной эйфории наступило отрезвление, когда пришлось признать, что эмблематику невозможно свести к идеальному типу, что она представляет собою весьма многослойное и гетерогенное поле, влияние которого на искусство и литературу было к тому же преувеличено, а иногда и доводилось до абсолюта. И лишь обращение к первоисточникам <...> показало все многообразие и своеобразную качественность эмблематики. В таком развитии приняли участие и монографические исследования отдельных авторов и целых групп произведений, а также исследования по истории метафоры и мотивов, между тем как самоуразумению и тео-

ритической саморефлексии авторов эмблем не уделялось достаточного внимания» [Шиллинг, 1991, с. 206]. Эти слова весьма точно характеризуют состояние современного исследования эмблематики — в итоге даже и всего барокко: потребность науки — в том, чтобы обратиться к весьма внимательному изучению конкретной образно-мыслительной ткани барочных текстов при постоянном внимании к их собственному самоосмыслению; такое изучение обязано постоянно помнить свою историю, которая в сущности есть история его же (так называемого) предмета и в которой «идеальный тип» эмблемы составляет известный исторический слой, никоим образом не подлежащий забвению: все сказанное об эмблеме выше — это попытка показать, хотя бы и крайне бегло, такие слои — одновременно исторической реальности «барокко» и его изучения.

Эмблема в научном понимании 1960—1990-х годов — это конструкт, однако такой, который сообщается с языком эпохи барокко, с языком ее самоуразумения, а потому и ее словоупотреблением. Словоупотребление самой эпохи отвечало пониманию слова как начала или отправной точки экзегетического процесса и слова как начала или держателя зрительного образа. Согласно словоупотреблению эпохи «эмблемой можно называть вещи и даже тексты» [Хессельман, 1988, с. 83], или, лучше сказать, тексты и даже сами вещи, — как то, так и другое берется в таком случае как нечто потенциально включенное в некоторый смысловой элемент (с его экзегетическим ореолом) или даже в само эмблематическое устройство (в «жанр» эмблемы) с его полным или менее полным составом. Как формулировал Эрих Трунц [Трунц, 1957, с. 11; цит. в: Хессельман 1988, с. 82; ср. там же аналогичные суждения В. Кайзера и Дж. П. Хантера]: «Если какой-либо предмет природы указывает на иную сферу, то его в XVII в. именуют эмблемой». Э. Трунц пишет о трехтомном эмблематическом собрании Якоба Типоциуса «*Symbola divina et humana*» (1601—1603) — «кульминации пражской эмблематики» при дворе императора Рудольфа II: «Образ дерева, растущего к Солнцу, с изречением: «*Altiora peto*» («Стремлюсь к более высокому») превращается в медитацию о том, что такое «более высокое», — это не что-либо мирское, но душевное и в конечном счете религиозное. Пальма становится эмблемой справедливого человека, старающегося осуществить угодное Богу. Икар, летящий над морем, являет способности изобретательного человека, но и его неминуемую гибель <...>. Показательно для возникавшего при императорском дворе опуса, что в его третьем томе (составленном де Боодтом) встречается и такая сентенция: «*Qui vult esse pius, exeat aula*» («Кто хочет быть благочестивым, пусть оставит двор»). Хватало бесстрашия, чтобы высказывать подобные вещи» [Трунц, 1986, с. 901]. Надо, впрочем, полагать, вопреки социологическому подходу к делу, что эмблематика с ее притязаниями на

всеохватность не позволяла утаивать ничего общеизвестного — что входило в свод знания — и вместе с тем безусловно и безотносительно значимого: «Симеон восхвалял Алексея Михайловича, но в то же время многозначительно и правоучительно осуждал библейского царя — „тирана“ Навуходоносора и других „тиранов“ [Робинсон, 1982, с. 25]. В подобного же рода экзегезе, что и придворный опус, успешно упражнялся в рамках своих возможностей, «в уме», герой Гриммельсхаузена на необитаемом острове: «Видя колючее растение, я вспоминал о терновом венце Христовом; видя яблоко или гранат, я вспоминал о грехопадении прародителей и оплакивал его; добывая из дерева пальмовое вино, я воображал себе, сколь кротко и милосердно Искупитель мой проливал кровь за меня на древе Святого Креста; видя море или гору, я припоминал то или иное чудесное знамение или историю с нашим Спасителем в подобных же местах; найдя один или несколько камней, удобных для бросания, я представлял своему взору, как жиды побивают Христа камнями» и т. д. [Гриммельсхаузен, 1988, 2-я паг., лист 9 г-Гриммельсхаузен, 1987, с. 569]. Стоит отметить то, что рассказчику, для того чтобы такой экзегетически-эмблематический мир стал раскрываться перед ним, необходимо вообразить себе свой островок «целым миром», — он уподобляется тогда и книге эмблем, в которой, кстати, некоторые пригодные для того «вещи», как, например, деревья, используются им как готовые эмблемы, т. е. и как эмблематические «ges», и как знаки изображения, вещные знаки эмблематической «пиктуры», которые остается только снабдить соответствующими надписями (надпись на сливовом дереве с волшебными свойствами — это, собственно, эмблематическая подпись: [Гриммельсхаузен, 1988, л. G3r-Гриммельсхаузен, 1987, с. 577]).

Таким образом, даже и предельно расширительное понимание эмблемы находится в согласии с тем, как разумела эмблему сама эпоха барокко, — распространяя ее на все «изображения со значением» [Варнке, 1987, с. 179], на все формы аллегии, наконец, ставя в синонимический ряд без разбора «иероглиф», «символ», «импрезу» и «эмблему» [там же, 178—179]. Однако и в более точном смысле эмблемой, в полной гармонии с теоретическим сознанием эпохи, может в принципе становиться совершенно все, и надлежит лишь строго разделять всеобщую эмблематическую потенциальность и реальное наличие «жанра» эмблемы, т. е. определенно состроенной сопряженности слова и образа. В этом отношении сохраняет свою силу предостережение — «не принимать за эмблематические и не возводить к эмблематике все составные части природы (при их назывании. — А. М.), что нередко происходит, с тех пор как особый тип эмблемы стал литературоведам известен куда лучше, нежели сама традиция сигнификативного дискурса, из которой выросла эмблематика» [Хармс, Рейнитцер, 1979, с. 12; ср. также: Виллемс, 1989, с. 122].

«Изображения со значением» уже в эпоху барокко трактуются как «слово-образы» или «слово-картины» [см.: Хессельман, 1988, с. 108—109], и эмблема оказывается частным и, как можно думать, самым напряженно-сжатым видом слово-образа, словоображения. В то же время такой формальный частный вид сопряжения слова и образа, с его замысловатой и скрупулезно организуемой устроенностью, вправе претендовать на центральное положение — не среди жанров или «сортов» текста, принятых в эпоху барокко, но в самом мышлении — в научно-художественном, или историко-поэтическом мышлении эпохи: постольку, поскольку эмблема демонстрирует, причем в своей завершенной полноте, смысловой элемент, который, как элемент, входит строительным материалом в произведение-книгу, и постольку, поскольку весь экзегетический процесс устремлен к эмблеме, так что в сознании эпохи уже и «сама» вещь есть наперед и заранее «эмблема». Эмблема есть, как получается, и общее имя для всего этого процесса, как протекает он от начала до конца, от вещи до построения эмблемы в ее полном виде, и, конечно, такой процесс необходимо отличать от сложившейся формы эмблемы. А эта последняя форма с ее трехчленным составом (образ — надпись — подпись) есть форма устойчивая, что доказывается сотнями изданных книг эмблем, и увлекающая достигнутым в ней совершенством. В эмблеме, при понимании всей культуры барокко как эпохи заключительной, допустимо видеть «последнее воплощение спиритуализма, основанного на христианско-аллегорическом уразумении мира», «последнюю фазу спиритуального истолкования мира» [Йонс, 1966, с. 56, 58].

Устойчивая трехчленная форма эмблемы в ее нормально-полном виде предполагалась сознанием эпохи, и тем не менее она далеко не всегда фигурирует в таком виде⁶. Помимо экзегетического процесса, который приводит от вещи к эмблеме (ср. о фрагментарности толкований эмблемы: [Хармс, 1973]), от вещи как «эмблемы» к эмблеме как смысловому единству и элементу, есть и обратный путь — от эмблемы к вещи и от эмблемы к тексту (конкретных произведений), где эмблеме с ее замкнутостью и законченностью приходится считаться с условиями текста, издания, идти на компромиссы с линейной последовательностью текста, приходится всевозможными способами встраиваться в текст. С другой стороны, и в самом сознании эпохи эмблема отнюдь не всегда предстает в своей нормативной трехчленности: уже можно было заметить, что Харсдерффер считает нормальным двухчленное строение эмбле-

⁶ Разумеется, эмблема вместе с постепенным ослаблением эмблематического мышления начинает и разлагаться. Так, очень поздняя книга эмблем — «Эмблемы и символы» Н. М. Максимовича-Амбодика (1788) [см.: Хипписли, 1984], — собственно, уже вовсе не помнит о полной форме эмблемы, а имеет дело с ее остатками — надписями (часто сводимыми к девизам) и изображениями как знаками пиктур, т. е. как бы значками эмблематических образов и схемами схем.

мы, а эпиграмматическую подпись рассматривает как совсем не обязательное приложение. А Якоб Мазен именуется эмблемой изображение: эпиграммы «бывают» либо с эмблемой, или пиктурой, либо без» [Мазен, 1687, с. 1—2]. Но ведь и изображение совсем не непременно должно присутствовать реально в виде гравюры в печатном издании, — напротив, если все дело в выявлении визуальности слова, то естественно заменить изображение кратким описанием: «XLII. Дурные дети. Лягушки порождаются гниющей материей под воздействием солнечного жара: *Claro de patre proago. Худой побег великого ствола*» [Харсдерффер, 1975, с. 19]. Таким образом, Харсдерффер строит свой текст в таком порядке: 1) мораль, или применение, урок, исполняющий тут и роль заголовка («надписания») к эмблематическому микротексту; 2) описание пиктуры, или, что здесь то же, сюжета эмблемы, ее *res*; 3) надпись (латинская) и 4) ее перевод на немецкий. Такой текст есть не что иное, как не лишенный своей стройности *перевод* эмблемы (как сочетание текста и изображения на отдельном листе) в иные условия текста, причем такой перевод легко отождествляется с эмблемой, а потому тоже *есть* эмблема. Эмблема в сознании эпохи, начиная с Альциата, существует в зыбком комплексе своих переводных состояний, по сравнению с чем вычленение «нормальной» или «строгой» формы эмблемы есть позднейший конструкт, и лучше говорить о полной, т. е. вполне развернутой форме эмблемы, выявляющей ее возможности и строение и презентующей ее читающему глазу максимально красноречиво и выигрышно. Классика эмблематики, Альциата, тоже иногда переиздавали без гравюр, а для Харсдерффера эмблема была прежде всего игровой формой, видом компанейской и именно *поэтому* чрезвычайно многозначительной игры. В эту игру неустанно играл он сам и учил ей других. Достоинство эмблемы как формы мышления эпохи и как формы укладывания и устроения мысли такая игра совсем не унижает, тем более что «игра» наделена самыми серьезными коннотациями: игра — это и игра судьбы, и игра случая, и т. д. Напротив, едва ли можно понять эмблему, не поняв, что она, как стержневой момент, входит в ту грандиозную комбинационную игру, которая в эту эпоху осуществляется на всем просторе доступного, универсально-энциклопедического знания; и сама *ars combinatoria*, и поиски универсального языка вновь возникают на том же самом основании мышления *истории*, на каком стала возможной эмблематика.

Многосложный переход эмблемы в литературный текст выявляет разные стадии ее трансформации — такой трансформации, при которой сохраняется сопряженность слова и образа и теоретически осознается эмблематичность текста: «...даже тексты, не содержащие описаний пиктур из эмблематических сборников, рассматривались как эмблемы» [Хессельман, 1988, с. 5]. Хотя некоторые исследователи и высказывали сомнения в возможности воспроизводить эмблему чисто текстовым путем (Д. Зульцер, Г. Хиллен) [см. там же, с. 100—101], иной подход предла-

гает смотреть на «литературные произведения барокко как на эмблематически сформированные образования, как на эмблематические построения, оплоты (Sinnbildgefüge)» [там же, с. 97].

Кристиан Гофман фон Гофмансвальдау в «Речи при погребении благородной матроны» прибегает к помощи эмблемы, чтобы почтить добродетели покойной: «Если собрать воедино ее доблести и обрисовать их, то я полагаю, что это могло бы произойти следующим образом. Я бы поставил облаченную в чистые одежды жену, которая правой ногой ступает на шар, с прибавлением надписи (Aufschrift): Наес зрегно cavernam. Презираю эту пещеру. Свое лицо она обратила бы к небу, сложив руки крестом, и рядом с этим текст (Schrift): Наес серно superna. К этим небесным взираю. Ниже рук стояли бы такие слова: Наес tango superna. Касаюсь этого небесного. Чтобы кратко разобрать (entwerffen) эту эмблему, то она отчасти являет ничтожество и нестойкость земли, отчасти же блаженство и вечность небес. Что такое земля, если не пещера, полная обременений? Что такое небеса, как не местопребывание вечной, радостной жизни? Истинный христианин совсем не печется о низкой земле, однако высоко чтит небеса. И всюду, где течет жила живого христианства, человек как бы отталкивает прочь от себя мир и, напротив того, думает о высоком, смотрит на него и говорит: Наес серно superna. Мир, погибай, если угодно, а я воззрюсь на небеса. И он стремится к небесам и говорит: Наес tango superna. Мир, я бесконечно презираю тебя и мечтаю только о небе. И это означает: Nihil Humile. Ничего низкого, ничего дурного» [Гофмансвальдау, 1702, с. 107—108].

Поэт еще и дальше продолжает экспликацию созданного им образа, однако приведенного достаточно, чтобы отметить несколько важных моментов.

Первое. Чтобы почтить добродетели, поэту потребовалась эмблема, и он весьма точно сказал о том, почему форма эмблемы так нужна ему: необходимо «взять все доблести вместе» (Tugenden zusammen nehmen) и обрисовать их в целом (einen Abriss machen), т. е. дать их очерк, или контур.

Второе. Таким образом, эмблема — это особое средство обобщения, она передает самую суть дела и передает ее в виде схемы, общего очерка, контурно. Задумывая эмблему, ее «набрасывают» [там же, с. 110], но, начиная ее разъяснять, разбирать, ее тоже «набрасывают», — эти действия замысла-набрасывания того, что есть образ-очерк и образ-схема, одинаково простираются в две стороны — от замысла к образу и от образа к его истолкованию.

Третье. Чтобы обобщить какой-то важный смысл, его необходимо, во-первых, представить пространственно; во-вторых, представить зримо; в-третьих представить схематически-контурно. Все эти три свойства образа равно важны и переходят друг в друга: образ должен быть замкнут и обзорим (свойства первое и второе); недостаточно того, чтобы это был зримый образ, но он же должен быть и схемой-контуром (вто-

рое и третье); как образ-схема, он должен схватываться сразу же и одновременно (третье и первое).

Четвертое. Эти три свойства и дают специфически-изобразительное качество эмблемы. Речь идет не об образе вообще и не о зримости вообще, а о замкнутом плоскостном образе, передающем задуманное в общих контурах — в общих контурах, где оба слова равно значимы: это контурный образ, общие линии которого передают некоторый обобщенный смысл, — например, «взятые вместе доблести», — и которые способны достигать передачи такого смысла. Слово «эмблема» мыслится при этом в соответствии с своей внутренней формой (см. выше), или, вернее даже сказать, оно несмотря ни на что заставляет мыслить себя так. И это именно к такого рода *зримости* отсылает слушателя-читателя поэт, прибегая к помощи эмблемы, — он отсылает не к самой действительности, какая вставала бы в воображении читателя, но именно к так устроенной поверхности рисунка-очерка, при созерцании которого (хотя бы самом умственном и внутреннем) никогда нельзя забывать о том, что этот рисунок нанесен, в отведенных для него пределах прямоугольника или круга, на некоторой поверхности. Поверхность бумажного листа в свою очередь репрезентирует такую поверхность смысловой объемности, какая тут мыслится. К такой зримости и отсылают здесь слушателя или читателя. И становится совершенно очевидно, что такой рисунок впритирку близко расположен к замыслу и слову, что он рядом с ними почти невесомо-призрачен в своей изобразительной субстанции; таковая, заявив о себе, словно готова сразу же и исчезнуть в своем толковании. А между тем это та непременная, а потому и вечно вожделенная (для поэта того времени) форма, которая даже и мысль, и слово ставит в совершенно новые для них отношения, заставляя их считаться с собой словно с какой-то неизбежностью и вынуждая их сходиться в образе и выходить из него, — «набрасываясь», «перебрасываться» в образ, устроенный (пока длится эпоха с ее условиями) так, а не иначе. Немецкое слово *Sinnbild*, синонимическое эмблеме (с 1626 г., из голландского), подразумевало не просто образ со смыслом, образ, наделенный смыслом, но образ, за которым следует искать смысл, образ, который надлежит разгадывать, подразумевало некоторую связанную с образом хитрость; как можно думать, это слово по-своему передает то обстоятельство, что *вокруг* образа и начиная уже с него самого, существует экзегетический ореол.

Далее. Коль скоро Гофмансвальдау решил положиться на эмблему и на присущее ей мышление, то эмблема обнаружила перед нами свою способность множиться на глазах и тем передавать движение. Действительно, поэт вкладывает в свой набросок, в задуманную им фигуру одну за другой *различные* эмблемы — они могли бы существовать и по отдельности, и их поначалу три, а затем, в процессе экзегезы, к ним прибавляется еще и четвертая. И эта целая серия эмблем передает дви-

жение: человеческая душа презирает мир — стремится к небесам — и вот уже касается их.

Продолжая свое толкование, Гофмансвальдау расширяет эту серию эмблем — вложенных в один образ-схему: присовокупляет к ним новые или видоизменяет старые надписи. Все это есть вместе с тем и движение мысли, которая постепенно исчерпала свой мыслительный набросок и теперь уже не может удовлетвориться фигурой, набросанной поначалу, и должна ее модифицировать. И тогда вдруг — но только вполне по старинным правилам истолкования — фигура, стоящая на шаре (а это обычная иконография Фортуны), совершенно переосмысливается и становится при этом частью нового построения, которое сам поэт рассматривает то как одну эмблему, то как две, соединимые в одном изображении (его основа — эмблема из Альциата, переосмысленная в христианском духе [см: Кирхнер, 1970, с. 99; Хенкель, Шене, 1978, с. 1796]).

«Она извела, что нет ничего постоянного на этом земном шаре, а потому очами святой воззрелась в небеса с их покоем <...>. Чтобы выразить (entwerffen) все сказанное до сих пор в виде эмблемы, представим себе шар и квадрат. На шаре мы видим женщину, которая ногой своей касается шара и представляет собою вид шатающегося, готового вот-вот упасть человека, с надписью: Volitando pererro. *Пока мы на этой земле, мы стоим на шаре изменчивости и ни на миг не можем быть уверены, что сможем остаться на том месте, на каком стоим.* <...> На упомянутом же квадрате стоит блистательная дева в белом облачении с золотой короной и надписанным на ней именем Иисусовым на голове, и с надписью (Beyschrift): Hic pensitando quiesco. *Тут покоюсь в мыслях своих.* Квадрат отображает совершенство, каким наслаждаются в вечном блаженстве верующие. Тут жизнь непременяющаяся, совершенство, не ведающее несовершенства. Этими двумя эмблемами мы делаем намек на блаженное состояние благородной дамы,— если в этом мире она жила словно на неустойчивом шаре, то мысли свои она впечатляла небесам <...> пока не оставила вовсе ненадежный шар сей и не была перенесена в то место, где все пребывает непоколебимо» [Гофмансвальдау, 1702, с. 110—111].

Новая эмблема продолжает и подытоживает движение прежней эмблематической серии — тут уже не чаяние небесной жизни, но сами небеса; однако задним числом пришлось переосмыслить исходную фигуру — поначалу устремившая свои помыслы к небесам жена прочно стояла на шаре, теперь же эта позиция ее на шаре, от достигнутых уже небес, обесценена, фигура раздвоилась, и с этими двумя олицетворениями нестойкого и стойкого, земного и небесного лишь более косвенно отождествляется образ погребаемой матроны. Экзегеза продолжается еще и дальше: «Она знала, что нога, еще стоявшая на шаре, будет

через смерть сдвинута с него и поставлена на нечто прочное. И тогда за прежним «*nihil humile*». *Ничего дурного и низкого* воспоследует «*Opte laetabile*». *Все радостное и утешительное* <...> Блажен счастливо усопший и ныне счастливо живущий!» [там же, с. 111—112].

Пример из траурной речи Гофмана фон Гофмансвальдау показывает, как взаимодействуют мысль и эмблематический образ,— мысль, решившаяся положиться на такой образ с его устройством, и образ, который ведет мысль своими проторенными путями и направляет ее. Как кажется, характер зримости, какой предполагается эмблемой, проясняется здесь весьма конкретно, а также становится очевидной и та высокая степень сознательности, с которой приступает поэт к созданию-воссозданию эмблемы. Он берет эмблему как готовый «жанр», приспособляет уже готовый изобразительный сюжет к своим целям и затем, насколько можно судить, следует этому сюжету в его возможностях.

Такое поэтическое мышление посредством готовой эмблемы, которая затем со-мыслится в соответствии с тем, что заложено в ней, отличается от такого мышления, которое создает в тексте нечто эмблематическое.

Об одном сонете А. Грифиуса — «К миру» — М. Виндфур писал следующее: «В сонете „К миру“ остается только поместить вместо двух катренов рисунок, изображающий истерзанный бурями корабль, входящий в спасительную гавань на фоне грозного моря. Надпись и терцеты можно сохранить, чуть заострив их. И наоборот, эмблема без больших трудов полностью претворяется в литературу» [Виндфур, 1966, с. 95—96].

Вот этот сонет Грифиуса в близком к оригиналу условном переводе: «Мой испытанный немало бурь корабль, игрушка мрачных ветров, мяч среди дерзких волн, почти разорванный потоком,— он, пролетев от скалы к скале сквозь пену и песок, до времени прибывает в гавань, желанную моей душе.

Нередко, когда среди ясного полдня нас настигала черная ночь и быстролетная молния дотла сжигала паруса,— как часто терял я направление и путал север с югом! Как износились бушприт, мачта, руль, шкерт и киль!

Сходи на землю, дух усталый, сходи! Мы прибыли. Что страшит тебя гавань? — ныне освободишься от всех уз, от страха, от мучительной тоски, от нестерпимой боли.

Прощай, проклятый мир, о море, полное неукротимых бурь! Здравствуй, родина, блюдущая неизменный покой под защитой и охраной и в мире, ты, вечно светлый дворец!» [Грифиус, 1968, с. 9—10].

Наблюдение М. Виндфура пронизательно и в принципе несомненно верно. Однако не следует думать, что в сонете Грифиуса «литература» (т. е. словесный текст) претворяется в эмблему: столь характерное для Грифиуса перечисление поэтических образов, называемых или с энергичной несомненностью вызываемых к жизни и плотной чередой

следующих друг за другом, — «игра ветров», «мяч среди волн», корабль, летящий между скалами; корабль, прибывающий в гавань, и притом прежде срока, и т. д. и т. д., — все это кружит вокруг эмблематических мотивов, все это могло дать материал для нескольких разнотипных эмблем уже в первом четверостишии (значительно больше, чем получилось их в речи Гофмансвальдау). Однако текст Грифиуса не дает устойчивого и замкнутого в себе образа — ни единого, ни такого, который не смывался бы и не перекрывался бы все новыми и новыми, он почти не дает и таких образов, которые реально были бы использованы в книгах эмблем, в чем можно убедиться, просматривая раздел о «корабле и мореплавании» в компендиуме Хенкеля—Шене [1978, с. 1453—1484; Шиллинг, 1979, с. 155—185; см. также: Курциус, 1978, с. 138—141; Йонс, 1966, с. 191—203; Рустерхольц, 1973; Блюменберг, 1979; ср. аналогичный символ корабля-души у Аввакума — Робинсон, 1963, с. 143—144]. Текст Грифиуса воссоздает не эмблематический образ, но эмблематическую стихию — такую, в которой стремительно зарождаются и сменяют друг друга эмблемы (как начатки своего оформления). Это стихия интенсивнейшей наглядности как направленности мысли. Сонет эмблематичен по самой внутренней своей сущности, поскольку нет сомнения в том, что в поэтической дикции Грифиуса всякий отдельный, сокращенный и сгущенный образ выступает как зримость именно эмблематического свойства, так, словно бы каждый рождаемый фантазией поэта образ проецировался на некоторую поверхность, представляя там в беглых, однако отчетливых очертаниях. Отчетливость образов, их четкость и членораздельность сближает их с завершенными и представляемыми на долгое рассматривание и обдумывание эмблематическими образами. Всякое значимое слово наделяется своеобразной почти пластической обособленностью⁷, впрочем, неразрывной с его произнесением, с образом его звучания и артикуляции, и таково, видимо, отражение в слове той самой историко-культурной потребности, которая породила эмблематику. Весьма показательно и весьма «барочно» и то, что движение мысли в сонете Грифиуса совершенно тождественно ходу мысли в речи Гофмансвальдау: корабль, плывущий в гавань, — это сюжетная «горизонталь», однако духовный смысл сонета дает «вертикаль», поднимающуюся от земли, которую поэт предает проклятию, к небесам, которые он приветствует как свою родину.

Грифиус в своем сонете мыслит эмблематически — не в том смысле, что он следует готовой эмблеме, и не в том, что он строит в тексте одну цельную эмблему, но в том, что его стихи производят на свет эмб-

⁷ «В рамках *stilus ornatus* нередко собственным весом, эмблематическим или декоративным, наделяется и отдельное слово, как образ, приобретший самостоятельность, или как метафора. Оно как бы ведет свое особое искусственное (артифициальное) и статичное существование независимо от повествования» [Мартини, 1974, с. 88—89].

лематическую зримость — эмблематическую *картинность* [см. также: Маузер, 1976]⁸. И как раз этот гениальный поэт немецкого барокко позволяет нам ощутить, — несмотря на всю невозможность этого через посредство теоретических предположений, — ту интенсификацию, какую претерпевает в эту эпоху слово, испытываемое на свою визуальность. Почти любое место в стихотворениях Грифиуса выдает эту интенсивность словесно-зрительного жеста: «Скорый день прошел» (или «Быстротечный день прошел»); «Ночь высоко вадымает свое знамя и выводит на небо звезды»; «Усталые толпы людей оставляют поле и труды»; «Там, где были птицы и животные, грустит Одиночество»; «Как же напрасно потрачено время!»; «Гавань все ближе и ближе к ладье членов тела» (первые пять строк, разбитые на отдельные фразы, из сонета «Вечер» [Грифиус, 1968, с. 11]). Подобный словесно-зрительный жест как бы стремится замереть на месте в своей картинности (это свойство и спустя два века продолжало оставаться в силезской традиции и при-суще стихам Йозефа фон Эйзхендорфа, при всей их лирической плавности и наполненности интимно-лирической эмоцией). Такое интенсивно-зрительное овладение поэтическим словом обладает с эмблематикой, т. е. в этом случае с построением нормально-полных сопряженностей слова и образа, общими корнями в традиционной экзегезе, проистекает из одного общего с нею источника, а потому и не находится с нею ни в каком противоречии. Напротив, слово при первой же возможности выдает свою способность замыкаться в собственно эмблематический образ с его устройением. И самым беглым поэтическим образам Грифиуса присуща колоссальная внутренняя устойчивость и прочность, некая мимолетная отчетливость, которая объясняется тем, что образы заимствуются не просто в общем словарном запасе языка и не в индивидуальном словаре поэта, но в экзегетически обработанном лексиконе слов-образов, слов-символов, слов-эмблем. Каждое слово выступает в своем экзегетическом ореоле: корабль, ладья, мяч среди волн, гавань и т. д. Из того же лексикона традиционных образов и всякое сравнение: «Эта жизнь кажется мне подобной ристалищу» (стих 8-й из сонета «Вечер»), — и такой лексикон и богат, и обзорим. Такие слова и каждое само по себе — смысловые элементы, составляющие стихотворение. Отчетливость произносимых поэтом слов отражается во всем неповторимом облике этих стихотворений, начиная с их строения и кончая их интонацией.

Поэтому мы могли бы с некоторой осторожностью сказать, что многие отдельно взятые слова в стихотворениях Грифиуса — это значимый остаток эмблемы, перешедшей в текст, остаток эмблематически пре-

⁸ Такая картинность имеет прямое касательство к проблеме *наглядности*, но только не непосредственно к внутреннему видению, как бы таковое ни разумелось, но к *топосу* видения — к одному из готовых слов культурной традиции, к «словесно-зрительным» жестам.

творенного слова, — точно так же, как «сами» вещи в качестве начал эмблематического процесса тоже суть эмблемы (пока эмблематическое мышление остается актуальным) и подобно тому как эти же самые отдельные, несущие в себе образность и окруженные экзегетическим ореолом слова из стихотворений могут рассматриваться и как начала эмблем. И так, слова — это начала и концы эмблем. Они таковы в эмблематическом процессе, и они еще *прежде того* начала и концы в более широком экзегетическом процессе, внутри которого и произросла эмблематика. Здесь перед нами эмблематика, которая до конца перешла в текст, разошлась в нем, а также разошлась и в том общем, из чего она возникла.

В литературе барокко нередко встречается и цитирование эмблем. И это уже третий случай, который разбираем мы, прослеживая путь эмблемы в словесный текст, — третий после того случая эмблематического мышления, или со-мышления вместе с эмблемой, какой мы наблюдали у Гофмана фон Гофмансвальдау, и после той напряженной экзегетически-эмблематической стихии, какая простирается в поэзии Грифиуса, его современников и его наследников, когда в трагедии Лознштейна «Эпихарита» (1666) говорится: «Глаз страуса способен давать жизнь птенцам» [цит. в Шене, 1968/1, с. 68], то здесь цитируется эмблема, источник которой восходит, как показал Шене, к средневековому «Физиологу» и другим текстам средневековой литературы, продолженным импрезами XVI в. [см. там же, с. 67]. Что подобное утверждение о глазе страуса поступает для Лознштейна в энциклопедический тезаурус всех вообще исторических сведений, это очевидно; сверх этого Шене установил, что Лознштейн пользуется эмблемой как средством риторического доказательства, обращая ее на пользу эротическому контексту трагедии: «Страус, который смотрит на яйца, способен пробудить в птенцах жизнь. Тем самым делается ссылка на такое положение дел, в котором не может усомниться даже и скептически настроенная Эпихарита <...> Если даже взгляд, брошенный птицей на безжизненные яйца, дарует жизнь птенцам, то как же может статься, чтобы взгляд прекрасной Эпихариты не пробудил симпатии в одушевленном существе?» [там же, с. 69].

В своей книге Шене анализирует множество гораздо более сложных примеров цитирования эмблем, где в тексте отражается и в нем поглощается каждая из трех составных частей полной эмблемы. Такие примеры множатся от Грифиуса к Лознштейну и Халльману (как то отвечает углублению барочных тенденций), и за ними стоит тяготение «драматического стиля к затемняющему смысл сокращению, лаконичной весомости и патетической сжатости» [там же, с. 140]. Образ и подпись эмблемы сокращаются в некоторых случаях до одного сложного слова (типа «скалы добродетели», Tugend-Fels, или «волны несчастья», Unglücks-Welle), составленных из конкретного и абстрактного понятий

[там же, с. 139—143]. Огромное множество таких сложных существительных, особенно у Локэнштейна, вводит эмблему в экзегетический ореол слова и способствует тому насыщению поэтически-энциклопедического текста элементами знания, что так свойственно барокко на его заключительном этапе.

Эмблема выводит смысл слова в зримость, делает это еще более подчеркнуто, чем то вообще присуще слову в эту эпоху. Однако сама эмблематика зиждется не только на том состоянии, в какое в эту эпоху приходит традиционная экзегеза, но и особо на том соотношении, какое складывается в это время между словом и образом, между поэзией и изобразительным искусством, — на утвердившемся между ними сингармонизме (как можно было бы это назвать). Вся эта эпоха приняла глубоко к сердцу и серьезно верит в то, что живопись — это молчащая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, как было сказано Симонидом Косским (у Плутарха, «О славе афинян», 3), и еще более серьезно верит в слова Горация «Поэзия — что живопись» («О поэтическом искусстве», 361) [см.: Фишер, 1968, с. 237; Швейцер, 1972; Хегстром, 1965]. Не следует думать, что слова Горация были в риторической культуре вырваны из контекста, а потому неверно поняты и искажены [Шене, 1968/1, с. 205], или что с ними связано некоторое недоразумение [Хессельман, 1988, с. 106; Виллемс, 1989, с. 217—219; см. напротив Миедема, 1988, с. 7]. Ведь контекст того утверждения, которое было воспринято как сентенция и теоретический тезис (в этом действительно была некоторая доля недоразумения), как раз учил той изобразительной *пространственности* поэзии, как раз укреплял в той пространственности восприятия поэзии, для которой эмблема с ее сопряженностью слова и образа, эмблема, выставляющая и образ и слово на один легкообозримый лист (ср. термин И. Фишарта «Gemäl» в предисловии к книге эмблем М. Хольтцварта, 1681), была словно нарочно придумана, была в свою очередь даже символом и эмблемой всей этой эпохи. Гораций учит тому, что поэзия — как живопись и что бывают такие изображения, которые требуют, чтобы зритель подошел поближе, другие — чтобы он отошел подальше, одни надо рассматривать при свете, другие в сумерках, одни нуждаются в том, чтобы их смотрели однажды, другие — десятикратно и т. д. Если словесный текст организуется в некоторое подобие эмблемы, если он представляет образ и вид, выводя свой смысл в зримость, если даже отдельное слово может нести в себе интенсивную зрительность, если средствами поэзии рисуют картины, которые должны предстать в сознании читателя, читателя-зрителя, то во всем этом можно усматривать, — разумеется, не влияние «тезиса», но состояние слова, которое дозрело и «доистолковывалось» до такого своего состояния, что совсем кстати тут под рукой оказались и Плутарх и Гораций. Наступила пора принимать их суждение вполне всерьез и буквально. И этот внутренний принцип мышления слова проявил такую действенность, что Лессинг, несмешливо и

высокомерно опровергавший и критиковавший его в своем «Лаокооне» (1766), не достиг, в сущности, ничего, кроме как расширения и обобщения его же: поэзия, для Лессинга уже временное искусство (как понято оно было к этому времени английскими теоретиками), способна передавать лишь движение, а потому и рисует лишь обращая симультанное в сукцессивное, статическое — в действие, представляя вещь через ее изготовление, через ее генезис.

Если же в эпоху барокко безраздельно господствует принцип — «поэзия как живопись», — еще не подвергшийся рациональному разложению, то это, разумеется, отнюдь не означает, что поэзия этого времени отличается особой живописностью и наглядностью, что она вообще отличается такими свойствами (взятыми внеисторически). Она, можно даже сказать, их совершенно лишена, если иметь в виду тот смысл, какое эти понятия приобрели в XVIII—XIX вв. Г. Виллемс, который тщательно сопоставил одну из новелл Сервантеса и пересказ ее, сделанный Харсдерффером, пришел к выводу о том, что если в тексте Харсдерффера и есть какая-то наглядность, то исключительно в тех рамках, которые определяются аллегорическими процедурами [Виллемс, 1989, с. 271]. Правда, можно усомниться в том, что новелла Сервантеса рассчитана на психологическое сопереживание в позднейшем смысле [ср. там же, с. 266, 269]. Живописность поэзии и слова в эпоху барокко — это живописность, отчетливость и наглядность того, что задумано в рамках традиционной экзегезы, определено ее потребностями и возможностями, а в эпоху барокко лишь доведено до крайних пределов и на этом завершающем традицию этапе жестко испытано на свою истинность.

Понимание же поэзии как говорящей живописи и живописи как молчащей поэзии влечет за собой представление о том, что живописное произведение можно читать⁹: «Читайте историю и картину, — писал Н. Пуссен, — чтобы узнать, все ли, всякая ли вещь приспособлена к сюжету» («Lisez l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet») [Варнке, 1987, с. 29], и он же говорит: «<...> живопись не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах» [цит. в: Даниэль, 1986, 162]. Притом что масляная живопись максимально отстоит от слова, тем более абстрактного, она в конце концов все равно есть предельное разворачивание слова, его смысла и заложенной в нем зримости. Так, эмблема выбора пути [см: Хармс, 1970; Хармс, 1975] в своем графическом выражении простирается от простого изображения греческой буквы «ипсилон», от т. н. «пифагорейского ипсилона» [Хенкель, Шене, 1978, с. 1294] до той программы

⁹ Все написанное читается, и потому читается и все графическое. Совпадение «рисунка» и «письма» в греческом «графо» не случайно для истории культуры, и оно и должно было сказаться в поздних вербально-иконических со-полаганиях (синтезах). Читается, понятным образом, и эмблема [ср.: Шольц, 1982].

задуманного в эмблематическом духе полотна, изображающего «Выбор Геркулеса», которую разработал в начале XVIII в. английский философ Шефтсбери [Шефтсбери, 1976, с. 457—483], где он отдает должное и известной схематичности, и цельности, и простоте изображения, причем последнее свойство автором уже переосмысливается в более новом духе и совершенно уводит эмблематическое изображение от той энигматичности, какая была присуща эмблеме в ее лучшие годы («Ни в коем случае произведение не должно быть двусмысленным или вызывать сомнения, оно с легкостью должно распознаваться — или как историческое и моральное, или как перспективное и простое изображение природы», — пишет Шефтсбери [1976, с. 476]; ср. особенно с. 477—478, где он возражает против того, чтобы «нечто эмблематическое и энигматическое» заметным образом примешивалось к изображению). Все же вся забота Шефтсбери нацелена на то, чтобы картина хорошо и незатруднительно читалась и ее моральный урок явственно и без праздного мудрствования выходил наружу. Если же мы примем во внимание, что и изображающая «иpsilon» эмблема, и подробно расписанная им картина «Выбор Геркулеса» раскрывают нам смысл даже не слова, но символа «выбора жизненного пути», выведенного из самой формы греческой буквы, то все это движение от буквы к подробному живописному полотну предстанет как яркий пример упорного и особо длительного разворачивания смысла в духе барокко и барочной эмблематики. Читая Шефтсбери, мы видим, что наконец в мышлении слова и образа в их сопряженности наступила такая пора, когда от изображения начинают требовать, чтобы оно незатрудненно прочитывалось без всякой подмоги со стороны слова, вопреки первоначальным требованиям (образ не должен быть понятным помимо слова). Значит, пришла новая пора, и образу и слову предстоит вновь разойтись, и между ними сложатся новые отношения.

Наконец, нам остается еще обратить внимание на важную и пока малоисследованную функцию эмблематического изображения в барочных произведениях. Очень многие барочные произведения-книги стоят под знаком эмблемы с самого начала, коль скоро книге часто предпосылается титульная гравюра или гравированный титул эмблематического характера¹⁰. Такая гравюра предпослана и «Симплициссимусу» Гриммельсхаузена [см: Хаберзетцер, 1974; Пенкерт, 1973; Шефер, 1992, с. 127—134], хотя, возможно, она и не соответствует строго-нормативному типу эмблемы [Хоссельман, 1988, с. 103]: вместо надписи в ней дается название романа, однако изображение согласовано с теми словами, что занимают место подписи и могут считаться таковой [Морозов, 1984,

¹⁰ В этом жанре титульной гравюры эмблема надолго переживает эпоху барокко, заходя в XIX в.

с. 125]. Изображение в разных отношениях указывает на содержание книги: здесь и шесть лежащих на земле масок (своим числом равных числу книг романа, включая книгу его «Продолжения»), и в руках феникса-«монстра» [ср.: Маузер, 1982, с. 217—219; Рейницер, 1981] раскрытая книга, изображенные на развороте которой предметы — башню, чашу, корону, пушку и многое другое — можно считать своего рода алфавитом сюжета всего произведения. Конечно нельзя считать весь текст романа только подписью к эмблематическому изображению фронтисписа [Шенкерт, 1973, с. 60], — такое предположение только остроумная, однако неудобно громоздкая конструкция, — тем более что подпись к этому изображению все-таки есть, — и тем не менее гравированный титул «Симплициссимуса» обнаруживает свою эмблематическую суть. Очевидно, он многообразно соотнесен с текстом романа, и вполне возможно допустить, что такое изображение с его загадочными элементами предполагает, что читатель будет многократно возвращаться к нему при чтении романа, пытаясь разобраться в его смысле: загадочность гравюры должна помочь осветить, соотносясь с текстом, энигматичность самого произведения, которое «долгое время задавало загадки и читающей публике, и науке» [Вейдт, 1971, с. 60]. Однако надо думать, что по самой природе таких барочных созданий, как «Симплициссимус», их загадки, глубоко входящие в суть самого замысла, никогда не могут быть разгаданы окончательно, — этим создание Гриммельсхаузена, уникальное уже по своему жанровому воплощению («роман» есть лишь удобное условное обозначение его жанра), по всей видимости, отличается и от романов с ключом, которые при должной настойчивости часто разгадываются, и от тех эмблематических загадок, которыми развлекал своих дам Г. Ф. Харсдерффер. Поэтому настоящим и пытливым читателем этого произведения выступает, в сущности, читатель коллективный — филологи, историки литературы, которые вот уже в течение нескольких поколений последовательно трудятся над более адекватным его прочтением и добились тут очень больших успехов. Такой коллективный читатель — лишь на пути к тому, чтобы вернуть произведение ему самому, избавив его от произвольных толкований в духе культуры, резко отличной от культуры эпохи барокко. За последние десятилетия самым большим достижением такого чтения, направленного на самоидентификацию произведения, на реконструкцию такой его самоидентификации, очевидно, было открытие его поэтологического «двойного дна», т. е. тайной поэтики, положенной в основание его устройства. А наличие такой поэтики, во-первых, относит произведение Гриммельсхаузена к разряду ученых поэтических творений эпохи барокко, а во-вторых, обращает его чтение и истолкование уже не в загадку, но в постоянную, неразрешимую до конца герменевтическую задачу.

Для изучения эпохи барокко, ее культуры и ее поэтики, произведение Гриммельсхаузена представляет особую ценность, так как являет

барочное произведение, — как мыслится оно эпохой, — в его максимально сложной устроенности. В нем «наивная» по временам поверхность, которая, как понимал и сам писатель, может удовлетворить и самого незадачливого читателя (см. главу 1 «Продолжения»), предполагает погружение в поэтологическую «тайну» всего целого. Трудно вообразить себе более широкий диапазон всего того, что, как крайности, сходится и совмещается в этой вещи: ведь несравненная громоздкость энциклопедического романа, некоторые образцы которого были названы выше, заведомо отказывалась в своем конструировании от всего низкого в стиле и содержании, от всего того, что может показаться непосредственно-наивным. Такой роман принципиально строился как создание высокого стиля, между тем как творение Гриммельсхаузена подает себя как низкое по стилю, зависящее от традиции пикарескного романа (ср. выше о И. Беере), тогда как за этим низким, сквозь него и вовлекая все это низкое в общее и целое, необходимо прочитать *конструкцию высокого смысла*.

В богатое парадоксальными сочетаниями время мало кто ставил перед собой столь парадоксальную задачу. Была ли она сознательно поставлена перед собой писателем? Если вспомнить о том, что эпоха барокко отличалась *прозрачностью* своих поэтологических принципов, весьма значительной степенью такой прозрачности, то можно отвечать на этот вопрос утвердительно: да, писатель сознательно ставил перед собой свою задачу, кажущуюся нам парадоксальной или непомерной по своей широте.

Однако нужно вспомнить и другое, что уже было упомянуто: писатель в эту эпоху есть создание произведения, того, какое творится им же самим, он, если заострить эту ситуацию, есть произведение произведения, а в своей поэтике — произведение поэтики своего произведения. Сознательно ставя перед собой творческие задачи, писатель вследствие этого вторгается в известный круг поэтических возможностей, которые направляют его и направляются им. В этом смысле Гриммельсхаузен, возможно, не знал, что он создает, и не ведал, что творит, — не знал в степени большей, чем обычно не знает этого писатель, и с плотинским «внутренним эйдосом» строителя, у которого в голове уже стоит конструкция-форма будущего здания, тут дело обстояло так, что в сознании был готов — или почти готов — некий самый предварительный и графически бесплотный контур, по тонким линиям которого должны были побегать вперед развязанные писателем творческие силы. В том же, что создалось, оказался заключенным — тайна не только для ученого читателя, но и для самого себя, — автор произведения; произведение во всяком случае сильнее его, и оно, так сказать, лучше автора знает себя. Эмблема же и есть та барочная смысловая форма, в которой отливаются такие образы и отливаются так, что писатель только соуправляет ими. Он прежде всего что-то вроде начальника или управляющего

внутри своего произведения, и только затем — властный творец всего целого. Поэтому когда Гриммельсхаузен ставит все свое произведение под знак эмблематического изображения, многозначительного и загадочного, то такое действие автора, правящего внутри своего произведения, есть распоряжение с далеко идущими последствиями. Быть может, они, эти последствия, ускользают уже и от автора, старавшегося все в своем создании предусмотреть. Можно предполагать, что новое проникновение в глубь необыкновенного создания Гриммельсхаузена будет связано именно с истолкованием (чтобы не сказать — разгадыванием) той сопряженности, какая существует в нем между титульной гравюрой с ее загадками и текстом с его загадками. Тогда, в широких масштабах, все произведение все же выступает как сопряженность слова и образа, письма и пиктуры¹¹.

В заключение — весьма замечательный в своем роде кратчайший отрывок, наглядно являющий всевластие эмблематики в барочном сознании, — текст из «Арминии» Лознштейна:

«<...> litte ihr bestes Fussvolck unglaublichen Schiffbruch <...>»

«<...> лучшие пехотные части терпели невероятное кораблекрушение <...>» [Шене 1968/2, с. 438].

Однако, и этот кратчайший текст не останется у нас без краткого комментария:

«Auch auf dem festen Lande gibt es wohl Schiffbruch», — пишет Гете в романе «Избирательные сродства» (II. 10) [Гете, 1963, с. 207]: «И на суше случается кораблекрушение». Для Гете, в 1809 г. уже вступившего в период своего позднего творчества, лознштейновский образ вполне понятен, вразумителен, *воспроизводим*. Однако кораблекрушение — это не просто образ. Это 1) готовое слово, соединяющее в себе 2) наглядность и 3) понятийность. Таковы три стороны этого слова, которое *триедино*. Его наглядность /2/ должно разуметь не, скажем, психологически-непосредственно (мы «видим» то, что «изображает» слово), но только в плане риторической конвенции — не столько «принятой» или «усвоенной» целой культурой, сколько ею «выделяемой» в качестве способа своего самопостижения. Его понятийность /3/ означает, что слово это функционирует наподобие заданного термина (которым пользуются, когда возникает в нем потребность), причем термина не *поэтического* языка как такового, но прежде всего самого языка — языка как хранителя и держателя готовых слов /1/, из которых черпает нужное для себя («терминологическое»), 3) поэзия и которые *встают на пути от*

¹¹ Об эмблематических программах вне пределов литературы, где тоже проявляется характерное для эпохи живописное-поэтическое мышление, см.: [Хармис, Фрейтаг, 1975; Хекшер, Пирт, 1967, с. 193—221]. Относительно эмблематики в изобразительном искусстве XVII в. см. диссертацию (с обзором разных взглядов и их исторической логики): Звездина Ю. Н. Нидерландский натюрморт XVII века и традиции эмблематики. М., 1992.

поэта к действительности и от действительности к поэту, *заслоняя* действительность от поэта. Слово, связи которого с бытийностью таинственно не разорваны, слово как дабхар, действительно определяет, *чему чем* быть — в той действительности, которая иначе была бы просто *самой* действительностью («как она есть» — излюбленная формула, но только уже начала XIX века!).

Для Гете «кораблекрушение» — готовое слово языка культуры, не хуже, чем для Лознштейна; такое слово *напрашивается само собой*, или, иначе, его образно-понятийная сила заявляет о себе автоматически и не вызывает ни малейшей потребности в критике. Для позднейшей культуры эта сила утрачивается целиком и полностью — и безвозвратно; возможно лишь ироническое или «реставрационное» пользование таким словообразом; как в написанном Лознштейном, так и в написанном Гете в глаза первым делом бросается логическая несообразность (кораблекрушение ... на суше!), которую, в отличие от Лознштейна, Гете в своем тексте все же отмечает (говоря: *и на суше тоже* бывают кораблекрушения). Для позднейшей культуры XIX в. гетевская фраза обращается в некую неопределенную — и неясного качества — морализацию, между тем как для самого Гете эта фраза отмечена *четкостью понятийного*, известной *терминологичностью*, имеющей вполне деловой (*sachlich*) смысл, — не менее, нежели к поэзии, этот смысл относится к *определениям*. Гете в начале XIX в., как и Лознштейн в XVII в., находится в *само собою разумеющихся* пределах культурной традиции, которая в эпоху барокко приводится к своему завершению-подытоживанию и ко времени Гете уже завершена. Отсюда у Гете — маленький зазор между словом-термином и его конкретным употреблением, зазор, требующий *оправдания* конкретного случая словоупотребления. Между тем *общее*, общая ситуация, все же преобладает — автоматизм терминологического употребления готового слова.

Барокко — все то, что называют этим непонятным словом, — есть, пожалуй, не что иное, как *состояние готового слова традиционной культуры* — собирание его во всей полноте, коллекционирование и универсализация в самый напряженный исторический момент, предваряющий рефлексию — все более настороженную и критичную — по поводу его, постепенно разрушающую его языковой автоматизм и вместе с тем отнимающий у него и его наглядность, и его понятийность-терминологичность. Барокко — это, говоря иначе, готовое слово в его исторически напряженнейший момент, отмеченный предощущением его гибели, отмеченный предсмертностью. Или, еще иначе, это *предфинал* всей традиционной культуры. Если только не рассматривать как такой предфинал (после которого остается лишь поставить историческую точку) все продолжавшееся два с половиной тысячелетия *риторическое состояние* культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Адлер, Эрнст, 1987: Adler J., Ernst U., Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim, 1987.
- Алевин, 1932: Alewyn R. Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Leipzig, 1932.
- Алевин, 1965: Deutsche Barockforschung: Dokumentation einer Epoche / Hrsg. von R. Alewyn. Köln; B., 1965.
- Алевин, 1974: Alewyn R. Gestalt als Gehalt: Der Roman des Barock (1963) // Id. Probleme und Gestalten: Essays. Frankfurt a. M., 1974.
- Алевин, 1985: Alewyn R. Das grosse Welttheater: Die Epoche der hofischen Feste. B., 1985.
- Барнер, 1970: Barner W. Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen, 1970.
- Беер, 1970: Beer J. Der neu ausgefertigte Jungfer-Hobel. / Hrsg. von E. Haufe. Leipzig, 1970.
- Бетко, 1987: Бетко І. П. Іван Величковський — перекладач // Українське літературне барокко. Київ, 1987.
- Бешенштейн-Шефер, 1977: Böschstein-Schafer R. Idylle. 2. Aufl. Stuttgart, 1977.
- Блюменберг, 1979: Blumenberg H. Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M., 1979.
- Бохатцова, 1976: Bohatcova M. Funktion der Rahmen-Komposition im «wissenschaftlichen» Buch des 17. Jahrhunderts: Am Beispiel einiger Comenius-Ausgaben // Stadt — Schule — Universität — Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. München, 1976, S. 549—561.
- Брагинская, 1977: Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977.
- Брагинская, 1981: Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
- Бук, 1971: Buck A. Renaissance und Barock. Die Emblemantik: Zwei Essays. Frankfurt a. M., 1971.
- Варнке, 1987: Warnke C.-P. Sprechende Bilder — sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden, 1977.
- Варнок, Фолтер, 1970: Warnock R. G., Foller R. The German Pattern Poem: A Study of mannerism of the Seventeenth Century // Festschrift für Detlev W. Schumann zum 70. Geburtstag. München, 1970.
- Вейдт, 1971: Weydt G. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Stuttgart, 1971.
- Вейдт, 1987: Weydt G. Wissenschaft als Kenntnisnahme und in dichterischer Transformation bei Grimmelshausen // Res publica litteraria: Das Institut der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit. T. 2. Wiesbaden, 1987.
- Вельфлин, 1986: Wölfflin H. Renaissance und Barock; Eine Untersuchung über das Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Leipzig, 1986.

- Вельциг, 1976: Welzig W. Einige Aspekte barocker Romanregister // Stadt — Schule — Universität — Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. München, 1976.
- Виллемс, 1989: Willems G. Anschaulichkeit: Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen, 1989.
- Виндфур, 1966: Windfuhr M. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker: Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1966.
- Гарбер, 1974: Garber K. Der locus amoenus und der locus terribilis: Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts. Köln; Wien, 1974.
- Гарбер, 1982: Garber K. Martin Opitz' «Schäferei von der Nymphe Hercinie»: Der Ursprung der Prosaekloge und des Schäferromans in Deutschland // Daphnis, 1982, Bd. 11.
- Гарбер, 1991: Europäische Barockrezeption. Hrsg. von K. Garber, Wiesbaden, 1991.
- Герш, 1973: Gersch G. Geheimpoetik: Die «Continuatio des abenteuerlichen Simplicissimus» interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman. Tübingen, 1973.
- Гёте, 1963: Goethe J. W. von. Berliner Ausgabe, Bd. 12. B., 1963.
- Гилов, 1915: Glielov K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Wien; Leipzig, 1915.
- Гот, 1970: Goth J. Nietzsche und die Rhetorik. Tübingen, 1970.
- Гофмансвальдау, 1702: Hoffman von Hoffmannswaldau Chr. Deutsche Rede-Übungen <...> Leipzig, 1702.
- Грифиус, 1968: Gryphius A. Gedichte / Hrsg. von A. Elschenbroich. Stuttgart, 1968.
- Гриммельсхаузен, 1967: Grimmelshausen H. J. Chr. Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimus / Hrsg. von R. Tarot. Tübingen, 1967.
- Гриммельсхаузен, 1988: Grimmelshausen H. J. Chr. Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch: Reprint der Erstausgabe (1688) und der «Continuatio» (1669). Weinheim, 1989.
- Дель, 1969: Döhl R. Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert // Gestaltungsgeschichte und Gattungsgeschichte. Stuttgart, 1969.
- Дик, 1966: Dyk J. Ticht-Kunst: Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. 2. Aufl. Berlin; Zürich, 1966.
- Елеонская, 1990: Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М., 1990.
- Зейферт, 1977: Seifert S. «Historia litterarum» an der Wende zur Aufklärung: Barocktradition und Neuanatz in Morhofs «Polyhistor» // Europäische Barock-Rezeption (см. Гарбер 1991).
- Зульцер, 1977: Sulzer D. Poetik synthesierender Künste und Interpretation der Emblemik // Geist und Zeichen: Festschrift für Arthur Henkel. Heidelberg, 1977.

- Инген, 1984: Ingen F. van. Philipp von Zesen // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk. В., 1984.
- Йонс, 1966: Jöns D. W. Das «Sinnen-Bild»: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. Stuttgart, 1966.
- Кайзер, 1963: Kayser W. Die Klangmalerei bei Harsdörffer: Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit. Göttingen, 1963.
- Карбоннель, 1987: Carbonnel Y. Die Gelehrsamkeit als Schlüssel zum Verständnis von Grimmelshausens «Simplicius Simplicissimus» // Res publica litteraria: Das Institut der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit. T. 2. Wiesbaden, 1987.
- Качеровски, 1969: Kaczerowsky K. Bürgerliche Romankunst im Zeitalter des Barock: Philipp von Zesens «Adriatische Rosemund». München, 1969.
- Качеровски, 1970: Schäferromane des Barock. Hrsg. von K. Kaczerowsky. Reinbek bei Hamburg, 1970.
- Кимпель, Виздеман, 1970: Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Bd. 1. Tübingen, 1970.
- Кирхнер, 1970: Kirchner G. Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock: Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs. Stuttgart, 1970.
- Крук, 1934: Kruk K. Historia: Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen. München, 1934.
- Кук, 1979: Cook E. Figured Poetry // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1979. Vol. 42.
- Курциус, 1978: Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 9. Aufl. Bern; München, 1978.
- Лаусберг, 1987: Lausberg H. Elemente der literarischen Rhetorik. 9. Aufl. München, 1987.
- Лихачев, 1973: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973.
- Мазен, 1687: Masenius J. Ars nova argutiarum <...> Ed. tertia. Coloniae Agrippinae, 1687.
- Маннак, 1968: Die Pegnitz-Schäfer: Nürnberger Barockdichtung. Hrsg. von E. Mannack. Stuttgart, 1968.
- Мартини, 1974: Martini F. Der Tod Neros: Suetonius, Anton Ulrich von Braunschweig, Sigmund von Birken oder: Historischer Bericht, Erzählerische Fiktion und Stil der frühen Aufklärung. Stuttgart, 1974.
- Маузер, 1976: Mauser W. Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert: Die «Sonnete» des Andreas Gryphius. München, 1976.
- Маузер, 1982: Mauser W. Andreas Gryphius: An den gekreuzigten Jesum // Gedichte und Interpretationen: Renaissance und Barock. Stuttgart, 1982.
- Миедема, 1988: Miedema H. Ars rhetorica en ars pictorica // Utrecht Renaissance Studies. Vol. 6. Utrecht, 1988.
- Михайлов, 1988: Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII — начала XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988.

- Морозов, 1984: Морозов А. А. «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984.
- Морозов, Софронова, 1979: Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
- Мошерош, 1986: Moscherosch J. M. Wunderliche und Wahrhaftige Geschichte Philanders von Sittewalt / Hrsg. von W. Harms. Stuttgart, 1986.
- Неймейстер, 1991: Neumeister S. Der Beitrag der Romanistik zur Barockdiskussion // Europäische Barock-Rezeption (см. Гарбер, 1991).
- Оли, 1983: Ohly F. Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter [1958] // Id. Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. 2. Aufl. Darmstadt, 1983.
- Опиц, 1969: Opitz M. Schäfferey von der Nimfen Hercinie / Hrsg. von P. Rusterholz. Stuttgart, 1969.
- Отте, 1983: One W.—D. Eine Nachricht von Gottfried Alberti über das Schicksal der von Herzog Anton Ulrich hinterlassenen Manuskripte zur «Octavia» // Wolfenbütteler Beiträge: Aus den Schätzen der Herzog August Bibliothek. Bd. 6. Frankfurt a. M., 1983.
- Панченко, 1984: Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1974.
- Панченко, Смирнов, 1971: Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Труды Отдела древнерусской литературы. 1971, Т. 26.
- Пенкерт, 1973: Penkert S. Grimmelshausens Titelkupfer-Fiktionen: Zur Rolle der Emblemik-Rezeption in der Geschichte poetischer Subjektivität // Intern. Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur. Stuttgart, 1976.
- Рабинович, 1972: Rabinowitz I. «Word» and Literature in Ancient Israel // New Literary History, 1972. Vol. IV, № 1.
- Рейнитцер, 1981: Reinitzer H. Vom Vogel Phoenix: Über Naturbetrachtung und Naturdeutung // Natura loquax (см. Хармс, Рейнитцер, 1981).
- Робинсон, 1963: Робинсон А. Н. Жизнеописание Аввакума и Епифания: Исследование и тексты. М., 1963.
- Робинсон, 1974: Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974.
- Робинсон, 1982: Робинсон А. Н. Симеон Полоцкий и русский литературный процесс // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.
- Рустерхольц, 1973: Rusterholz P. Der Liebe und des Staates Schiff: Christian Hoffman von Hoffmanswaldaus «Verliebte Arie»: «So soll der purpur der lippen...» // Die deutsche Barocklyrik: Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller. Bern, München, 1973.
- Сазонова, 1982: Сазонова Л. И. «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого: (Эволюция художественного замысла) // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.
- Сазонова, 1991: Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко. М., 1991.

- Томазиус, 1688: Schetz und Ernsthafter Vernünfftiger und Einfältiger Gedancken über allerhand Lustige und nützliche Bücher und Fragen <...> Leipzig, 1688.
- Трунц, 1957: Trunz E. Weibild und Dichtung im deutschen Barock // Aus der Welt des Barock. Stuttgart, 1957.
- Трунц, 1986: Trunz E. Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolph II. // Die Österreichische Literatur: Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050—1750). Graz, 1986.
- Фишер, 1968: Fischer L. Gebundene Rede: Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen, 1968.
- Фос, 1987: Vos E. The Visual Turn in Poetry: Nomimalistic contributions to literary semiotics, exemplified by the case of the Concrete poetry // New Literary History, 1987. Vol. 18, № 3.
- Фоскамп, 1973: Vosskamp W. Romantheorie in Deutschland von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg. Stuttgart, 1973.
- Фрюзорге, 1974: Frühsorhe G. Der politische Körper: Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises. Stuttgart, 1974.
- Хаберзетцер, 1974: Habersetzer K.-H. «Ars Poetica Simpliciana»: Zum Titelkupfer des «Simplicissimus Teutsch» // Daphnis, 1974. Bd. 3; 1975. Bd. 4.
- Хармс, 1970: Harms W. Homo viator in bivio: Studien zur Bildlichkeit des Weges. München, 1970.
- Хармс, 1975: Harms W. Das pythagoreische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts // Antike und Abendland, 1975. Bd. 21.
- Хармс, Рейнитцер, 1981: Harms W., Reinitzer H. Einleitung // Natura loquax: Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit. Frankfurt a. M.; Bern; Cirencester, 1981.
- Хармс, Фрейтаг, 1975: Ausserliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblematik in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden. Hrsg. von W. Harms und H. Freytag. München, 1975.
- Харсдерффер, 1968: Harsdörffer G. Ph. Frawenzimmer Gespräche. Hrsg. von I. Böttcher. Tübingen, 1968.
- Харсдерффер, 1975: Harsdörffer G. Ph. Neue Zugabe: Bestehend in C Sinnbildern <...> Hamburgk [!], [1656]. Hildesheim, 1975.
- Хегстрем, 1965: Hagstrum J. H. The Sisters Arts: The tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray. L., 1965.
- Хекшер, Вирт, 1967: Heckscher W. S., Wirth K.-A. Emblem. Emblematik // Handbuch zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd. 5. Stuttgart, 1967.
- Хенкель, Шене, 1978: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts / Hrsg. von A. Henkel und A. Schone [1967]. Sonderausgabe. Stuttgart, 1978.
- Хессельман, 1988: Hesselmann P. Gaukelpredigt: Simplicianische Poetologie und Didaxe: Zu allegorischen und emblematischen Strukturen in Grimms Hausens Zehn-Bücher-Zyklus. Frankfurt a. M.; Bern; New York; Paris, 1988.

- Хильдебрандт-Гюнтер, 1966: Hildebrandt-Günther R. Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert. Marburg, 1966.
- Хипписли, 1989: Maksimovic-Ambodik N. M. Emvlemy i simvoly (1788): The first Russian Emblem Book / Ed. by A. Hippisley. Leiden; New York; København; Köln, 1989.
- Хоке, 1967: Hocke G. H. Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst: Von 1250 bis 1650 und in der Gegenwart. Hamburg, 1966.
- Хоке, 1967: Hocke G. R. Manierismus in der Literatur: Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst: Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Hamburg, 1967.
- Холли, 1991: Holly M. A. Wölfflin and the Imagining of the Baroque // Europäische Barock-Rezeption (см. Гарбер, 1991).
- Хофмейстер, 1987: Hoffmeister G. Deutsche und europäische Barockliteratur. Stuttgart, 1987.
- Целлер, 1988: Zeller R. Dichter des Barock auf den Spuren von Kratylus: Theorie und Praxis motivierter Sprache im 17. Jahrhundert // Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1988. N. F. Bd. 38.
- Шарота, 1970: Szarota E. M. Lohensteins A minius als Zeitroman: Sichtweisen des Spätbarock. Bern; München, 1970.
- Швейцер, 1972: Schweitzer N. R. The Ut pictura poesis: Controversy in Eighteenth-Century England and Germany. Bern; Frankfurt a. M., 1972.
- Шене, 1968/1: Schöne A. Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968.
- Шене, 1968/2: Schöne A. Das Zeitalter des Barock: Texte und Zeugnisse. München, 1968.
- Шефер, 1982: Schäfer W. A. Johann Michael Moscherosch: Staatsmann, Satiriker und Pädagoge im Barockzeitalter. München, 1982.
- Шефер, 1992: Schäfer W. A. Moral und Satire: Konturen oberrheinischer Literatur des 17. Jahrhunderts. Tübingen, 1992.
- Шефтсбери, 1976: Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1976.
- Шиллинг, 1979: Schilling M. Imagines Mundi: Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik. Frankfurt a. M.; Bern; Cirencester, 1979.
- Шиллинг, 1991: Schilling M. Rez.: I. Höpel, Emblem und Sinnbild [1987] // Intern. Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 1991. Bd. 16/1.
- Шмидт-Биггеман, 1983: Schmidt-Biggemann W. Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft. Hamburg, 1983.
- Шмитц-Эманс, 1991: Schmitz-Emans M. Schrift als Aufhebung der Zeit: Zu Formen der Temporalreflexion in visueller Poesie und ihren spekulativen Voraussetzungen // Arcadia, 1991. Bd. 26.
- Шольц, 1974: Scholtz G. Geschichte. Historie // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3. Basel, 1974.
- Шольц, 1982: Scholz B. F. Reading Emblematic Pictures // Komparatistische Hefte. Bayreuth, 1982. H. 5—6.

- Шольц, 1987/1: Scholz B. F. «Libellum composui epigrammata, cui titulum feci Emblemata»: Alciatus's Use of the Expression «Emblemata» once again // *Emblematica*. 1987. Vol. 1, № 2.
- Шольц, 1987/2: Scholz B. F. Literarischer Kanon und literarisches System: Überlegungen zur Komplementarität zweier literaturwissenschaftlicher Begriffe anhand der Kanonisierung von Andrea Alciatos «Emblematum liber» (1531) // *Literarische Kanonbildung in der Romania*. Rheinfelden, 1987.
- Шольц, 1988: Scholz B. F. Das Emblem als Textsorte und als Genre: Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems // *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft*. Würzburg, 1986.
- Шольц, 1992: Scholz B. F. Emblematik: Entstehung und Erscheinungsweisen // *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. B., 1992.
- Шпривальд, 1984: Spriewald I. Die Anwaltschaft für den Menschen im Roman bei Zesen und Grimmelshausen // *Studien zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts*. B.; Weimar, 1984.
- Штреллер, 1957: Streller S. Grimmelshausens Simplicianische Schriften. B., 1957.
- Эрнст, 1990: Ernst U. Labyrinth aus Lettern: Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur // *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart, 1990.
- Эрнст, 1991: Ernst U. Carmen figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln; Weimar; Wien, 1991.
- Эрнст, 1992: Ernst U. Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit // *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. B., 1992.
- Юргенсен, 1990: Jurgensen R. Die deutschen Übersetzungen der «Astree» des Honore d'Urfé. Tübingen, 1990.
- Яуман, 1976: Jaumann H. Die Entstehung der literarhistorischen Barockkategorie und die Frühphase der Barockumwertung: Ein begriffsgeschichtliches Resümee // *Archiv für Begriffsgeschichte*, 1976. Bd. 20.
- Яуман, 1991: Jaumann H. Der Barockbegriff in der nichtwissenschaftlichen Literatur- und Kunstpublizistik um 1900 // *Europäische Barock-Rezeption* (см. Гарбер, 1991).

ИЗ ИСТОРИИ ХАРАКТЕРА

Речь пойдет о характере, точнее, о тех изменениях в осмыслении характера, которые заслоняются неизменностью самого слова «характер». Последнее весьма обычно в европейских языках, употребляется в обыденной речи и входит в язык науки. Поэтому теперь не так-то легко отдать себе отчет в том, что непосредственно понятный смысл этого слова, столь укоренившийся в общем сознании, сложился в итоге самого радикального его переосмысления, а такое переосмысление, видимо, совершилось в связи с теми глубинными переменами, какие претерпел сам взгляд людей определенного типа культуры на мир, вообще на все то, что становится предметом их осмысления (а это и есть, собственно, «все» — все, с чем они приходят в связь, т. е. вся совокупность их жизненных отношений).

Прежде чем, однако, прямо говорить о характере, следует начать с некоторых замечаний об истории, об историческом движении. Можно представить себе в качестве исходной посылки для дальнейшего, что люди погружены в то, что мы могли бы назвать мифосемиотическим совершением. Такому совершению, или процессу, видимо, присущи три неотрывных друг от друга аспекта или ракурса.

1. Одна его особенность — в том, что основания всего этого процесса (его «почему», «откуда» и «куда» и т. д.) неизвестны людям в каждый отдельный исторический период; многое (но не все) становится ясным спустя время, задним числом. Люди как бы движутся в таком пространстве, где почти все скрыто от них туманом, или в таком коридоре, где им почти не видно стен.

2. Другая его особенность, или сторона, — в предначертанности этого совершения, в той предначертанности, с которой разворачивается происходящее. Это создает впечатление закономерности, целенаправленности, стало быть, осмысленности процесса. Здесь как бы *logos*, свернутый смысл, расходится в *mythos*, в повествование, — разворачивается изначально заданный логос. Мы можем разбирать известные параметры процесса, контуры пространства. Весьма естественно ощущать дело так, что мы все время касаемся такого смыслового процесса, в котором есть своя связь и в котором этой связью объединено огромное множество значимых моментов.

3. Третья особенность, или сторона, — в том, что совершение, совершающееся, все время осмысляется, но (сообразно с первой и второй особенностями-аспектами процесса) никогда не бывает и не может быть осмыслено прямо, непосредственно, а всегда осмысляется лишь косвенно, опосредованно, через иное — иносказательно. Иначе говоря, те представления о совершающемся, какие приобретают люди, указывают на

происходящее, суть которого не осмысливается как таковое, «в себе». Тогда эти представления суть указания, намеки, знаки или, как часто говорят, символы; однако это последнее слово не слишком пригодно — оно чрезмерно обязывающе, оно отвлекает внимание на самого себя. Причиной этого служит то, что слово «символ», как обработано оно в европейской традиции, предполагает чувственную воплощенность смысла (откуда такая настоятельность его бытия для себя) — в противоположность абстрактности понятия и большей отвлеченности даже аллегории. Но и абстрактное понятие может выступать как то, в чем осмысливается исторически совершающееся.

Среди всяких знаков, в которых осмысливается совершающееся, особое место занимают представления или понятия внутреннего и внешнего. Это знаки, на основе которых и как бы на фоне которых происходит многое в мифосемиотическом совершении.

Сами эти представления или понятия, само их отношение не неизменны, и мы, например, не вправе утверждать, что они вообще отвлечены, а их отношение абстрактно (отношение абсолютной противоположности). Они исторически меняются в своем осмыслении вместе со всем тем, что приходит с ними в связь; они соосмысляются со всем этим.

Так, все видимое, к примеру, может постигаться как поверхность, в которой и через которую выходит наружу и становится доступной чувствам сущность; сущность понимается тогда как внутреннее — как сущность вещи или, обще, как сущность творящего видимое начала, вещь же — как образ и облик своей сущности, все видимое — как грань невидимого. Разрушая вещь, разбивая камень или разминая в руках комки земли, мы не находим никакой сущности и видим, осязаем лишь новые поверхности, все снова находим лишь внешнее. Невидимое невидимо по своей сущности, и тем не менее оно так или иначе является во внешнем, обнаруживается во внешнем через доступную нам видимую поверхность вещей. Видимое и невидимое соосмысляются вместе с внешним и внутренним.

К тому, с чем мы постепенно встречаемся, относится и человек. И в нем мы тоже оказываемся в связи с внешним и внутренним, видимым и невидимым. Среди всего сотворенного видимого и невидимого человек относится к видимому — в отличие, например, от ангелов или бесов, которым, чтобы явить себя нам, необходимо обнаружить себя в видимом — в действии или приняв плоть. Но и у человека наряду с видимым — лицом, телом — есть невидимое, сущность, которую можно, например, называть душой. Можно представлять себе дело так, что тело человека смертно и обращается в землю после его смерти, тогда как его душа бессмертна и вечна. Если сущность вещи не становится доступнее оттого, что вещь разрушена и то, что было внутри ее, обнажено, — на самом деле «внутри» не было ничего такого, что не делалось бы внеш-

ним по мере своего обнажения, — так тем более исчезает для нас душа, если тело человека подвергается разъятию и разрушению. В том видимом, что свойственно человеку, неизменно скрывается от нас его невидимое — душа или, быть может, нравственный облик человека, как ни называй это невидимое.

Все, однако, что могли бы мы сказать о внешнем и внутреннем, о видимом и невидимом, само неизбежно оказывается в мифосемиотическом процессе — со всеми присущими ему аспектами. Так, все, что вообще говорилось по поводу видимого образа человека, его целостного облика, его души и тела и их связи, — все это занимает свое положенное место в этом процессе.

Самому же процессу свойственно постоянство при непрерывном смещении акцентов — переосмысляются знаки в этом процессе, их соотношение; постоянством же можно считать неизбежную повторяемость знаков, какие вообще встречались в процессе, — раз появившись, они, можно предполагать, раз и навсегда входят в мифосемиотический фонд, знаки и мотивы которого едва ли когда-либо по-настоящему забываются, если только не считать забвением резкую трансформацию их смысла, их переосмысление. Можно думать, что знаки долговечнее смыслов или вообще неуничтожимы, — между тем как смыслы по самой своей сути должны воспроизводиться заново, должны заново складываться в самой конкретности исторических обстоятельств. Может устаревать и преодолеваться такая-то мифологическая система понимания мира, однако остаются — прошедшие сквозь нее — знаки (или мотивы): их впоследствии либо вспоминают — воспроизводят, реконструируют, анализируют, либо же они сами по себе возникают в наших представлениях о мире, поначалу незамеченно и неподконтрольно. Мифосемиотическое, как надо считать, шире мифологического.

В текстах Гермеса Трисмегиста говорится следующее: «Земля лежит посреди всего, опрокинувшись навзничь, и лежит, как человек, глядя на небо, поделенная на части, на какие делится человек». Ее голова лежит в сторону юга, правая рука — к востоку, ноги — к северу и т. д. Расположением тела человека-Земли объясняется распределение физических свойств, темпераментов и способностей среди населяющих Землю народов, так что, например, южные народы отличаются красотой головы, красивыми волосами и являются хорошими стрелками из лука — «причиной чему правая рука», а живущие в центре Земли, у сердца — вместилища души — египтяне «разумны и здравомыслящи, поскольку рождены и воспитаны у сердца»¹.

Сравним текст В. В. Маяковского («150 000 000»):

¹ *Scriptores physiognomici graeci et latini* / Rec. R. Foerster. Leipzig, 1893, Т. 2, р. 347—349.

Россия
 вся
 единый Иван,
 и рука
 у него —
 Нева,
 а пятки — каспийские степи.

Тому и другому тексту при всей несопоставимости их идейных задач присуще нечто очевидно общее. В основе этого общего — наложение человеческого тела на фигуру или на карту Земли. Поскольку в текстах есть такое общее, они причастны к известной культурной традиции — правда, не центральной, но скорее боковой и подспудной (поскольку она, кажется, совсем не представлена, например, в барочной эмблематике), — именно к такой традиции, которая находит смысл в подобном наложении и опирается на него в своем постижении мира².

Один текст представляет мифологическую натурфилософию мистической направленности с характерным для нее аналогическим мышлением. В другом тексте царит современное поэтическое образное мышление, причем строит свои образы поэт, который, казалось бы, пользуется максимально возможной свободой в выборе и оформлении образов. Именно потому, что выбираемый в бескрайнем богатстве всего находящегося в распоряжении поэта образ в этом смысле случаен — этот же образ не лишен своей субстанциальности и необходимости, так как несет на себе возросшую весомость и сознательность своего выбора: можно сказать, что как раз по той причине, что образ, собственно, случаен (он выбран из необозримого множества возможных), он тем более неприменим; не поэт наталкивается на свой образ, но образ находит на него.

Первый текст — это отнюдь не мифология «в себе»; он вбирает в себя методологически проведенную рефлексю и на ее основе создает нечто подобное научной теории, географию человеческих типов как типов национальных.

Второй текст вбирает в себя еще более богатую рефлексю, устанавливая аналогию между совершенно конкретной исторической ситуацией современности (которая как бы и родила образ поэта) и мифологическим тождеством человеческого тела и земли/мира. Однако именно во второй текст возвращается нечто вроде нерелективной мифологической тождественности, ибо именно здесь образ оказывается чем-то «в себе» — что нельзя вывести из художественной ткани текста как что-то сколько-нибудь общезначимое, как тезис и положение (не надо думать, что в поэзии это обычно так — далеко не одна дидактическая поэзия прошлого принимает в себя общезначимые положения или стре-

² См., напр.: *Gandelman C. The poem as map: John Donne and the «anthropomorphic landscape» tradition // Arcadia, 1984, Bd. 19, N. 3, S. 244—251.*

мится к ним). Здесь этот мифологический образ — средство поэтического анализа жизни, — средство, рассчитанное на однократное применение, притом использованное многозначительно и с видом на долгую традицию, какая открывается за ним. Напротив, первый текст наделен очень большим познавательным смыслом — правда, для современного читателя, помещенного на совсем иное место в мифосемиотическом совершении, этот смысл равен нулю и только курьезен. Современный читатель, обогащенный научным опытом прошедших веков, скорее всего, откажется рассматривать текст Гермеса Трисмегиста как научный; если читатель будет скрупулезным и дотошным, он отметит все необоснованное в тексте, все неизвестно на каких основаниях соединенное в нем напрямик, и он, наверное, будет склонен целиком отнести этот текст к области мифа. И все же этот текст выходит из мифа, так сказать, на просторы мифосемиотического совершения. Мифологическое в более узком смысле слова начинает вымываться, сохраняясь и обобщаясь, — как спустя две тысячи лет оно все равно еще сохраняется и восстанавливается в тексте нашего поэта и в текстах других поэтов современности. Старинный же текст в своем отходе от непосредственности мифа, на почве которого он продолжает стоять, достигает очень большой обобщенности — создается модель, которая ведь должна объяснять все типы живущих на земле людей как типы национальные. При такой обобщенности он в разных отношениях согласуется и с раннегреческим способом постижения человека, восходящим к мифологическим представлениям. Более того, этот позднеантичный текст держится за архаику и стремится закрепить ее — наряду с тем, что в тексте присутствует рефлексия, философское обобщение, он опирается на связанные с мифологией рационализованные технические приемы (типа техники гадания по печени) и через это реконструирует непосредственность мифологических отождествлений, их дорефлективность. Так что такой текст не просто полон рефлексии — он ее нарочито продуманно направляет.

То, в чем этот текст неизбежно сходится с раннегреческим способом постижения человека (и в чем даже нарочито примитивизирует сложившиеся к рубежу тысячелетий способы постижения), состоит в следующем: все то, что мы назвали бы внутренним — душевным или умственным в человеке, выводится из вещественного, из внешней силы и прочно закрепляется во внешнем как своим основанием и причине. Именно так это у автора герметического текста: место на теле-Земле предопределяет, каким будет телосложение людей, какими будут их занятия и умения, каким будет их ум. Действие внешней силы проходит от тела до ума, будучи везде одинаковым: так, на юге влажный воздух, собираясь в облака, затемняет наподобие дыма воздух и препятствует не только глазам, но и уму; холод севера замораживает и тело и ум. Телесное и умственное тут совсем подобно одно другому; все оди-

наково произрастает в лоне опрокинувшейся навзничь, как человек, Земли.

I

Объявлялся характер и рекомендовал себя сам.

*Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы*³

...Vultus... sermo quidam tacitus mentis est.

Cicero. In Pisonem I I

В мифосемиотическом совершении наблюдаются такие различные процессы, которым, кажется, свойственна неукоснительность и последовательность, по крайней мере, если рассматривать историю в крупных чертах. Таково необратимое вымывание всего как бы непосредственно данного — так что со временем все большее количество верований, мнений, суждений, данностей подвергается сомнению, критике и уже не существует как простые данности. Другой такой процесс прямо затрагивает человека в его коренном взаимоотношении с миром (т. е. вообще со всем бытием, со «всеми», с чем встречается человек, в том числе и сам человек же) — это неуклонный процесс интериоризации, — процесс, при котором различные содержания мира обнаруживаются как принадлежащие человеку, человеческой личности, как зависящие от нее и направляемые ею, как коренящиеся в ней, как внутреннее человеческое достояние. Этот процесс интериоризации мира можно, разумеется, интерпретировать в различных терминах; с ним, заметим, взаимосвязаны и столь драматично складывающиеся отношения человека с природой постольку, поскольку объективизация природы, противопоставление ее человеку как чего-то чуждого по своему существу одновременно означает освоение, т. е. нечто подобное присвоению ее в качестве — скажем так — периферийной собственности на границе своего и чуждого.

Для историко-культурных исследований представляет собой основную трудность и встает сейчас как настоятельнейшая, наконец назревшая проблема реконструкции прошлых фаз, состояний человека — так сказать, «недоинтериоризированных» (относительно современного положения) его культурных состояний. Изучение таких состояний всецело принадлежит историческим дисциплинам, поскольку все эти проблемы относятся к мифосемиозису и все процессы протекают «в рамках» (если можно говорить о «рамках» всеохватного) мифосемиотического совершения. Врачу бывает необходимо установить «объективное» со-

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976, т. 15, с. 94.

стояние здоровья пациента в отличие от его самочувствия, поскольку ощущения могут обманывать больного; это совершенно оправданно. Однако если существует наука, которая занята историческим материалом и которая стремится уяснить для себя нечто объективное в этом материале, минуя «самочувствие» людей прошлого, то вполне возможно, что такая историческая дисциплина тоже вполне оправдана и ей есть что делать в истории, но она лежит в стороне от любых историко-культурных исследований. Потому что для этих последних материал и начинает существовать лишь тогда, когда берутся и исследуются, когда принимаются всерьез все высказывания человека прошлого о своем самочувствии, самоощущении и самопонимании, все его самовыражения и самовыявления в слове и в знаке. Если говорить упрощенно, то образ эпохи складывается из ее «объективности» и ее самоистолкования; но только то и другое уже неразделимо, и «объективность» невычленима из потока самоистолкования.

А все то, что «недоинтериоризировано», на деле не удалено от нас, но находится поблизости от нас, рядом с нашей культурой. Так, до тех пор, пока чувство или страсть овладевают человеком, это чувство или страсть не вполне принадлежат ему, они скорее существуют как данности, которые приходят к нему извне и которые существуют «вообще» и «объективно» в природе, в мире. Человек живет в окружении таких внешних сил; он, например, должен противостоять им, он падает их жертвой. Эта ситуация закрепляется во множестве оборотов речи, которые почти совершенно автоматизируются; однако когда весь такой, относящийся к прошлому и автоматически закрепленный, опыт («опыт общения с своими чувствами») приходит в действительное противоречие с более новым истолкованием человека и его чувств, такие обороты речи не могут не быть решительно потеснены или разрушены. Повесть Бенжамена Констана «Адольф» (1816) и многое в возвышенной русской лирике 1820-х годов, лирике пушкинского круга, дают, по всей вероятности, последние, причем блестящие, риторические образцы, в которых — в гармонии с новой по настроению лирической проникновенностью, в самоуглублении — отражена, быть может, и с известной заостренностью, прежняя ситуация: человек в окружении страстей! Человек в окружении идущих к нему, наступающих на него извне (своих же!) чувств — переломная для истории культуры ситуация, отражаемая в этих произведениях с наивозможной тонкостью, деликатностью.

Переносясь теперь на тысячелетия назад, мы можем быть, пожалуй, уверены в том, что те неожиданности психологического свойства, какие нам дарует XIX в., когда в нем, в его культуре начинают производить археологические раскопки, а не просто общаются с ним по памяти, подготовят нас к тому, чего следует ждать в более древние времена. Вероятно, близость тех неожиданностей, которые подстерегают нас

в XIX в., подскажет нам и осторожную мысль не искать в древности чего-то невероятно далекого от нас, но и здесь рассчитывать на известную близость к привычному нам. Так, видимо, и обстоит дело.

Уже Пиндар говорит о «врожденном нраве» (to gar emphyes oyt aithōn alōbrēx oyt' eribromoi leontes diallaxainto ethos, Ol. XI, 19-20 Snell-Maehler):

А врожденному нраву
Иным не стать —
Ни в красной лисе, ни в ревучем льве⁴.

(Пер. М. Л. Гаспарова)

Ясно, что «врожденный нрав» предполагает такое внутреннее, которое ни от чего внешнего в этом месте не зависит; более того, само соединение слов кажется даже очень привычным — говорит ли английский философ XVII в. о врожденных способностях, говорит ли современный биолог о врожденных, генетически передаваемых умениях, не рассуждают ли они о чем-то родственном или, может быть, совсем об одном и том же, что и Пиндар? Разве что дозволительно предположить большую интенсивность греческого emphyes в сравнении с innatus и innate. В другой оде (Ol. XIII, 16) Пиндар говорит о «прирожденном нраве (to suggenes ēthos), который невозможно скрыть», и здесь уже сам корень («ген») соединяет древность и современность: «Что отроду в людях, того не скрыть!» (пер. М. Л. Гаспарова)⁵.

Софокл, тоже не прибегая ни к чему внешнему, вполне «современно», как о чем-то совершенно само собой разумеющемся, говорит о душе (psychē), об умственном складе (phronēma, как бы «ментальности»), о замыслах и намерениях (gnōmē) человека, которые трудно узнать, пока он не будет испытан в управлении (начальствовании) и в соблюдении законов (Apl. 175--177).

Правда, в греческом слове psychē запечатлена та же сопряженность с материальным началом, что в «душе», «spiritus» и других подобных словах (psychō — дую, охлаждаю; psychros — холодный, свежий). Таким образом, и здесь нет ничего специфического и сколько-нибудь удаляющего нас от нашего времени — правда, материальность, вещественность

⁴ Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980, с. 49.

⁵ Там же, с. 51. Слова с phy- — в центре представлений Пиндара; см. о «das gewachsene Wesen» у Пиндара: Marg W. Der Charakter in der Sprache des frühgriechischen Dichtung: (Semonides, Homer, Pindar). Würzburg, 1938. Nachdruck: Darmstadt, 1967 (Libelli, Bd. 117), S. 88—93; phyа характеризует у Пиндара все бытие человека (Ibid., S. 97); так, mamasthai phyāi означает «sich mühen unter Einsatz dessen, was einem angehört und zur Verfügung steht, von Gott, dem gottgegründeten Schicksal gegeben» (Ibid., S. 97—98); подлинное знание бывает to phyāi в отличие от рутинной technē; to de phyāi cratiston hapant (Ol. 9, 100); здесь же о развитии слов с phy- в Аттике для обозначения свойств характера вроде оус ephy Solōn bathyphrōn (Solon, fr. 23, 1); perphyceen esthlos hōst' philois (Soph. El., 322).

никак недопустимо представлять себе лишь как прямую противопоставленность духовному, как это характерно для самого нового времени.

Более специфичной оказывается зависимость слов, относящихся к внутренним состояниям человеческого духа, от внешних, пространственных представлений; для V в. до н. э. эта зависимость была весьма близкой по времени, установившейся совсем недавно.

«Для понимания гомер. *phrenes* <...> исключительный интерес представляет характер глагольных (и шире — предикативных) конструкций, в которых это существительное употребляется. Особенностью этих конструкций является их медиопассивное значение или во всяком случае значение состояния, исключающее участие *phrenes* (*phrēn*) в качестве субъекта психической деятельности: *Dios etrapeto phrēn* „Зевса ум повернулся“...»

«Слово *phrēn* всякий раз обозначает при этом пассивное вместилище. Особый интерес представляет 4 раза встречающийся у Гомера оборот, в котором внутри этого вместилища описывается процесс распознавания, грамматически представляемый аористом *epōb*, обозначающим в этом случае, что с кем-либо нечто происходит (а не сам он активно делает что-либо)»⁶.

Получается так, что даже то, что герой узнал внутри себя, *epi phresi* («узнал и сказал»), не вполне принадлежит ему самому — все это извлекается им изнутри и извне, все это находится только в процессе интериоризации, помещается внутрь, оставаясь внешним по отношению к нему самому, герою.

Эта проблема зависимости внутреннего от внешнего и пространственного — весьма общая для гомеровского эпоса. Она проявляется, в частности, в том, что персонажи эпоса предстают как принимающие решения и совершающие поступки не самостоятельно, но под руководством богов (так за незначительным исключением).

Едва ли можно считать верным следующее положение: «Без ощущения свободы воли человека греки не могли бы представить себе и действующих по собственному произволу богов», — как и приводимый в подтверждение его аргумент: «...история всех религий учит нас, что конкретные черты, которыми люди наделяют божества, всегда являются результатом перенесения в мир богов человеческих свойств и форм поведения. Это понимал применительно к греческой религии уже Ксенофан, и он же, говоря об аморальности гомеровских богов, разумеется, видел и то, как в мир богов у Гомера переносятся типично человеческие, сплошь и рядом не лучшие в нравственном смысле побуждения»⁷.

⁶ *Иванов Вяч. Вс.* Структура гомеровских текстов, описывающих психические состояния // Структура текста. М., 1980, с. 86, 88.

⁷ *Зайцев А. И.* Свобода воли и божественное руководство в гомеровском эпосе // Вестн. древ. истории, 1987, № 3, с. 140, 141.

Это положение и этот аргумент страдают тем, что я назвал натуралистическим пониманием отношений в духе «объективности»: здесь дело представлено так, как если бы мир богов противостоял как объект миру человека, в том числе его внутреннему миру. Но ведь это не так: мир богов — это прежде всего часть сознания, именно часть сознания, отчуждаемая во внешнее и пространственное; это *само* сознание облекает мир, в том числе и самого же человека, в формы, в каких только и может постигать его в таких-то культурных условиях. Тогда мир богов выступает как такое внешнее, которое не освоено человеком и не подчинено ему. Но дело вовсе не обстоит так, что, скажем, какая-то способность должна быть сначала освоена во внутреннем, принадлежащем человеку, а затем отчуждена во внешнее ему, его сознанию. Можно сколько угодно переносить — в работе мифологической фантазии — черты человека на богов, но это только и будет свободной деятельностью фантазии, тогда как руководство человеком со стороны богов предполагает определенную, не свободную, но необходимую, так сказать, принудительную, неизбежную фазу осмысления мотивации своих поступков. Последняя осмысляется лишь как идущая извне, следовательно, может быть представлена лишь как отчуждаемая и только так может пока, на этом этапе, осваиваться.

Нет ничего удивительного в том, что некоторые вещи психологического свойства осваиваются именно таким замысловатым путем: ведь и чувства — а как видно, и нет ничего более «естественного» и непосредственного, чем чувства, — осваиваются так, что поначалу и затем в течение чрезвычайно долгого времени они осмысляются как не принадлежащие самому человеку, а принадлежащие миру. И это, разумеется, при практически одинаковом психофизиологическом устройстве человека — принимать иное, в частности гипотезу Дж. Джейнса, нет достаточных оснований⁸. Нет, кажется, достаточных оснований и для того, чтобы искать психологические корни для представления о руководстве поступками людей со стороны богов⁹. Эти корни скорее уж «метафизические»: иными словами, для всего психологического должна существовать какая-то направляющая его логика, — логика, укорененная в бытии, бытийная логика. Здесь это присущая мифосемиотическому совершению логика интериоризации. Эта логика определяет путь, ведущий от чего-то к чему-то, от какого-то начала к какой-то цели, и начинается весь путь, конечно, с того, что что-то еще не интериоризировано. Здесь, это «что-то» есть принадлежащая впоследствии к внутреннему миру человеческой личности сфера мотивации поступков человека. Не только сфера мотивации, но и весь внутренний (в будущем!) мир человека предстает как внешнее по отношению к самому же человеку, как отчужденное от

⁸ См.: *Иванов Вяч. Вс.* Указ. соч. с. 80—85.

⁹ См.: *Зайцев А. И.* Указ. соч. с. 141.

него (если смотреть с достигаемой позднее позиции). Превосходно соответствует этому то обстоятельство, что боги направляют человека именно так, как поступал бы и он «сам», — будь все иначе, и между миром человека («внутренним») и миром богов («внешним») существовало бы отношение действительной объективности и противостояния, тогда как здесь имеет место отношение отчуждения и освоения, — освоения через отчуждение и в его формах. Если формулировать шире: происходит освоение, интериоризация содержаний мира, которые становятся внутренним содержанием, внутренним достоянием самого человека.

И было бы только странно, если бы человеку надо было сначала обладать тем, что затем переносилось бы вовне, уже не принадлежало ему. Правда, отчуждение мотивации, т. е. факт ее неосвоенности, могло побуждать поэта на каком-то позднем этапе этого процесса пользоваться таким отчуждением как поэтическим приемом. Но это уже другой вопрос: как пользуется этой ситуацией Гомер в двух своих поэмах? Это никак не отменяет того, что, собственно, зафиксировано в его текстах, — подлинная ситуация неосвоенности, недоинтериоризованности. Быть может, поэтически и эстетически продленная в своем существовании.

Люди сначала получают что-то от своих богов и лишь затем поксенофановски отдают им все свое.

Точно так же нельзя было бы требовать от греков, чтобы они сначала осознали свой *phûn* как свое внутреннее достояние, а затем отчуждали его как стороннее «себе» и пространственно внешнее в отношении «себя», хотя и находящееся уже внутри «своего» тела. Среди тех понятий, которые на протяжении самого длительного времени интериоризировались, — «характер», *charactêr*.

В последние столетия сложилось устойчивое убеждение в том, что характер принадлежит к самому глубокому и основному, чем определяется человеческая личность. Это известно из жизни и отсюда перешло в науку; любопытно, что наша «Философская энциклопедия» и наш «Философский энциклопедический словарь» дают только определение характера «в психологии»: это «целостный и устойчивый склад душевной жизни человека, проявляющийся в отдельных актах и состояниях его психической жизни, а также в его манерах, привычках, складе ума и свойственном человеку круге эмоциональной жизни. Характер человека выступает в качестве основы его поведения и составляет предмет изучения характерологии»¹⁰.

Впрочем, коль скоро понимание характера коренится в самой жизни и в ней выступает столь твердо, больше научных определений скажут жизненно-практические выражения существа характера. Их, конечно, можно было бы привести огромное множество.

¹⁰ Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 431; ср.: Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5, с. 430.

«...Следовало бы сказать многое о самих дамах, об их обществе, описать, как говорится, живыми красками их душевные качества; но для автора это очень трудно. <...> Даже странно, совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем. Так и быть: о характерах их, видно, нужно предоставить сказать тому, у которого поживее краски и побольше их на палитре, а нам придется разве слова два о наружности да о том, что поповерхностней»¹¹.

Что можно «вычитать» из этого отрывка?

1) Характер — это, видимо, в общем и целом «душевные качества»;

2) характер — это «внутреннее»;

3) «наружность» — это как бы «обратное» характеру, но есть и более поверхностные слои личности, которые передать легче, чем характер;

4) между «наружностью» как самым поверхностным и характером, очевидно, есть связь, о которой писатель в этом отрывке ничего прямо, однако, не говорит.

«Несомненно, существует такая качественная определенность (So-Sein) человека, которая покоится глубоко под его свойствами и которая единообразно обнаруживается в линиях его тела, чертах духа и характера»¹².

Вновь характер — это известные черты личности. Однако писатель полагает, что единое начало, создающее духовный, душевный и телесный облик человека, — это не сам характер; если характер — это известные качества или свойства человека, то в таком случае естественно предположить более глубокое общее для всех свойств ядро, или начало личности, творящее ее цельность.

Вообще же представление о характере в новейшее время столь обще-распространено и бесспорно, что это порой заставляет даже писателей (которых никто не принуждает к наукообразию) мудрствовать на предмет характера и обременять его совершенно не свойственным ему грузом — в желании сказать нечто «хорошее»: «Характер — это прежде всего идейное содержание личности, ее философия, ее мировоззрение. Затем — это общественная роль человека, выраженная его профессиональной деятельностью. Затем — самое существо деятельности в конкретных подробностях человеческого труда. Наконец, это личная жизнь деятеля, взаимоотношения интимного с общественным, „я“ и „мы“»¹³. Суть характера и всякие проявления личности совсем напрасно отождествлены.

Итак, новоевропейский характер есть такая самоочевидность, на темы которой можно и вольно фантазировать.

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1951, т. 6, с. 157—158.

¹² Jünger E. An der Zeitmauer. Stuttgart, 1959, S. 35.

¹³ Федин К. Собр. соч.: В 12 т. М., 1985, т. 9, с. 487.

Вот этот новоевропейский «характер» как понятие и представление и произошел от греческого «характера», обозначавшего поначалу нечто подчеркнуто внешнее. Это подчеркнуто внешнее обладало, однако, такой внутренней сутью, которая была как бы предначемена для своего усвоения вовнутрь, для своей интериоризации и, будучи усвоена, не могла не раскрыться в самом неожиданном свете.

Итак, греческий «характер» — это поначалу нечто сугубо внешнее и поверхностное.

Это не значит, что грекам было чуждо представление о внутреннем начале личности. Совсем напротив — у греков было такое слово, которое очень часто и переводят как «характер», — это *ēthos* или *ēthē*. Так переводится оно обычно в прозе. Однако *ēthos* было словом с быстро разворачивающейся семантикой, отдельные ответвления которой даже, видимо, трудно прослеживаются¹⁴, — это слово богатое смысловыми оттенками, неоднозначное, вибрирующее внутри себя и потому, собственно, малопригодное для того, чтобы переводить его в такую очевидность и определенность, как современный «характер». Поэт-переводчик с полным правом создает вариации задаваемого греческим словом смысла, стремясь уловить его суть: русский переводчик, перелагая Пиндара (приведенные выше строки), говорит о «врожденном нраве» и о том, «что отроду в людях»; один немецкий переводчик (К. Ф. Шницер) передает те же места так — *der Urart Sitte; angeborne Gemütsart*¹⁵. Слово *ēthos*, испытав существенное углубление (от «места» к «нраву», направленности, как бы генеральной линии личности, и не только личности, — см. этос ладов в музыке), не годилось, однако, на роль будущего «характера».

Итак, выходит, что в Греции перед нами два характера — один, понимающий так или иначе «внутреннее» в человеке, но не совпадающий с тем, что понимают под «характером» в новейшее время, и второй — обозначаемый именно словом *charactēr*, однако подразумевающий нечто совершенно внешнее.

Смыслу этого последнего слова предстояло энергично осваиваться — он интериоризировался, вбирался внутрь. Надо сказать, что в древности, от V в. к эпохе эллинизма, этот смысл уже прошел большую часть пути такой интериоризации — во всяком случае настолько большую, что слово «характер» в европейских языках могло вобрать в себя направленность этого движения, запечатлеть ее в своей семантике, а при этом представить этот смысл в значительной мере по-новому. Другими словами, современный «характер» (в чем можно убедиться) — это прямой наследник греческого *charactēr*'а, только с той замечательной особенностью, что ничего подобного новоевропейскому «характеру» в древности все же не было и не мыслилось

¹⁴ См., напр., «этос» в роли «иронии»: *Turasiewicz R. Zakres semantyczny ēthos w scholiach do tragikōw* // *Eos*. 1978, Vol. 66, F. 1, S. 17—30.

¹⁵ Pindar. B.; Stuttgart, 1914, Bd. 1, S. 69, 79.

Забежим вперед и скажем одно: *character* постепенно обнаруживает свою направленность «вовнутрь» и, коль скоро это слово приходит в сопряженность с «внутренним» человека, строит это внутреннее извне — с внешнего и поверхностного. Напротив, новоевропейский характер строится изнутри наружу: «характером» именуется заложённая в натуре человека основа или основание, ядро, как бы порождающая схема всех человеческих проявлений, и расхождения могут касаться лишь того, есть ли «характер» самое глубокое в человеке, или же в его внутреннем есть еще более глубокое порождающее начало. Такие расхождения сами по себе могут быть весьма существенными — и не слишком существенными они выглядят лишь тогда, когда мы сопоставим их с диаметрально противоположным осмыслением «характера» в древности. А именно это отношение древности/современности интересует нас.

Внешнее и внутреннее и, главное, граница внешнего и внутреннего есть то, относительно чего и в пределах чего совершается здесь мифосемиотический процесс.

По-видимому, внешнее и внутреннее и их граница вообще принадлежат к самым центральным для мифосемиотического процесса представлениям. Во всяком случае в той мере, в какой мифосемиотическое совершение понимается и может быть понято как процесс интериоризации.

Напомним, что этот процесс есть процесс освоения и присвоения человеком содержаний мира (мира — естественно включая и самого же человека), — процесс, в котором эти содержания погружаются «внутрь» человека; в этом процессе и сам «человек» энергичнейшим образом переосмысливается.

Тогда *vultus* (см. эпитафия из Цицерона) человека — его лицо, его тело и еще многое другое — оказывается на самой границе, «вокруг» которой происходит процесс интериоризации. Лицо, тело и все другое — это поверхности, разделяющие и связывающие внешнее и внутреннее. Иначе говоря, здесь пролегает граница, рассекающая мир на две части в наиболее существенном отношении, — однако рассекающая его не окончательно. Здесь, на этой границе и грани, веками производятся важнейшие для истории человека, его культуры пограничные операции.

II

Тихоокеанские аборигены, ходившие наги, отвечали на упреки христианских миссионеров: у нас все тело — лицо.

Восточная красавица, которой нанесла визит европейская дама в кринолинах, воскликнула изумленно: «Как — и это все еще ты?!»

Август Вильгельм Шлегель, напоминая о такой сцене, продолжает, восхищенный античными скульптурами: «Перед греческой статуей, изоб-

раженной в одеяниях, такой вопрос уже не был бы смешон. Она действительно есть всецело она сама, и облачение почти не отличить от персоны»¹⁶. И далее Шлегель поясняет это так: «Не только строение членов тела рисуется через тесно прилегающее облачение, но и в поверхностях и складках ниспадающих одежд выражен характер фигуры, и одушевляющий дух проник до самой поверхности ближайших окружений»¹⁷.

Слустя считанные годы после Шлегеля один непопулярный в первую половину XIX в. философ доказывал, что «любые наличествующие объекты, в том числе и собственное тело <...>, следует рассматривать лишь как представление»¹⁸. Что мир — это «мое представление», в таком убеждении немецкому философу помог утвердиться самый первый индолог Европы Уильям Джонс¹⁹. Правда, тело распознается как объект лишь опосредованно; непосредственно же все остается субъективным, коль скоро безусловно непосредственно восприятие ощущений тела²⁰, «то же, что все познает и никем не познается, есть субъект»²¹.

¹⁶ «Bey einer schön bekleideten Griechischen Statue wäre die Frage nicht mehr lächerlich. Sie ist wirklich ganz sie selbst, und die Bekleidung kaum von der Person zu unterscheiden» (Athenacum (1799). В., 1960, Bd. 2, S. 43). Наш перевод сознательно коряв — по той причине, что важные для смысла моменты не передаются в гладком виде вследствие чуждости запечатленных в тексте представлений для современного языка.

Обратим внимание еще и на слова, история которых сходна с историей «характера». Такова латинская «persona» в ее развитии от маски, личины (как знака индивида, отождествляемого с ним; см.: *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978, с. 41) до «персоны» как человека, личности; ср. «парсуну», которую «снимают» с человека и которая его репрезентирует, с остаточным представлением о тождестве личины и самого человека-«лица». Функция портрета-парсуны — «оживление умерших», по выражению Симона Ушакова (см.: *Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987, с. 119; ср. с. 126. См.: *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979; *Она же.* Портретные формы в Польше и России в XVIII веке: Некоторые связи и параллели // Сов. искусствознание '81, 1982, № 1, с. 85—125, особенно с. 93 — о соотношении иконы и портрета как запечатления святого в момент перехода от земного к вечному бытию).

Ср. также греч. herm- в развитии от подпорки или утеса, камня (herma, hermis) до «гермы» (hermēs) как вида изображения.

«Персона» демонстрирует процесс интериоризации, а статуя и герма — формы осознания человеческого через наделение внешнего человеческим содержанием.

¹⁷ Athenacum, S. 43.

¹⁸ Schopenhauer A. Sämtliche Werke: In 5 Bd. Leipzig, 1905, Bd. 1/2, S. 35.

¹⁹ Шопенгауэр цитирует из У. Джонса (Ibid., S. 34): «The fundamental tenet of the Vedanta school consisted not in denying the existence of matter, that is of solidity, impenetrability, and extended figure (to deny which would be lunacy), but in correcting the popular notion of it, and in contending that it has no essence independent of mental perception; that existence and perceptibility are convertible terms».

²⁰ Schopenhauer A. Op. cit. Leipzig, S. a., Bd. 3, S. 103.

²¹ Ibid. Bd. 1/2, S. 35.

Все эти пестрые суждения, пограничные столкновения на линии раздела внешнего и внутреннего вводят в хаос мифосемиотического со-
вершения на рубеже XVIII—XIX вв. В этом хаосе многозначительно
вычлняются искусствоведческие и философские темы и голоса. Совер-
шенно замечательно отражаются в этих текстах древнее и современное
(современное для нас). Древнее порой оказывается совсем близким к
этой эпохе, наше современное (способ выражения и манера мыслить
вещи) — очень далеким. И наоборот. «Характер фигуры» у Шлегеля
подразумевает нечто совершенно внешнее и согласуется с греческим
словоупотреблением (разве что такое словосочетание напомнит неспеци-
фичное, беглое и формальное пользование словом «характер» в совре-
менных текстах). Но еще менее «современно» наряду с таким фразеологи-
ческим архаизмом (каким воспринимается он в тексте) то, что у Шлегеля
получается легко и на ходу, — отождествление «статуи» и «персоны», т. е.
греческая статуя представляется ему совершенно полноценным и пол-
номочным представителем «греческого человека» — не просто образом,
но и бытием такового. Странный оборот — «прекрасно облаченная грече-
ская статуя» или «красиво одетая» (при совсем буквальном переводе), —
кажущийся неоправданной брахилогией (на память приходят ханжи, оде-
вавшие статуи и прикрывавшие античную наготу), на деле лишь выдает
простоту удающихся Шлегелю отождествлений: статуя не изображает
человека или бога в одеждах, а она *есть* этот одетый человек или бог.

Различения потому оказываются здесь ненужными для нового ав-
тора или невозможными для него, что отождествление для него есте-
ственно и просто. Именно поэтому в мысли об античной статуе решается
то, что относится вообще к человеку и что касается человека, его сущно-
сти; именно поэтому Шлегелю, с другой стороны, не приходится рассуж-
дать о «человеке», его возможностях, границах, о границе человека и
мира и т. п., что есть античная статуя, которая прямо являет (помимо
всякой рефлексии и абстракции) возможности, скажем так — бытия
человека человеком, т. е., например, возможности гармонии души и тела
(душа продолжается в теле, и их гармония даже с блеском превышает,
и человеческое «внутреннее» выходит во внешний мир, обращая свою
границу с ним в образ своего внутреннего). И еще к таким же отожде-
ствлениям: запальчивость Шопенгауэра в завоевании решительно всего
существующего для «субъекта»²² прямо пропорциональна его «наив-
ности», с которой он может сказать, например, что «рассудок и мозг — это

²² «Субъект» — одно из слов, самым ярким образом засвидетельство-
вавших: процесс интериоризации; исторически *subjectum* прямо «перевора-
чивается», погружаясь во внутреннее человека и даже отождествляясь с «че-
ловеком» как один из синонимов такового. Субъект Шопенгауэра претендует
на то, чтобы быть тем, чем был прежде бог, — все познающим и никем не
познаваемым. Об истории *hypo-sim-enon/subjectum* говорится во многих рабо-
тах М. Хайдеггера.

все равно», это одно и то же²³; вряд ли кто-либо из позднейших идеалистов, стремясь разделить субъективное и объекты, так запросто повторил бы такую ошибку отождествления духовного и материального, внутреннего и внешнего в отношении «я»²⁴.

Известная, свойственная мысли рубежа XVIII—XIX вв. нерасчлененность, некоторая ее сбивчивость, что касается проблемы внешнего/внутреннего, а стало быть, и вообще самоосмысления человека этого времени (что он есть? как следует себя представлять? что он есть в мире?), объясняются, по всей видимости, узловым и вершинным положением этой эпохи в истории культуры (или, специфичнее, — в мифосемиотическом процессе). Эта эпоха вторит античности, воспроизводит многие ее представления, мало того — активно стремится к этому. Она во многом выглядит прямо как сжатое повторение античности, ее резюме — но при этом столь отлична от античности по своим основаниям, столь отлична от нее и в осмыслении человека, что все это вторение античности почти немедленно приходит в противоречие с новым, и это новое вырывается на свободу и идет в дальнейшем уже своими неизведанными путями. Так и античный «характер», эхо которого раздается в эту пору (в разных отношениях, о чем пойдет речь ниже). Однако все это «резюме» исключительно важно — это как бы проясняющее отражение античных смыслов в сопряжении с тем новым, что уже вполне намечено. Мифосемиотическое совершение не так еще устремлено вперед, пока античные представления получают продолжение и отражаются; только после их принципиального преодоления, изживания и в искусстве утверждается совсем новый принцип построения, создания характера.

Приведенные примеры напоминают нам также и о том, что границу внешнего/внутреннего не только следует представлять себе подвижной (за нее ведется спор, и, пока он не решен, граница сдвигается), но и необходимо представлять пространственно, с собственной глубиной, а не геометрически-плоскостно. Она, эта граница, для мысли рубежа XVIII—XIX вв. проведена где-то между «я» (или «субъектом») и ближайшим окружением человека, а когда она проведена, то вернее всего считать, что

²³ Schopenhauer A. Op. cit., Bd. 3, S. 103.

²⁴ Последующее развитие философии многообразно расчленило ту проблематику, которая у Шопенгауэра нередко содержалась в первоначальном состоянии.

Что касается истории древних культур, то обычно совершают обратную ошибку, различая и противопоставляя духовное и материальное в духе абстракций новейшего времени. См., напротив, анализ основных представлений Фалеса (в том числе «воды») в работах А. В. Лебедева: *Лебедев А. В.* Демиург у Фалеса: (К реконструкции космогонии Фалеса Милетского) // Текст: семантика и структура. М., 1983, с. 51—66; *Он же.* Фалес и Ксенофан // Некоторые категории античной философии в интерпретации буржуазных философов. М., 1981, с. 1—16.

это не плоскость, а как бы сплющенное, предельно сплющенное пространство, которое пересекают разнонаправленные (изнутри — вовне, извне — вовнутрь) энергии и где совершаются события перехода, выявления — непрестанные и потому «обыденные» и в то же время несущие в себе основополагающую диалектику существования²⁶.

III

О необыкновенной пластичности греческого восприятия мира было сказано немало в разное время: в XX в. удалось показать, что такие основные понятия платоновской философии, как «идея» и «эйдос», причастны к греческому пластическому, скульптурному, объемному постижению, осмыслению мира²⁶. Сейчас это усвоено всеми, но еще относительно недавно платоновская «идея» понималась по аналогии с философскими абстракциями новейшего времени. Так, И. Кант считал, что в живописи, скульптуре, вообще во всех изобразительных искусствах существенное — это рисунок (*Zeichnung*), очерк, контур (*Abriss*), — так, подчеркнем, и в скульптуре: «форма предметов чувств», по Канту, — это *Gestalt* или простая игра (игра опять же *Gestalt*'ов или ощущений), и надо вспомнить, что *Gestalt* — это одно из немецких соответствий платоновской «идеи» (*idea, eidos* — это и образ, целое, форма, фигура, структура и т. д., что в совокупности хорошо передавало бы семантику слова «*Gestalt*», если бы

²⁵ Согласно фрагменту В 93 Гераклита об Аполлоне, который в Дельфах *oite legei oite cruptei alla sēmainei*. Эти слова не только называют тему, о которой ведем мы речь, — о скрывающемся-открывающемся на границе внешнего/внутреннего, — но, кажется, тему всей науки о культуре: она ведь занята именно тем, что никогда не существует для нас «в себе», как таковое — ни как доступное, ни как вообще недоступное, ни в своем собственном адекватном и тождественном себе бытии, ни в полной отчужденности от себя и чуждости себе, т. е. никогда не существует ни совсем открыто, ни совсем скрыто, но существует всегда как подающее знак о себе, подающее весть, дающее знать о себе, указывающее, кивающее на себя, как соединяющее, опосредующее открытость и тайну, явленность и скрытость. Это и происходит в беспрестанно совершающихся событиях выявления. В истории культуры, полной соотножающихся выявлений (между людьми, между человеком и бытием, между людьми разных культур, наконец, в самом человеке как осмысляемом единстве), и совершается то, что мы назвали мифо-семиозисом. Бог Гераклита мог бы, кажется, выговаривать до конца то, что знает, но он, вероятно, должен подстраиваться к людям и, пользуясь их языком, и говорить, и скрывать. Прибегнув к языку, бог находится в языке, внутри языка. В этом же смысле, по слову поэта, «мысль изреченная есть ложь» — в той именно мере, в какой она вынужденно *cryptei* и причастна к диалектике выявления, к «киванию» на месте прямого выговаривания смысла (если бы такое было возможно), к семиозису.

²⁶ См., напр.: Лосев А. Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 149—150.

только молекула этого немецкого слова собирала свои атомы подобно греческому, однако это не так), «Философский словарь» И. Г. Вальха сразу же поясняет, что «и в латинском» *idea* означает «*Vorbild, Muster, Entwurff, Gestalt*»²⁷. По Канту же, основу *Gestalt* и игры *Gestalt*'ами составляет рисунок в одном и композиция — в другом случае²⁸.

Gestalt есть, таким образом, чувственно (зримо) воплощенный смысл и тем самым есть определенным способом переинтерпретированная платоновская идея. Отличия весьма глубоки; можно сказать так, что в одном случае всякому представлению предидируется как форма созерцания объемность, в другом — плоскостность, в которой и рождается схема, фигура целого, определяющая и целостность, и красоту *Gestalt*²⁹.

Далекое от абстрактной отвлеченности, греческие «идея» и «эйдос» как раз вводят всякое видение и уразумение (тесно связанные между собой) в грани изначальной пластической формы («вида»). Творческий первообраз, согласно с которым создаются и вещи, и произведения искусства³⁰, всегда близок тут и к художнику, и он находится не в «чистом» воображении (как царстве идеала, от которого отпала земная действительность), но в самих вещах и в самом языке. Показателем той глубины, на которой выступает объемность как форма видения, служит то обстоятельство, что, создавая надгробные изображения — а культ умерших был, очевидно, самым мощным импульсом к возникновению как портрета, так и изобразительного искусства вообще, — древние греки обращаются к круглой скульптуре, тогда как другие народы тяготеют к плоскостным изображениям.

Однако греческой культуре, греческому видению, мышлению и изображению вещей присуща и плоскостно-графическая передача смысла. Она находится в связи и в противоречии с основополагающим объемным «видением» вещей. Вероятно, эта связь и это противоречие коренятся в противоречивости видения и осмысления человеческого тела — а для греческой культуры это одна из основных тем, с которой постоянно соразмеряется, особенно в классическую эпоху, и само видение-мысленные идеи. Если считать крайней ситуацией и точкой отсчета такую, ког-

²⁷ *Walch J. G. Philosophisches Lexicon. Leipzig, 1726. Sp. 1492; 2. Aufl. Leipzig, 1733. Sp. 1497.*

²⁸ *Kant I. Kritik der Urteilkraft, A 41—42 / Hrsg. von R. Schmidt. Leipzig, 1956. S. 90.*

²⁹ Отметим, что *Gestalt* передает и греч. *schema*, как бы лаконично конципированный облик, фигуру чего-либо, «схему». *Gestalt* «схематична» по сравнению с *idea*. Заметим, что акцентировать в «эйдосе» момент абстрактного схематизма своевременно и уместно: «...эйдосы суть содержания всякого „что“ и принцип объяснения как такового» (*Доброхотов А. Л. Категория бытия в западноевропейской философии. М., 1986, с. 44.*)

³⁰ Нет нужды лишней раз говорить сейчас, что такого рода суждения схватывают ситуацию весьма дифференцированную и исторически сильно видоизменяющуюся. См.: *Schweizer B. Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike // Neue Heidelberger Jahrbücher, 1925, S. 28—132; Id. Mimesis und Phantasia // Philologus. 1934. NF 43 (89), S. 286—300.*

да «все тело — лицо», то у греков на фоне телесного единства, телесной целостности, поддержанной пластичностью «идеи», должен был выступить и дуализм лица/тела, в последующие эпохи резко возросший, усилившийся. Лицо как знак «лица» (персоны, человека) известно и в Древней Греции; однако если победителю игр ставят статую не «портретную», но изображающую идеальное тело-фигуру, если портретные изображения на монетах появляются лишь после смерти Александра Македонского, в конце IV в., то очевидно, что дуализм лица/тела дан здесь лишь в самых начатках, в потенции. Если можно рискнуть так сказать, то общность и неразличимость природы, массивности и энергичности растущей плоти, того самого неукротимого *phuein*, почти без остатка погружают все в себя и удерживают при себе. Нужно какое-то сопротивление, нужна какая-то контрсила, идущая извне, чтобы в такой поток роста что-либо вживлялось или врезалось и возрастало вместе с ним, чтобы получалось что-то *emphues* или *emphycos*. Наоборот, в новейшей Европе дуализм лица/тела почти абсолютен; все тело — только лицо, все тело сведено к лицу, к лицу «лица», весь человек — одно лицо, так что на массовых портретах лицо долгое время только пририсовывают к готовому мундиру, как у К. Брейтано в его остроумном рассказе о «мадьярских национальных физиономиях»; пририсовывать же идеальное тело к портретно переданному лицу (Ани-Луи Жироде — «Мадемуазель Ланге в облике Данаи») — почти общественный скандал. Живописцы усердно изучают обнаженную натуру, но не мыслят «телесно», с телом как центральной идеей воображения (после неистовых попыток Микеланджело воскресить такое мышление).

Притом в то время, как в Греции изваянные тела вбирают в себя пространство и существуют как неотрывные от своего места-объема телатопосы, у Микеланджело пространство доминирует над телами, будучи сопряжено с ними пронизывающими его и выявляемыми художником энергетическими линиями. Отсюда у Микеланджело та свобода, с которой даже и изваянные тела полагают себя, движутся, изгибаются в пространстве, принимают в нем всевозможные позы, выступают в самых неожиданных ракурсах и т. п. Такое пространство удобнее изображать живописно, и оно выявляется тогда более зримо.

Греки же не создали ничего подобного графическому листу, ничего такого, что, подобно привычной нам печатной полосе, уничтожало бы всякую мысль об объемности (для создания такой полосы без собственной глубины сначала надо было, вероятно, прочно усвоить представление о равномерном геометрическом трехмерном пространстве). Графическая плоскостность в новом европейском искусстве может доходить до крайней последовательности, начиная с романтических художественных «иероглифов»³¹; у греков же графически-плоскостное лишь намечается...

³¹ *Volkmann L.* Die Hieroglyphen des deutschen Romantik // *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst.* 1926. NF 3, S. 157—186; *Traeger J.* Philipp Otto Runge und sein Werk. München, 1975, S. 118—119.

Правда, у греков существовала живопись, нам неизвестная, за исключением поздней, в которой плоскостность усиливается. Что же касается ранней и совершенно неизвестной, то о ней можно предположить, что она в смысловом отношении существует внутри того сплошного словесно-зрительного перехода, внутри той словесно-зрительной сплошности, которая так характерна для греческой культуры и известна по множеству текстов (начиная с гомеровских), которые возникали, пока оставалась жива античная культура. Прозаические произведения возникают в связи с художественными, создаваемыми и осмысляемыми в поэтическом слове, — таковы некоторые греческие романы, таков диалог Кебета «Картина», таков жанр экфрасиса, с большими результатами исследованный Н. В. Брагинской²².

На переходе от слова поэзии к изобразительному искусству существует, таким образом, поэтически конструируемое художественное творение, создание которого связано с некоторыми еще недостаточно изученными сторонами греческой культуры. Видимо, таковые заключаются в весьма специфических приемах сохранения зашифровки, передачи — по открытой греками логике выговаривания-скрывания — таких смыслов (смысловых пучков), которые могли почему-либо считаться жизненно важными. «Вещь как космос: в таком значении до нас дошло много описаний искусно сделанных вещей, на которых изображена первобытная вселенная. <...> Бокалы и чашки, горшки и вазы, светильники, всякие сосуды — они рождаются мифотворческим смыслом...»²³ Выкованный в слове Гомера щит Гефеста, «щит-солнце, высочайше соединяющий функции глаза и зеркала, он запечатлевает весь космос в его основных природных (астральном, божественном, человеческом, зверином) и социальных (война, мир, торговля, земледелие, охота, свадьба) горизонтах. Гефест, его создатель, выковал сюжеты щита, но в эпическом повествовании сцены эти остаются подвижными, ибо щит есть только зеркало вселенского круговращения. Правда, это такое зеркало, которое не просто служит Ахиллу доспехом, но даже руководит его дальнейшими поступками и речами»²⁴.

Видимо, греки и были заинтересованы в создании именно таких словесно-изобразительных моделей-подобий мира, в которых ограниченность изобразительных возможностей дополнялась гибким и многообразно выразительным словом, немая запечатанность изображения — словесной интерпретацией, эксегезой, повествовательным разворачива-

²² См.: Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977, с. 259—283; Она же. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 224—239.

²³ Фрейденберг О. М. Указ. соч. с. 71.

²⁴ Гусейнов Г. Ч. Грифос: предметное и словесное воплощение греческой мифологии // Контекст-1986. М., 1987, с. 94.

нием сюжета, а зрительная нереализованность слова — резкой интенсификацией всматривания или внутреннего видения. Слово и явный облик нацелены друг на друга, они восполняют друг друга, имея общее основание — именно наперед заданную объемность, пластичность постигаемых смыслов. Надо думать, что и реальная древняя живопись согласовывалась с этим и принимала участие в этой системе сплошности, сводившей слово и зримый облик, в этой системе, опирающейся на общее начало объемности. Можно представить себе и то, что вообще все искусства объединяются этой уникальной системой, включая и музыку, которая до V в. была нераздельно связана со словом и даже в чисто инструментальном варианте отличалась поразительной определенностью ладового этоса³⁵.

Более ясное расхождение между основным пластическим принципом и «графически»-плоскостным, помимо того скрытого и потенциального, какой мог существовать между телом и лицом в статуе (между осмыслением того и другого), сказывается, кажется, в более прикладных видах искусства. Так — между вещественной и чувственной полнотой и завершенностью статуи, где сакральное и жизнеподобное объединены и слиты в идеальном теле (была ли когда-либо на деле достигнута «классическая гармония» — другой вопрос и дело взгляда) и скупостью, и сокращенностью мелкого рельефного изображения. Резные камни, трудоемкие в работе и требовавшие совершенного мастерства, тяготеют, при всей удивительной во многих образцах детализировке, к сжатости, к лаконичности черт, к иероглифичности своего рода; соотношения объемного и плоскостного здесь используются и обыгрываются. И если в сравнении с плоским иероглифом такое изображение весьма пространственно, объемно, жизненно, то по сравнению с большой скульптурой оно лишено свободы и зажато в плоскостях и поверхностях камня. Искусство драгоценной интимности близко к тому, чтобы вообще выступать как знак знака — иногда резные камни воспроизводили монументальные произведения искусства (о которых и известно иной раз только по ним). Если статуя — это реальное присутствие изображенного, а рельеф — напоминание о нем, знак того, кто отсутствует, то резной камень — это напоминание о таком знаке или напоминание о некотором важном смысле, а в последнем случае вполне естественно до крайности сокращаться и приобретать уже прямую графическую плоскостность.

Монета, технологически несовершенная, выявляет ход развития: не чуждая глубин видения и знания, допускающая и символы³⁶, монета с

³⁵ Об этом в новом освещении см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986; *Он же*. Античное учение о мелосе // Критика и музыковедение. Л., 1987, вып. 3, с. 114—148. Особенно с. 129—130.

³⁶ По мере того как растет интерес к символам-знакам и знакам-иероглифам, эмблемам и т. д., престиж монет резко возрастает: «*Multa sub Numismatum cortice latent mysteria naturae*»; «*Über diß ists heute zu Tage dahin gekommen / da ein*

отчетливостью проявляет особенности графического. Рельеф уплощается и помещается в круг или иную форму: замкнутость определена не целостностью тела, а положена извне, положена самим принципом «печати» и оттиска и утверждена массовостью «тиража». Монета — это не «свое» бытие, не «что», а «то, на чем»: символ, «лицо», буквы — то, что превратит кусок вещества в нечто иное. И хотя это превращаемое «что» может обрести художественную ценность, рельеф, отпечаток знака знака, тяготеет к тому, чтобы скрадываться в своей графичности, функциональной «знаковости».

В противоположность этой — неминуемой (как тенденция) — графичности классическая скульптура греков словно изваяна безошибочной пластической природой, которая органически взрастила вот это тело, доведя его до возможного совершенства. Внутреннее и внешнее в таком изображении — как и лицо и тело — находятся в состоянии безразличного взаимосогласия. Безразличного — недраматичного, бесконфликтного. Взаимосогласия — если только тело не превышает своей выразительностью лицо.

В такой скульптуре все внешнее, и, значит, прежде всего лицо, есть выражение внутреннего, а отнюдь, скажем, не оттиск печати (нечто налагаемое извне). Однако это внутреннее, найдя свое выражение в чертах лица и очертаниях фигуры, какими только могут и должны быть эти черты и эти очертания, обретает в них свое успокоение: внутреннее слилось с внешним как выросшее вместе с ним. Выражается не внутреннее как движение, как мгновение существования (как впоследствии в знаменитой группе Лаокоона), а как слившаяся с внешним сущность, бытие.

Гегелю это небезосновательно представлялось так: «Изменчивое и случайное, что присуще эмпирической индивидуальности, правда, погашено в возвышенных образах богов, но зато им недостает реальной, для себя сущей субъективности в ведении и волеии самих себя. <...> Величайшие творения скульптуры лишены взгляда, их внутреннее не выглядывает из них наружу как знающая себя самоуглубленность с той духовной сосредоточенностью, какую выявляет глаз. Свет души лежит вполне за пределами их сферы и принадлежит зрителю, который не способен заглянуть внутрь души этих образов, оказаться с ними с глазу на глаз»³⁷.

Внутреннее в статуе бога целиком перешло во внешнее, заведомо слившись с напором роста; внутреннее как таковое вообще не выраже-

rechtschaffener Politicus in allen galanten Wissenschaften muß erfahren seyn / davon zu discurren / raisoniren / und nach Gelegenheit sich hierdurch wohl gar bey grossen Herren und der galanten gelehrten Welt zu recommendiren*; «...die Redner-Kunst dadurch könne befördert werden...» (*Olearius J. Chr. Curiose Müntz-Wissenschaft... Jena, 1701. Nachdruck: Leipzig, 1976, S. 25, 23, 29*).

³⁷ Hegel G. W. F. Werke. B., 1837, Bd. 10/11, S. 125.

но. Но если перевес внутреннего (как в позднейшем, европейском искусстве) лишает фигуру и лицо сущностной необходимости, обрекает их на «случайность» своего существования и превращает в поле активного, самого энергичного выявления (выявления внутреннего), то здесь неминуем разрыв лица и тела — собственно, и остается только лицо с его мимикой, с его говорящими глазами. Лицо — как бы почти открытое, обнаженное внутреннее. Лицо греческой статуи — ни закрыто, ни открыто; оно пребывает в постоянстве своего бытия. Нет такой души, которая не была бы здесь телом, но именно поэтому нельзя строго говорить о гармонии внутреннего и внешнего, а лучше было бы говорить об их неразделенности, исторически достигнутой в тот момент, когда отвлеченно-знаковое в художественном мышлении греков максимально соединилось с интуицией природно-телесного и было максимально преодолено в ней. Однако если телесный облик выносит наружу бытие в его постоянстве, — бытие бога или героя, то здесь вновь возникает, чуть намечаясь, дуализм лица/тела. Едва преодоленный в круглой идеально гармоничной фигуре, он возникает оттого, что голова, обретшая свое жизнеподобное тело, сильнее задается тенденцией к бытийно-общему. Лицо тяготеет тогда к тому, чтобы быть «своим» типом. Между «типами», с какой бы естественной жизнеподобностью они ни создавались, естественно, не может быть переходов (потому что каждый тип передает свое бытие, свой «образ» бытия, и, разумеется, тоже без всяких нюансов случайного и без всякой психологизации). А тогда классическая скульптура — это живая типология; она относится к типам бытия, воссоздаваемых идейно-пластично и плотски-природно.

Однако в таком случае лицо, как бы ни вращалось оно в свое столь жизнеподобное в своей идеальности тело, все равно оказывается близко от маски. И действительно, выражающее тип бытия лицо статуи уже в самой жизни очень близко к маске — лицо скульптурного бога и маска театрального бога. «...Маска — это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. <...> Маска дает облик лица овеществленно, объективно, статуарно, как полный набор и специфическое чередование выпуклостей и впадин в единожды напечатленном и навечно застывшем отпечатке печати (charactē!)»³⁸.

Если бытийная типизация лица стремится «оторвать» лицо как маску от тела, то в дальнейшем развитии искусство могло пойти либо путем новой схематизации (потому что архаическая схематизация только что была, насколько возможно, преодолена), либо путем размывания маски, ее неподвижности, путем введения ради этого психологизма, движения и т. п., и скульптура пошла этим последним путем.

³⁸ *Аверинцев С. С.* Греческая литература и ближневосточная «словесность»: (Противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971, с. 217—218.

Гегель, говоря о греческом театре, рассуждал так: «Черты лица составляли неизменный скульптурный облик, пластика которого точно так же не вбирала в себя многоподвижное выражение частных душевных настроений, как и действующие характеры, которые в своей драматической борьбе представляли твердый всеобщий пафос, — отнюдь не углубляя субстанцию этого пафоса до проникновенности современной души (*Gemüths*) и не расширяя ее до детальности (*Besonderheit*) нынешних драматических характеров»³⁹.

На театре маска бога или героя продолжается в теле и фигуре актера, и в таком лицедействе дуализм лица/тела вполне явен, хотя он и не обсуждается. Пластика спектакля с его скульптурными образами-масками служит как бы средним звеном между круглой скульптурой и сокращенной пластикой рельефов малых форм, служит таким звеном по смыслу. Тем более театр соединяет совсем разнородное и по времени — архаический схематизм и совершенную телесную воплощенность образов. То графически-плоскостное и схематическое, что в классическом искусстве утопает в обилии идейно-организуемой плоти, театром все же сохраняется, притом в самом центре культурной жизни V в.

Лицо осмысливается как тип, как характер.

IV

«Отдельный человек погружается у греков во вневременные типы статуй архонтов, поэтов, философов, типы, в которых отражается ясный порядок человеческого космоса»⁴⁰.

«Греческий портрет типизирует. Сквозь черты изображенного он позволяет разглядеть нечто сверхличное»⁴¹. И это в том случае, если человек, которому ставят статую, удаляется действительно индивидуального, т. е. портретного изображения⁴². Скульптурный Софокл IV в. переносит великого трагика в приподнятый мир типов, и тут нет субъективной индивидуальности, которую с легкостью отыскивали в созданиях древности, по аналогии со своим, само собой разумеющимся, зрители и читатели XIX в. Нет субъективной индивидуальности и в безобразном, силеноподобном Сократе, многочисленные изображения которого смещиваются с образами низших божеств. Изобразивший

³⁹ Hegel G. W. F. Op. cit., S. 518.

⁴⁰ Schweizer B. Zur Kunst der Antike: Ausgewählte Schriften. Tübingen, 1963, Bd. 2, S. 181.

⁴¹ Ibid., S. 190.

⁴² Richter G. M. A. Greek portraits II: To what extent were they faithful likenesses? Bruxelles, 1959; Eadem. Greek portraits III: How were likenesses transmitted in ancient times? Bruxelles; Berchem, 1959 (Coll. Latomus, 36, 48); Schweizer B. Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen // Berichte der Sächs. Akad. d. Wiss. Philol.-hist. Kl., 1939. Leipzig, 1940, Bd. 91, N 4; auch. in: Id. Zur Kunst der Antike, Bd. 2, S. 115—167.

Сократа «скульптор изменил черты, которые, согласно описаниям, были столь безобразны, и приблизил их к образу Силеня; форму сплющенного носа ему не пришлось сглаживать, зато надо было смягчить глаза, выкатившиеся вперед, и толстые вывернутые губы большого рта»⁴³.

Греческая скульптура классической эпохи — результат того же несказанно стремительного развития, что и греческая трагедия V в., а эта трагедия в лице Еврипида оказывается на рубеже психологизированного искусства, а в трагедии «Рес» — почти уже в пределах снижающей проблемность острофабульной беллетристики. Все это составные того «греческого чуда» и «культурного взрыва», к существованию которого вновь привлек внимание А. И. Зайцев⁴⁴. Греческое искусство чрезвычайно быстро проходит путь от аниколического знака-памятника к изображению и портрету⁴⁵. Поэтому в культуре V в. одновременно сосуществуют формы архаические и «ультрасовременные», и великий новатор Сократ уже ставит перед скульптором Клитоном вопрос о том, что «создатель статуй обязан передавать во внешнем облике фигуры (tō eidei) то, что творит в нем душа (ta erga tēs psychēs)» (Хсп. Мемор. III, 10, 8), а также рассуждает перед ним о блеске глаз борющихся, о «сияющем выражении лица победителя» — о всякого рода тонкостях, которые сделались видимы этому уму (додумывающему крайние возможности своей эпохи). Речи Сократа влекут вперед, и сама его внешность — подсказка к движению и вызов идеальности.

На границе V и IV вв. в сознании и искусстве греков стало разъединяться то, что на время соединилось или смешалось в классическом искусстве. Греческая трагедия, осмысляя человека, вводит нас в бурный разлад самих принципов постижения — вызывающих сомнения и противоборствующих.

В своих длинных монологах Медея Еврипида произносит слова, которые лишают почвы скульптурные типы бытийного с их слиянием внутреннего и внешнего, с их слитностью лица и тела:

Ō Zey, ti dē chrysoy men hos cibdēlos ēi
tekmēri' anthrōpoisin ōpasas saphē
andron d' hotōi chrē ton cacon dicidenai,
oydeis charactēr empephyce sōmati?

(Med., 516—519)

⁴³ Schefold K. Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. Basel, 1943, S. 68.

⁴⁴ Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции, VIII—V вв. до н. э. Л., 1985.

⁴⁵ См. в связи с данными языка и культурной истории на примере греческих названий «статуи»: Benveniste A. Les sens du mot colossos et les noms grecs de la statue // Revue de philologie, 1932, vol. 6, № 2, p. 118—135.

Перевод Иннокентия Анненского передает это место достаточно точно:

О Зевс, о бог, коль ты для злата мог
 Поддельного открыть приметы людям,
 Так отчего ж не выжиг ты клейма
 На подлеще, чтобы в глаза бросалось?..⁴⁶

Итак, «характер» — явление не психическое, а «соматическое»: Зевс должен был отметить своим знаком тело (sōma —) дурного человека. Итак, «характер» — это черта, знак, примета, все врезанное, прорезанное, процарапанное, затем печать, клеймо. Еврипидова Медея застаёт слово уже на известной стадии его развития⁴⁷. Медея пользуется словом «характер» как означающим нечто совершенно внешнее, однако ее речи вызывают по своему смыслу к характеру как внутреннему, к характеру как такому внутреннему, что должно особо выявляться наружно — помимо и наряду с «безразличным» взаимосогласием внутреннего и внешнего. Очевидно, однако, что мысль ее по-прежнему предопределяется как бы неподвижной сопряженностью внутреннего и внешнего: знак «дурного» — это должно быть особое клеймо, припечатанное снаружи. Вполне естественно, что Медея представляет себе вещи так, что это клеймо должно быть с самого начала вросшим в тело. Слова Медеи произнесены за 32 года до смерти Сократа, и Медея, можно думать, стоит тут перед той же самой неразрешимой проблемой, перед которой стояли скульпторы, изображавшие Сократа: едва ли они могли справиться с своей задачей — противоречивое богатство индивидуально-внутреннего, с двойственностью и ироничностью, никак не могло сходиться с внешним и видеться сквозь него. Едва ли, впрочем, скульпторы чувствовали свои проблемы с той остротой, что Медея. Однако острота остротой, но Медея в своем отчаянии, взывая к богу, попадает в тупик, созданный представлениями эпохи. Как ни сотрясай стены своей темницы, выходит одно — непод-

⁴⁶ Еврипид. Трагедии. М., 1969, т. 1, с. 128.

⁴⁷ К наиболее ранним фазам относится charactēr как *nomen agentis* (редко). «Поверхностные» значения «характера» см. у Еврипида же в сцене узнавания Ореста: старик воспитатель пристально вглядывается в Ореста («Что он уставился на меня, как на блестящий характер золотой монеты, αργυρου <...> λαμπρον charactēr?» — El., 558—559) и видит над бровью рубец — след раны, полученной на охоте; в синонимическом ряде приводятся слова: ουϊε, charactēr, ptōmatos (estēgion, знак падения, symboloi — 572—577). Ср. также весь монолог Ореста (367 и след.), где поэт обходится, правда, без слова «характер».

К истории слова: Körte A. Charakter // Hermes. 1929, Bd. 64, S. 69—86.

Названная выше (примеч. 5) работа В. Марга посвящена не слову «характер», а словам и представлениям современной сферы «характера». См. также: Савельева О. М. О взаимосвязи мышления и личности в интерпретации греческих лирических поэтов VII—VI вв. до н. э. // Вопросы классической филологии. М., 1984, вып. 8, с. 47—57.

вижная сопряженность внутреннего и внешнего и создание печати извне — в виде вращенного в тело клейма.

Речи Медеи отражают некоторый этап в истории греческого «характера». Внутреннее развитие его семантики ведет к тому уалу значений, в котором, пожалуй, не предусмотрено до конца лишь одно — дальнейшая европейская судьба этого слова, в которой оно как бы выворачивается наизнанку. Особенность мышления и видения, присущая грекам, особенность идейно-пластического мышления⁴⁸, запечатлена и в естественно протекавшей истории слова «характер»: простейший элемент зрительности, изобразительности, заключенный в знаке, уже указывает на рельеф и на известную объемность, только что таковая может и сплющиваться, и сходить на нет. Graphō (ср. графика) первоначально тоже значит «рою», «царапаю», как и глагол charassō. Все это слова из обихода резчика, гравера, медальера, скульптора (хотя деятельность ваятеля определяется через результат его труда — andriantopoiōs, agalmatopoiōs⁴⁹). Charactēres, как и grammata, — это руны, вырезанные буквы⁵⁰, начертания, слитые со своим смыслом и потому взятые со сторо-

⁴⁸ Что plasmata — это в греческом и всякие «мнимости» и что в «пластическом» заключено и нечто обманчивое, а не просто творческое, сейчас невозможно обсуждать. Можно только думать, что греческая мысль хорошо разработала в языке и отложила в нем всякие тонкости относительно мифосемиозиса, до которых сейчас надо еще дойти.

⁴⁹ В то время как первое слово указывает на воспроизведение человеческой фигуры (andrias от andrō — «муж», «мужчина»), второе отражает архаическую световую эстетику, наделяющую блеском всякую ценную вещь, предмет обладания (agalō, agalma и пр.), и принадлежит к широко представленной в греческом группе слов с индоевропейским корнем (см.: *Walde A. Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen* / Hrsg. von J. Pokorny. B.; Leipzig, 1930, S. 622—624). Agalma в значении «предмет поклонения, статуя» принадлежит классической Греции, будучи как бы продуктом эстетической рационализации семантики слова (ср.: *Himmelmann N. Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft*. Wiesbaden, 1969, S. 16, 29—31; *Schmitz H. Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*. Bonn, 1959, S. 183—184). У поздних античных авторов встречается такое пользование словом agalma, которое включает в себе напряженную рефлексию его смысла и отражает новую сакрализацию греческого духовного наследия. У Прокла душа содержит в себе «образы и смыслы сущих вещей» — «как бы изваяния их, agalmata tōn ontōn» (Ex Procli scholiis in Cratylum Platonis excerpta ed. Io. Fr. Boissonade. Lipsiae: Lugduni Bat., 1820, p. 7). У Олимпиодора имена богов — «звучащие изваяния», agalmata rhōnēnta (In Phileb., 242); обе цитаты — у Дильса и у С. Я. Лурье: *Лурье С. Я. Демокрит: Тексты, перевод, исследования*. Л., 1970, с. 139. В классическую эпоху возможно, однако, и далеко идущее снижение слова, его десакрализация совсем в просветительском стиле — о людях, полных ложных мнений и сословных предрассудков, можно сказать, что это — «тела без ума, просто выставленные на площадь изображения, украшения площади» (hai de sarces sai cenai phrenōn agalmat' agoras eisin — Eur. El., 387—388); нельзя не ощутить здесь и определенную эстетическую тенденцию.

⁵⁰ Ср. Buchstaben.

ны своего цельного образа: как священные знаки, стоющие труда, они обнаруживают тенденцию к одухотворению. Отсюда метонимически развившиеся значения — так, сочинение «*Peri tōn charactēgōn...*» Метрофана из Лебадеи означает уже не «о буквах», а «о стилях»⁵¹; но это уже эпоха эллинизма, когда картина разворачивающихся смыслов «характера» сильно отличается от классической эпохи и служит прологом к новому времени.

Так, деревянный кол *charax*, превратившийся в инструмент резчика (*charactēr*) и отпечаток медали, оттиск печати, клейма, положил начало смысловому развитию в сфере духовного, подобно тому как тяжелые удары молота (*tyrtō*) породили наконец рельефные изображения печатей, медалей, монет (*tyroi*). У Платона медали, печати, монеты поставлены в ряд — все это «характеры»; *nomismatos idea cai sgraphidōn cai pantos charactēros* (*Polit.*, 289b).

Для греческого миропонимания крайне существенна опора на «тело»: так и смысл слова, развиваясь, обогащаясь и пронизываясь духовным началом, находит для себя вещественное, пластическое оформление и, неотрывный от него, уже с ним не расстается. Таков и греческий «характер», связанный с деятельностью вырезывания и затачивания и имеющий в качестве своего предка кол и подпорку, — совсем не случайно он почти совпал с потомством бьющего по наковальне молота. Сами слова словно отпечатки смысла в контуре печати. Развившись до такого представления, они в дальнейшем, вплоть до «стиля» и до «типа», пока границы языка еще не нарушены, постоянно озираются на это свое, сдерживающее их, образно-духовное оформление.

Момент совпадения внутреннего и внешнего, телесного, вещественного, их неразъединенность, — все это таково, словно надо радоваться тому, что они могут беспрестанно отражаться друг в друге, вращаясь в заданном им круге! Пеласг, царь Аргоса, так обращается к дочерям Даная — кажется, не без благодушной иронии и с недоверием, скорее наигранным:

Не может быть, о гостыи, мне не верится,
 Что в самом деле родом вы из Аргоса.
 На уроженок Ливии походите
 Вы больше, чем на женщин из окрестных мест.
 Такое племя мог бы породить и Нил,
 И кипрские, пожалуй, отпечатались
 Черты на лицах женских — от отцов они.

⁵¹ Это значение есть уже у Аристотеля; оно разрабатывается начиная с эпохи классицизма; см.: *Körte A. Op. cit.*, S. 76, 79—80. О развитии риторического понятия «характер» см.: *Fischer L. Gebundene Rede: Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen, 1968, S. 106—131.*

Еще индийских вы напоминаете
 Кочевниц — у границы с Эфиопией
 Те на верблюдах ездят, я слышал, верхом...⁵²

(Пер. С. Анта)

Два стиха о «кипрском» характере лиц четко сжимают необходимый круг понятий:

Cyprios charactēr t' en gynaiceiois tyrois
 eicōs replēctai tectonon pros arsenōn

(Нис., 382—283)

Кипрский «характер» выбит (от charassō — «ударяю») на лицах, так что «характер» не просто «черты», а именно раз и навсегда данный, более не стираемый оттиск печати или даже сам инструмент в руках «созидателей», «строителей» (tectōn — родственно русское «тешу»), которым высечен, вытесан рельеф образа. «Женским лицам» (gynaiceioi tyroi), «типам» — материалу рельефного изображения — сопоставлены «мужеские созидатели» или «строители», демиурги этих вечных печатей, и все целое описано как своего рода возвышенно-творческое и притом конструктивно-точное производство — кузница духовно-материальных форм. Слову tectōn, означающему «строитель», «плотник», принадлежит тут особая роль: показать это оттискивание печатей в свете божественного творчества, созидającego и всю материальность, и всю духовность творимого⁵³. Это слово вновь возвращается в трагедии Эсхила — в архаически могучем воспеании извечного Зевса:

(aytos ho) patēr phytoyrgos aytocheir anax,
 genoys palaiophrōn megas
 tectōn, to pān
 mēchar oyrios Zeys. (592—594)

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

(Пер. С. Анта)⁵⁴

⁵² Эсхил. Трагедии. М., 1971, с. 50.

⁵³ Это слово восходит к индоевропейскому. См.: Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967, S. 296—297 (§ 601); Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984, с. 705—706; Топоров В. Н. Санскрит и его уроки // Древняя Индия: язык, культура, текст. М., 1985, с. 10; Калыгин В. П. Язык древнейшей ирландской поэзии. М., 1986, с. 19—20.

⁵⁴ Эсхил. Указ. соч. с. 63.

«Характер» и «тип» — это в конечном смысле запечатления творческого начала, именно начала исконно творческого, извечного, премудрого («древлемудрый созидатель» — *palaiophrōn megas tectōn*).

«Характеры» производятся неугасшей силой божественного творчества. Но в них же и конец, край такого творчества и его цель: отпечатлеваясь, «характеры» не предполагают далее ничего за собой, ничего внутреннего или хотя бы индивидуального и равно к лицу пятидесяти дочерям Даная.

Слуствя совсем немного времени Медея, как мы видели, только мечтает о такой простоте «характера», при которой «дурной» человек был бы сразу же отмечен признаком своей «дурноты». Говоря о «характере», Еврипид в этом месте выражался более точно, чем его переводчик: выбрав для «характера» «клеймо», И. Анненский дальше пошел уже на поводу у этого слова — клеймо выжигают; у Еврипида же, как сказано, «характер» должен был вращиваться в тело. «Характер» проще «клейма» — нечто вроде резкой отметины судьбы. Но Медея у Еврипида убеждается, напротив, что такого «клейма» на теле человека нет! Соотношение внутреннего и внешнего, сущности и явления становится загадкой. Этим определяется трагизм непонятности: чужая душа — потемки, она не выявлена заведомо и постижимо для чужого взгляда. Этим и подтверждается то, что взгляд поэта устремлен теперь в глубины характера — такого, как понимают характер теперь; взгляд устремлен — но там пока ничего нет, кроме загадки! Все, кто когда-либо, как Ф. Ф. Зелинский и многие другие, находили в Еврипиде современную мученическую и разъятую психологию души, поступали так небезосновательно и были близки к сути происходившего: психологизм Еврипида отделен от современного непроницаемой тонкой преградой. То, в чем писатель-психологист копался с удовольствием или с раздраженным нетерпением, все это для Еврипида закрыто тонким и непрозрачным. Все происходит — вовне внутреннего, перед самим внутренним.

Еврипид еще очень хорошо помнил — и мог себя в том уверять, — что

...меж людей на благородном знак
И грозный и красивый. Если ж доблесть
В ком светится, на том и ярче знак.

(Пер. И. Анненского)⁵⁵

*deinos charactēr capisēmos en brotois
esthlōn genesthai, capi meizon erchetai
tēs eugeneias onoma toisin axiois*

(Нес., 379—381)

⁵⁵ Еврипид. Указ. соч., т. 1, с. 359. Перевод существенно отходит от подлинника по причине добавок («красивый», «светится»).

Однако в творчестве Еврипида одна из главных тем — это расхождение видимости и сущности, внешнего и внутреннего, утрата их тождественности и глубокое разочарование в природе человека. В человеческой природе поселилось замешательство: *echoysi gar taragmon hai physcis brotōn* (El., 368). Благородство бывает теперь поддельным, и многие благородные — дурны (*all' eugeneis men, en de cibdelō tode; polloi gar ontes eugeneis eisin cacoī* — 550—551). «Нечего почитать богов, если неправда берет верх над правдой» (583—584). Наконец, хор в «Геракле» поглощен той же заботой — «нет от богов разграничения ни добрым, ни дурным» (*nyn d' oyeis horos ec theōn chrēstois oye cacois saphēs* — Нег., 669): если же у богов были бы разумение и мудрость в отношении людей, то добродетельным давалась бы двойная юность — очевидный знак (*charactēr*) добродетели, а низость проживала бы свою жизнь лишь единожды⁵⁶.

⁵⁶ Допустимо думать, что Еврипид в речах хора фиванских стариков воспроизводит черты старческого мышления — такого, которое склонно к повторам (отсюда плеоназмы), — и в то же время не может передать основную логику рассуждения. Действительно, где уж тут «ясность характера», если благородному человеку — чтобы благородство его вышло наружу — нужно сначала умереть и тут же начать вторую жизнь, а человеку подлому — умереть в первый и последний раз?! Очевидно, что здесь, как и у Софокла, проблема характера как выявления внутреннего поставлена в связь со временем (которое скажет все), но только иронически-замысловато. Если же отставить в сторону несбыточные и праздные мечтания хора, то и сам хор приходит к тому, что

*nyn d' oyeis horos ec theōn
chrēstois oye cacois saphēs*

нет ясного *horos'a* от богов ни добрым, ни дурным, т. е. нет ясной границы, разграничения. А тогда хор лишь вновь повторяет то, что было сказано в трагедии раньше и что принадлежало к глубоким убеждениям Еврипида: *oyden anthrōpoisin tōn theōn saphēs* — нет людям ничего ясного от богов (62). Относительно *horos'a* У. Виламовиц пишет, что вместо него мог бы стоять и «*charactēr*» (*Wilamowitz-Moellendorf U. von Euripides' Herakles. B., 1959, Bd. 3, S. 154*).

К пониманию стиха 655: *ei de theois ēn xynesis cai sophia cat' andras* — протасис, с которого начинаются мечтания хора, и вопреки толкованию У. Виламовица и других (см., напр., перевод Д. Эбенера), *xynesis* и *sophia* следует считать однородными членами предложения и *sophia cat' andras* понимать не как «рассудок у людей», «рассудок людей» и т. п., но приблизительно так: мудрое устройство (богов!) в отношении людей. Важно даже не то, что мудрость, или рассудок, или здравый смысл людей (так у Виламовица) оказываются ни при чем в дальнейшем рассуждении, но то, что знака, ясности ждут от богов, от их установлений, убеждаясь, что ни знака, ни ясности нет. Из переводов У. Виламовиц очень описателен, Д. Эбнер чуть более точен, зато весьма точен (по существу) И. Я. К. Доннер: *Wäret iht klug, Götter, und wögt Menschengeschick mit Weisheit...* (*Euripides von J. J. C. Donner. Heidelberg, 1852, Bd. 3, S. 220*). Соответственно переводит И. Анненский. Очень точно передан у Доннера и ст. 664—665: *Kein göttliches Zeichen gränzt ab...*

Относительно *xynesis* (*Eurip. Or., 396*), губящего Ореста, который познал, что сотворил ужасное, см.: *Столяров А. А. Феномены совести в античном и*

Та же тема — несоответствия внешнего и внутреннего в человеке — присутствует и у Софокла, которого по традиции следовало бы рассмотреть до Еврипида (один пример из Софокла был уже приведен раньше). Известно, что Софокл называет человека самой страшной или ужасной силой в мире, связывая с этим представление о неуправляемости, разнузданности, безбожности людей. Вместе с тем тон Софокла, когда он говорит о человеке, резко отличается от еврипидовской иступленной драматичности своей выдержанностью, сосредоточенной мудрой просветленностью и терпением. Поэтому едва ли сейчас можно было бы повторить вслед за У. Вилламовицем, что Еврипид ближе Софокла нашей современности и что Софокл поражает чуждостью своих взглядов и мотивов⁵⁷. По крайней мере, говоря о человеке, Софокл выдает свою большую близость, — разумеется, не своим более спокойным тоном (тон мог бы быть и совсем беспокойным), а той простой очевидностью, с которой он умеет говорить о внутреннем, что присуще человеку. В этом уже можно было убедиться: *psychē, phronēma, gnōmē* — все это «внутреннее», просто называемое, без той перенапряженности сопряжения с внешним, которую создавал Еврипид. Если внутреннее открывается Еврипиду как трагическая загадка, непроглядная тьма, то Софокл хотя бы знает, как называть эту загадку, как овладеть ею словесно. Отсюда можно заключить, что, как выражались в давние времена, у Софокла совсем иной «пафос». Так это и есть: хотя и его заботит все та же неясность и все тот же обман, связанный с невыявленностью внутреннего, он способен, кажется, брать человека гораздо цельнее, чувствовать уверенность в своем довольно мрачном знании о нем и не готов обманываться в нем все снова и снова, с прежней резкой болью.

Софокл обходится без того слова «характер» (когда говорит о человеке), которое так необходимо было Еврипиду, потому что создавало резкий контраст внутреннему (не явленному). У Софокла же появляется свой мотив — мотив времени, когда он говорит об этой невыявленности внутреннего: человека не узнаешь, пока не пройдет такое-то, очевидно, большое время. Что характер, что внутреннее человека раскрывается во времени (и, значит, без драматической «сшибки» в тот миг, когда умри, но положи «всего» человека, как это у Еврипида, — только что это-то и невозможно!), — в этом Софокл сходится, как будет ясно из истории судьбы «характера», с Гёте, который тоже, столь же терпеливо, вводит в эту проблему мотив времени. Неявленность внутреннего, невыявленность человека в его целостности, конечно, трагична, но к этому трагизму, к этой загадке хотя бы теоретически есть какой-то ключ. Невыявленное выявит время.

средневековом сознании // Историко-философский ежегодник '86. М., 1986, с. 21—34 (с литературой: с. 34—35. Особенно с. 26); Ярхо В. Н. Была ли у древних совесть?: (К изображению человека в античной трагедии) // Античность и современность. М., 1972, с. 251—263.

⁵⁷ Ср.: Wilamowitz-Moellendorf U. von. Op. cit., Bd. 2., S. 157.

И вот два места из Софокла, где он рассуждает в таком духе («не узнаешь, пока не»):

Но трудно душу человека знать,
Намеренья и мысли, коль себя (prin an)
Не выкажет в законах он и власти.

(«Антигона», 175—177.

Пер. С. В. Шервинского, Н. С. Познякова)⁵⁸

...chronos dicaion andra deicnysin monos,
cason de can en hōmerāi gnoiēs miāi

(O. R., 614—615)

Нам честного лишь время обнаружит, —
Довольно дня, чтоб подлого узнать.

(Пер. С. В. Шервинского)⁵⁹

К этим двум местам можно присоединить еще одно — Дейянира рассуждает о своей судьбе: судьбу человека не узнаешь, пока он не умрет, была ли она хорошей или дурной⁶⁰ (сама же Дейянира есть в этом смысле исключение):

⁵⁸ Софокл. Трагедии. М., 1958, с. 153.

⁵⁹ Там же, с. 27.

⁶⁰ Относительно айбн. Айбн — это жизнь или судьба всякого живущего, осмысляемая так: айбн — это «век» живущего, «век» человека, а «век» — это телос, объемлющий время всей жизни (Arist. de caelo, 279a), т. е. жизнь как айбн понимается как целостность, определяемая целью целого. «Айон» — целый смысл, целая смысловая итоговая совокупность, поскольку значение pericchon у Аристотеля от «о-кружающего», «обрамляющего» переходит к тому, что охватывает собой, обнимает в себе «все» как итог, смысловой результат (здесь — целый «айон» жизни); «айон» — все, что охватывается им, целое, и притом наделенное целью. Следовательно, думать, что окончательное значение «айона» можно определить, лишь прожив его, вполне отвечает внутренней направленности смысла слова. Хотя, надо полагать, айбн задан наперед (и только неведом человеку). Отсюда же айбн и срок — как вложенный внутрь, заданный по судьбе; отсюда жизнь и судьба (чья-либо). См. об айбн: Wilamowitz-Moellendorf U. von. Op. cit., Bd. 3, S. 154—155.

Нельзя ли предположить, что и hōgos, о котором рассуждает хор в еврипидовом «Геракле» (см. выше, примеч. 56), втайне обнаруживает здесь связь со временем (и этим отличается от «характера»): ведь из мудрствований хора вытекает лишь то единственное, что ждать «знака» или «границы» благого и дурного в человеке можно лишь от прожитой до конца жизни — вот тогда-то и одарить бы благого второй жизнью... Когда жизнь прожита, тогда и появится знак: хорошо бы обратить его во что-то совершенно очевидное, но так не получается. На деле-то, выходит, «граница» проходит во времени, а не по поверхности человеческого тела и чела.

Logos men est' archaios anthrōpōn phaneis,
hōs oyc an aiōn' ecmathois brotōn, prin an
thanēi tis, oyt' ei chrēstos oyt' ei tōi cacos

(Trach., 1—3)

Софокл ссылается при этом на давний людской «логос»⁶¹ (поговорку, передаваемое из поколения в поколение суждение), и в своем полном терпения взгляде на выявление человеческой сущности Софокл, наверное, опирался на крепость народного опыта.

В конце классического периода греческой культуры «характер» еще крайне далек от новоевропейского «характера». Однако судьба «характера» соединилась теперь с судьбой осмысления человека как проблемы выявления внутреннего через внешнее и как задачей обретения человеком своего внутреннего. Связь «характера» с таким осмыслением человеческого оказалась стойкой — это слово попало как бы в благоприятные условия развития.

Разворачивание этого слова и «переворачивание» его смысла все еще, однако, впереди.

⁶¹ Ср.: Trach. 945—946:

... oy gar esth' hē g' ayrion,
prin ey parēi tis tēn paroysan hēmeran.

См. также: Schmitt A. Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der «Antigone» // Antike und Abendland. 1988, Bd. 34, S. 1—16. Bes. Anm. 14, S. 3—4.

ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В ИСКУССТВЕ: ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА, МУЗЫКА

Искусство XX в. — противоречивый наследник культурных достижений человечества, нередко недовольный, завистливый, ревниво заглядывающий в самые отдаленные уголки этой своей собственности. Говорить об искусстве XX в. «в нем самом» всегда чревато искажениями, потому что искусство существует не просто в своей социальной среде и на своем историческом месте, — оно заключает в себе многообразную логику развития. Отсюда — не простые реакции на действительность, но согласованные с логикой традиции, осложненные всем становлением художественного языка. В своем развитии этот язык знает метаморфозы, иногда решительно меняющие суть его основных категорий.

Поэтому необходимо восстанавливать логику художественного развития в целом, устанавливая связь времен. Малопродуктивно изучение явлений искусства прошлого без перспективы его будущего развития, в отрыве от современного состояния искусства, а с другой стороны, совершенно беспочвенны попытки анализировать явления современного искусства без знания и изучения логики его развития в прошлом. Без знания логики развития искусства любое актуальное исследование его проблем на современном материале превращается в продукт, по степени своей обоснованности вполне достойный беспочвенной западной «антикультуры». Вне проводимого через века и тысячелетия искусства принципа развития история западного искусства XIX—XX вв. может превращаться во что угодно, например, в картину непонятного и вызывающего смертельный ужас патологического разложения: по словам одного эстетика, западные художники, в течение долгого времени изображавшие безнравственные предметы, наконец и сами сделались безнравственными людьми. На деле же, хотя на Западе есть много патологического и действительно вызывающего ужас как факт и тенденция, лучше сохранять трезвую голову. Есть логика развития, искажающая и извращающая искусство на Западе превращением его в отдел коммерческой культуры, но есть силы, способные противостоять такому извращению и искажению. Очевидно, что соединение в художнике таланта и идейной зрелости — сама идейная зрелость, что хорошо известно хотя бы по богатому опыту русского искусства XIX в., отнюдь не достигается вдруг и сразу, на путях выпрямленных и сглаженных, — в потенции уже мешает использовать художника буржуазной «антикультуре» и ставит его в серьезную традицию развития искусства. То же, что создает серьезный художник, может на первых порах казаться и странным, и малопонятным — в противоположность массовым муляжам удобного, бездумного, беспроблемного, для многих поэтому вполне приемлемого

антиискусства; однако в известном запаздывании воспринимающих умов нет ничего зазорного, если помнить, что «прекрасное — трудно» (не только для создателя, но и для воспринимающего).

В свою очередь, «поставить художника в традицию» не значит совершить некий однозначный и однократный акт — это на практике есть долгий процесс непосредственного осознания, понимания, анализа художественного произведения, долгий процесс *опосредования* произведения искусства. Что же делать, если вещи порой оказываются куда более сложными и куда менее податливыми, чем хотелось бы тому или иному ученому, которому не терпится во всем провести свой незамутненный взгляд! Не что иное, но именно ясность взгляда требует четко разглядеть реально наметившуюся в наше время опасность «антикультуры» и взять на себя, не боясь этих слов, некоторые «охранительные функции». Ведь охранять предстоит не более и не менее как традицию западной — и всей мировой — культуры. А эта двойственная задача, задача борьбы и охранения, потребует, при серьезном к ней отношении, столько энергии, что вряд ли со останется на сведение личных счетов с тем или иным произведением искусства.

Исследование, которое в вынужденно краткой форме проводится в настоящей статье, которое в ней лишь начато, связывает свою частную тему с общими задачами, обрисованными выше. Собственно историческая часть исследования, которая в настоящей публикации резко сокращена, посвящена постоянным метаморфозам и парадоксам, которые непрестанно совершаются в истории искусства. Выбранная для изучения тема поначалу проста — речь идет о человеческом *лице* как предмете изображения. Эта тема поставлена в связь с иной исторической линией — с линией, которую можно было бы назвать линией уразумения, осмысления этого предмета изображения. В работе и прослеживается взаимосвязь проливающих свет друг на друга линий, — поэтому проблема статьи совсем не совпадает с проблемой *портрета*, но, в частности, имеет в виду и ее. Прослеживая взаимосвязь названных двух линий, убеждаешься, с одной стороны, в том, что ставшее предметом изображения человеческое лицо, внешний облик, постоянно «углубляется», захватывает внутреннее и психологическое, вызывая потребность вновь вернуться к этому внешнему, к «лицу», которое осознается, понимается на новом историческом этапе уже совершенно иначе. Внешне похожее порой крайне несходно по внутреннему своему существу! С другой стороны, прослеживаемые на протяжении столетий линии учат видеть в искусстве непрестанную, безостановочную трансформацию. Становится, например, безусловно ясным то (впрочем, известное издавна), что античное или возрожденческое видение мира, как бы оно ни было замечательно и гармонично, все же и ограничено внутри себя, и привязано к своему времени, так что, например, совершенно беспредметно сокрушаться по поводу его утраты современными художниками; нечто куда более

близкое к нашему времени столь же недоступно для этих современных художников — именно отличавшийся убежденностью, пристальностью, точностью, полнотой взгляд на мир художников-реалистов середины и второй половины XIX в. И наконец, возвращаясь в XX в., замечаешь, что ничто прошлое не пропало (для настоящего искусства), что все ушедшие со временем способы художнического видения действительно не умерли, но живы в современных, усложнившихся и даже кризисных формах видения, войдя в их внутренний состав. Метаморфозы, совершающиеся внутри искусства с его ускорившимся к XX в. развитием¹, представляют яркую картину борьбы идей внутри искусства, даже внутри одного отдельного произведения искусства. Несомненно, что возможность появления таких произведений впервые возникла в новейшее время; если говорить о музыке, то одно из великих созданий современного искусства — опера Альбана Берга «Лулу» — мастерски проанализирована М. Е. Таракановым². По «букве», сюжету что иное есть эта опера, как не отображение «безнравственного материала» жизни? И тем не менее большой художник смог ввести в музыку своего произведения и преодоление, и критику буржуазной пошлости и грязи, что так ясно слышно в перекрывающем сюжетное развитие оперы лирическом подъеме музыки. Какой крепостью гуманистических убеждений нужно было обладать, чтобы суметь со всей силой выразить их не на «удобном» романтически-стереотипном, лирически-податливом материале, но на самом кричаще-противоречивом и, казалось бы, противодействующем всякой музыке! И что иное эта опера, как не самая активная форма противостояния буржуазной культуре, какая только возможна для музыканта, жившего в буржуазной среде? Подобные же явления можно находить и в живописи XX в. Они не сводятся к одной общей формуле и не подводятся под одно понятие, но всякий раз речь идет о художниках, противопоставляющих человечность распаду и разложению. Крупные художники нашего столетия, подобно Бергу, идут путем трудным и в условиях кризисов, неурядиц и нравственного падения не считают себя вправе просто «рисовать красоту». Истинная, идеальная красота возникает из реальной борьбы с безобразием и злом — как это было у Пикассо. Живопись не скрывает этот процесс, а изображает его. В других случаях художник, как это часто бывает, не находит в себе сил (можно сказать — художественного таланта) для столь открытой, бескомпромиссной борьбы и, видя разрушение культуры, занимает позицию сугубо пассивную. Но это уже устанавливается в конкретных рассматриваемых или анализах произведений искусства.

¹ См.: Прокофьев В. Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса // Советское искусствознание — 77, вып. 2. М., 1978, с. 265.

² Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.

I

В наше время перспектива исторического развития искусства оказывается свернутой, сокращенной. В то время как такая сокращенная перспектива художественной истории заключает в себе соблазн неисторического рассмотрения явлений искусства, она отчетливо выделяет в нем центральные, узловые моменты, точки сдвигов, переломов.

Обнаруживается, что «прошлое» искусства не так уж далеко от наших дней. Это прошлое отделено от нас не ритмичным, безразличным и равнодушным тиканьем часов — будь это так, искусство прошлого отодвинулось бы в почти бесконечную даль. У культурной истории, которая стремится уразуметь себя как целое, особое время, — ей бывает присуще как стояние на месте, так и стремительный бег. Мыслитель конца XIX в., сказавший, что Софокла от Гете отделяет один час культурного развития, а Гете от конца века — 24 часа, был несомненно прав, — только что современная культура, сжимая на своей картине художественной истории и эти «24 часа» XIX в., достигает и Гете, и Софокла, и всю широкую традицию культуры гораздо быстрее, чем то казалось возможным в конце XIX в., столь богатого ростом, развитием, становлением и кризисами искусства.

Логическая закономерность и неравномерность художественного развития прекрасно вырисовываются в том, как понимает и изображает искусство человеческий «характер».

Понятый у греков как «печать лица», «характер» как понятие и образ претерпевает на протяжении двух тысячелетий замечательную эволюцию³.

«Характер» — явление не психическое, а «соматическое». «Характер» — черта, знак, примета, все врезанное, прорезанное, процарапанное, затем (именно поэтому) — печать, клеймо, затем, в дальнейшем пересмыслении, образ и характеристика целого. Весьма логичное внутреннее развитие семантики греческого слова ведет к тому пестрому, но вполне естественному многообразию смыслов, в котором не было «предусмотрено» лишь одно — дальнейшая европейская судьба слова, как бы вывернувшая его изнанкой наружу.

Греческий «характер» в отнесении к человеку — это внешний знак внутреннего. Новоевропейский характер — сущность, внутреннее, подчиненное диалектике сущности и явления. Противоположность ясна; однако характер издавна, издревле причастен к диалектике внутренне-

³ См. об эволюции греческого «характера»: Körte A. Charakter // Hermes, 1929, Bd. 64, S. 69—86; Marg W. Der Charakter in der Sprache der frühgriechischen Dichtung (Semonides, Homer, Pindar). Darmstadt, 1967; см. также; Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная «словесность»: (Противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязь литератур древнего мира. М., 1971, с. 217—221.

го и внешнего, сущности и явления; она уже в восклицании еврипидовской Медеи: отчего Зевс не поставил знака на теле дурного человека⁴ («каиновой печати» по примеру иудейского бога)?

Итак, «характер», как его знает современный язык⁵ и современное искусство, подразумевает черты и склад «внутреннего» человека и потому прямо противоположен греческому пониманию слова «характер» и связанному с ним толкованию человека, его природы и его личности.

Переломным этапом в истории европейской культуры, который оторвал новое понятие «характера» от старинного греческого, был рубеж XVIII—XIX вв. До этого на протяжении ряда столетий перелом подготавливался, но одновременно совершалось и иное — освоение греческого «характера» и связанной с ним гармонической полноты и пластической выявленности образа человека.

Есть два фундаментальных обстоятельства, которые предопределили почти непосредственную связь европейской культуры в XVI—XVIII вв. с античным наследием. Эти обстоятельства можно сейчас только назвать, не вдаваясь ни в какие подробности.

Первое заключается в том, что европейская культура в целом и по всем отдельным направлениям догоняет и постепенно перерастает античную культуру, круг ее знаний, представлений, форм. Хотя, например, XVIII веку были совершенно недоступны или неизвестны многие важнейшие стороны древней культуры, открытые и правильно понятые лишь впоследствии; существовало в некоторых основных отношениях сходство и взаимосогласие. Наука в XVII—XVIII вв. была по своему объему еще сопоставима со знаниями древних и лишь постепенно наживала

⁴ См.: «Медея», ст. 516—519: *Еврипид. Трагедии*/Пер. И. Анненского. М., 1969, т. 1, с. 128.

⁵ Переводчики, видимо, всей Европы дружно переводят одно греческое слово другим, слово «этос» (ēthos) словом «характер». Такой прием порождает недоразумения различного рода. Главное, что может создаваться впечатление, будто греческим «этосом» и новоевропейским «характером» подразумевается одно и то же, тогда как весь смысл развития «характера» в том, что оно приходит к своей противоположности, что оно от внешнего, от того, что укладывается в рамки пластического образа-«печати», приходит к внутреннему с его неопределенностями и безднами. Ян Бялостоцкий в своей весьма значительной статье о характере как понятии теории и истории искусствознания писал, что слово «характер» было в «античной философии, риторике и поэзии синонимом слов „образ“, „способ“, а также означало „род личности“, „типичного героя“ трагедии, вообще поэтического произведения», — но такое значение находится едва ли не на самом отдаленном горизонте развития греческого слова. Приводя «классические формулы» характера, Ян Бялостоцкий цитирует именно те места Аристотеля, где «характеру» соответствует греческое слово «этос». См.: *Białostocki J. Charakter. Pojęcie i termin w teorii i historii sztuki // Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii. Poznań, 1961, s. 46—80, особенно s. 47, 49. Против такой манеры перевода возражения выдвигались неоднократно (Эд. Шварц, М. Коммерель); см.: *Schültrumpf E. Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles. München, 1970, S. 41.**

традиционные формы и язык изложения знания. Последние, формы и язык, считались с теми риторическими рамками, в которых должно было помещаться всякое слово, и основанная на античных образцах, быть может и узко, и недостаточно точно прочитанных, риторика была, очевидно, не только прикладным сводом правил, но и формой, в которую отливалось и в которой существовало знание, формой, лишь медленно разрушавшейся. В этом общем отношении, в таких рамках античность для XVII—XVIII и начала XIX в. еще значительней, чем в любом отдельном моменте: современность все время, беспрестанно, на каждом шагу сопоставляет себя с античностью, и античность служит сравнением и мерой для всего творимого и создаваемого — для жизненно-практического, поэтического, философского. Общей была морально-риторическая система истолкования мира: поэтому духовно, не хронологически, античность была совсем рядом — как образец, с которым постоянно сопоставляют свое собственное изделие; античное наследие, полурастерянное, становилось морально-риторическим эталоном, каким представлял его Кант («Образцы вкуса в риторических искусствах должны непременно создаваться на языке мертвом и ученом...» «Критика способности суждения», А 53)⁶. Морально-практическое и морально-риторическое — это, видимо, та основная сфера, где древнее и современное без конца сопоставляются: печати характеров, разработанные древними и скреплявшие в неразрывную связь мораль, риторiku и материал жизни, служили предметом настоятельно-жизненного подражания, воспроизведения. «Характеры» Лабрюйера (1688) вырастают из Феофраста: «Характеры Феофраста, переведенные с греческого, вкуче с характерами, или нравами, этого века»; на протяжении считанных лет приложение безмерно превысило по объему книжечку Феофраста.

Самые начала греческого «характера» долго жили, и самые муки, в которых рождались, как осмысление и изображение, человеческое лицо и человеческая личность в искусстве, не забывались, потому что на протяжении столетий переживались снова и снова. Близость к греческому «характеру» сохранялась до тех пор, пока образ человека не разрушал морально-риторические рамки своей нарочитой субъективностью и весом своей психологизированной личности. Пока всякую особенность личности, всякое проявление индивидуального можно еще было трактовать как объективную черту на карте общественных нравов, как странную особенность морального мира, а не как сугубую принадлежность данного субъекта и «я». Пока, наконец, в таких чертах, особенностях и проявлениях вообще еще можно было видеть именно «черту» — нечто такое, что, как зримое, осязаемое, можно было объективировать, зарисовать, запечатлеть, представить как нечто внешнее, как элемент рисунка, рельефа, печати. Пока все внутреннее (установки, замыслы, желания,

⁶ *Kant I. Kritik der Urteilskraft/ Hrsg. von R. Schmidt. Leipzig, 1956, S. 100.*

намерения) вообще еще можно вывести наружу и *недвузначно* представить через внешний облик, в виде жеста, движения, что можно уместить в рамках картины или драматической сценки (как бы одного кадра действия).

Пока внутренний характер человека еще выводился наружу и запечатлялся наружно и пока словесность и искусство старались достигать такого запечатления во внешнем, пока это возможно, — внутренний характер еще оставался в пределах морально-риторических форм и был наследником древних «характеров», еще уживался с ними в одной поэтологической системе. До тех пор и морально-риторический образ человека оставался еще подобен античному образу или был сопоставим с ним.

Второе обстоятельство, связавшее новое время (XVII—XVIII вв.) с античностью, и заключалось в становлении нового образа человека. Сначала, в эпоху барокко, человеку пришлось несколько «подрезать крылья» и поубавить оставшегося от возрожденческих времен своеволия, чтобы он мог войти в рамки более строго регламентировавшейся и подвергавшейся рационализации морально-риторической системы. Затем начался тот стремительный рост человека, в итоге которого он обрел кажущееся теперь само собою разумеющимся — характер, личность, индивидуальность, субъективность и «я», тот внутренний мир, который оказывается самым первым, безусловным и неотъемлемым владением человека. Это процесс погружения образа человека внутрь — как «характера» или как «персоны» («*persona*» — маска), личности. Ступени такого перехода вовнутрь, происходившего неравномерно и в разных отношениях, известны: движение совершалось в религии (янсенизм, пиетизм и пр.), в мистической и герметически-алхимической традиции, в философии (линия неоплатонизма), поэзии (сентиментализм, «Буря и натиск» в Германии) и т. д. Рубежом XVIII—XIX вв., несомненно, уже можно датировать первый глубочайший кризис новой, стремительно сложившейся личности, — когда фиктивскому «я», сатирически подхваченному Жан-Полем, когда этому апофеозу субъективности в формах философии вторил поэтический индивидуализм и нигилизм начала века, пропитанный безысходным отчаянием в самом человеческом существовании. Европейскому романтизму осталось после этого лишь придавать более общепринятые, цивилизованные и мягкие формы этому кризису и постепенно переводить его в иное русло.

Такая бурно становящаяся и потом впадающая в кризис человеческая личность должна была в своем развитии пройти как бы через точки равновесия, или гармонии, между внешним (уже заданным) и внутренним (которое она завоевывала). Слова «образ человека», заметим, отнюдь не абстрактны: не просто некоторое неопределенное «представление» о человеке имеется в виду, свойственное эпохе, но нечто контрапунктически связанное с развитием изобразительного искусства. В

пределах морально-риторической системы XVII—XVIII вв. развитие начинается с плоскостного; снимая довольно точную маску с человека, барочный репрезентативный портрет, традиция которого не вымирала очень долго, рисует образ социального бытия человека, бытия, по сравнению с которым внутренний мир человека так же мало существен, как тело этого человека — по сравнению с сопровождающими портрет длинными титулами и хвалебными стихами.

Великое искусство этого времени, Веласкес или Рембрандт, если ограничиться только именами создающих шедевры художников, высоко поднимается над теми жизненно-практическими началами в искусстве той эпохи, которые вынуждают как бы совершенно заново, *ab ovo* и на пустом месте, осмыслять человеческий образ, личность и характер, начиная с лица как маски, с портрета как посмертного изображения. Дорастание до античности и ее перерастание в культуре нового времени (происходившие тут процессы шире одного только искусства) начинаются отсюда, с массового художественного «низа», где создаваемые произведения только находятся на пороге искусства, художественности. Высокое искусство в лице самых гениальных творцов предвидит результаты такого развития, — Рембрандт с его небывалыми глубинами человеческого, внутреннего (ничего подобного таким предвидениям не могло быть, например, в музыке XVII в., гораздо сильнее связанной с общелогической стороной развития языка). Рембрандт был способен видеть красоту во внешне уродливом, безобразном, искаженном, был способен приводить некрасивое к красоте и делать его выражением внутренней красоты. Эта проблема его искусства заготовлена им на будущее для искусства — на будущее отдаленное.

Углубление (интериоризация) образа человека тоже не абстракция, а нечто такое, что можно и увидеть и потрогать и что, стало быть, отражено в самой форме и бытии изображения. В процессе углубления человек, которому до этого в рамках морально-риторической системы дозволялось иметь только визитную карточку, удостоверявшую его положение в обществе, т. е. дозволялось торжественное, но не касающееся внутренней личности изображение, смог теперь по-настоящему взаимодействовать с человеком античным, который некогда утрачивал свою первоначальную, неразъятую цельность и стремился восстановить ее. Поэтому и моменты равновесия внутреннего и внешнего, которых достигает образ человека, имеют самое существенное значение: когда они пройдены, то самое, что прежде не могло сойтись, окончательно расходится — внутреннее и внешнее, внутренний мир и бытие, личность и ее явление, характер и лицо, и складывается та самая ситуация, которая впоследствии уже одинаково значима для всего искусства — оно имеет дело с кризисным, принципиально негармоничным образом человека, и притом с таким, который по своему существу противится своему изображению и несет в себе то внутреннее, что никак не может стать в традицион-

ных формах искусства фактом наружного, зримого, видимого. Новоевропейское искусство шло при этом путем обратным искусству античному: последнее развивалось от телесной полноты и единства к распаденю сторон, внутреннего и внешнего, по крайней мере к наметившемуся их распаденю; европейское искусство, медленно и постепенно освобождаясь от рамок морально-риторической системы XVII—XVIII вв., начинало с уровня отвлеченного, книжного, графического и плоскостного и, завоевывая реальность человеческого образа, должно было прийти в освоении внутреннего и до ступени «печати», и до телесной полноты скульптуры.

Это и произошло в конце XVIII в. Искусство этого времени сумело, можно сказать, извлечь самый смысл ряда тенденций, которые были заложены в античности, но еще не могли быть развиты там. Это искусство и его эстетика (теория и практика были в конце XVIII в., как никогда, тесно связаны) подошли к очень полному, целостному толкованию античности в ее гармонической сути, — сколько бы упрощений и стилизаций ни рассмотрели в таком толковании последующие поколения. А замечая тенденцию развития поздней античной культуры в сторону психологизации личности и в сторону осмысления органического, теория и практика искусства конца XVIII — начала XIX в. заложила основу и для *преодоления* античной, классической традиции — через *продолжение* ее в уже не пережитых ею кризисах.

Таким образом, происходившее в эту эпоху развитие осуществляло внутри себя известное, причем весьма плодотворное противоречие: максимальное приближение к античности, к античному характеру обусловило и столь знаменательное для всей последующей истории культуры преодоление античности, выход ее за рамки, за пределы морально-риторического, этологического понимания человека.

Основные принципы, которые были приведены в связь в немецком классицизме конца XVIII в., произвели такое движение вперед — через противоречие. Одним из важных моментов была выраженная у Винкельмана идея «бесхарактерности», «неотмеченности» совершенной красоты. Другим моментом была ориентация как на идеал на произведение греческой скульптуры. Третьим моментом было совершенно новое, неизвестное в таком виде древним, представление об *органическом*, выявленное до конца, последовательно проведенное уже после Винкельмана, — оно революционизировало всю систему представлений, способствовало генетическому взгляду на мир и должно было покончить с морально-риторическими, неподвижными структурами мысли.

Эстетика немецкого неоклассицизма конца XVIII в. была эстетикой живого тела, которое символически собирало в себе красоту, смысл и идеальность мира. Можно говорить о скульптурности этого неоклассицизма, хотя единственный великий художник, которого дал этот недолговечный, поздний и почти запоздалый классицизм, как раз и не был скульптором, — Асмус Якоб Карстенс.

К трем названным моментам следует присоединить еще четвертый, который по своей общности мог бы быть назван и первым, если бы только он был теоретически осознан в той же степени, что и первые три. Этот четвертый — представление о «внутренней форме» творимых вещей, восходящее к Плотину и идущее к культуре XVIII в., с одной стороны, через кембриджский неоплатонизм и Шефтсбери, с другой, — через мистико-герметическую традицию (Якоб Бёме). Значение этого позднеантичного неоплатонического термина в эстетике XVIII в. одно время сильно преувеличивали, однако нужно сказать, что подобное же представление об органической внутренней форме, терминологически почти не оформлявшееся и очень переосмысленное по сравнению с Плотинином, играло в эстетике громадную — если только, как сказано, не самую первостепенную роль. В историческом разрезе интересно не то, как из различных моментов складывалась очень красивая и возвышенная эстетика неоклассицизма, фильтровавшая художественную традицию, чтобы как можно ближе подойти к неискаженному миропостижению греческой древности, а парадоксальный итог этой действительно недолго продержавшейся эстетики. Он состоял как раз в противоположном тому, чего хотели достигнуть: хотели достигнуть художественного идеала и гармонии, а достигли распада такой гармонии и всевозможной дисгармонии между внутренним и внешним, психологическим и телесным и т. п. В этом процессе перехода через кульминационный пункт сближения сторон в идеале прекрасного представления и понятия типа «внутренней формы» и сыграли свою решающую роль: внимание было перенесено на внутренний смысл человеческого образа, внешнее оказывалось продуктом внутреннего, подчиняло его себе, господствовало над ним и в конце концов (парадокс!) могло провозглашать свою независимость от него.

II

Переосмысления образа человека в искусстве, которыми занят рубеж XVIII—XIX вв., совершаются в живом материале искусства, и эстетические суждения, равно как и сами произведения искусства, взятые по отдельности, лишь напоминают о всем сложнейшем переплетении действующих в эту эпоху факторов. Из узла этих переплетений искусство и эстетика XIX в. словно вытягивают потом отдельные нити⁷.

⁷ В этом отношении факт мелкий, но занятный и примечательный: все как на подбор немецкие художники, которым Гете на рубеже XVIII—XIX вв. пытался проповедовать античную культуру пластической формы, именно умением пластически воспроизводить тело совершенно не владели; историческое развитие влекло всех их, талантливых и бесталанных, в иную сторону. См.: Scheidig W. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799—1805. Weimar, 1958.

Мыслители и художники рубежа веков не предвидят результатов, к которым они потом придут, — как ранние немецкие романтики, Август-Вильгельм и Фридрих Шлегели, ученики геттингенского филолога-классика К. Г. Гейне, не предвидели, куда занесет их привитый им классицистический вкус. Именно поэтому ранние романтики в пору издания своих первых манифестов иной раз кажутся самыми настоящими классицистами⁸. Теперь же легче, чем 50 лет назад, замечаются романтические ноты у художников-классицистов, и такой неосознанный и непрограммный романтизм классицистов представляется важной, только что назревшей темой искусствоведческого исследования. Работы классицистов этого времени то призывают к трезвой сухости взгляда скупой отчетливостью граней тела, фигур и объемов, то, чаще, омываются неопределенной стихией психологического.

Художник-классицист обращает взор к Греции, которую видит своими глазами, не подозревая обо всей мере субъективности своего взгляда. «Лаокоон», как одно из центральных произведений греческой скульптуры, историей своего изучения ясно доказывает, насколько «слаба» иной раз бывает объективная данность художественной, полной смысла вещи перед всемогуществом исторически определенного, продиктованного эпохой, говорящей в «субъекте», видения⁹.

Границы переосмысления зримо задают нам два высказывания Канта, одно относящееся к 1790, другое — к 1798 г. В первом Кант повторяет устоявшийся в литературе классицистический взгляд на прекрасное в искусстве; он рассуждает о «нормальной идее рода», которая задает принцип изображения таких-то предметов в искусстве. Такая «нормальная идея рода» «заключает в себе не целокупный прообраз красоты в таком-то роде, но лишь форму, в которой неизбежное условие красоты, т. е. лишь правильность изображения рода. Она есть канон (die Regel), как называли знаменитого „Копьеносца“ Поликлета (в качестве канона можно было бы воспользоваться для соответствующего рода и „Коровой“ Мирона). Поэтому она не может заключать в себе ничего специфически-характерного, ибо иначе она не была бы нормальной идеей рода. Воплощение ее нравится поэтому не своей красотой, а лишь тем, что она не противоречит никакому условию красоты предмета такого рода. Таково лишь правильное (schulgerecht) изображение» («Критика способности суждения», А 58)¹⁰. Напротив того, «преувеличенная характерность» «наносит ущерб нормальной идее (целесообразности рода) и есть карикатура». Следовательно, прекрасное изображение как воплощение есть, можно сказать, некоторый поворот идеи в сторону характерного, индивидуального. Это гармонирует с приведенными выше сло-

⁸ См.: *Ruprecht E. Der Aufbruch der romantischen Bewegung*. München, 1948, S. 11, 14 и. а.

⁹ См.: *Sieber M. Laocoon. The Influence of the Croup since Its Discovery*. Detroit, 1967.

¹⁰ *Kant I. Op. cit.*, S. 103—104.

вами Винкельмана и отвечает убеждению классицистов. К. Л. Фернов писал яснее и короче: «Характер, физиогномия, индивидуальность или как ни назвать все то, что обозначают подобные выражения, — это бесспорно основа всякой истины и всякого интереса для чувства, но они должны быть впечатлены (*ausgedrückt*) на идеальной фигуре, обладающей идеальностью и красотой в степени, сообразной предмету, который разрабатывается художником»¹¹. Ложны потому как «пустые идеальные формы», так и «характерные фигуры, лишенные благородства и красоты». Кант в «Критике способности суждения» добавлял еще, говоря о человеке: «Опыт показывает, что лица со вполне правильными чертами выдают лишь человека весьма среднего, по всей видимости оттого, — если вообще принять, что природа запечатлевает во внешнем пропорцию внутреннего, — что ни один из душевных задатков не выделяется у него и не превышает той пропорции, какая необходима для того, чтобы представить лишь человека без пороков, а следовательно, не приходится и ждать того, что называют «гением», потому что в гении природе приходится отходить от обычных соотношений душевных сил и отдавать предпочтение одной-единственной» (А 58)¹².

Последняя длинная кантовская фраза красноречиво говорит о том, как природа творит у Канта сначала как бы «внутреннего» человека, а уже через посредство этой «внутренней формы» — внешний его облик.

Кантовский классицизм уже заключает в себе обращение «внутреннего» и «внешнего». Если рассматривать так, по-кантовски, греческую скульптуру и спрашивать о ее конечных творческих началах, то тут уже не demiurge лепит внешний облик человека, а вместе с тем — может быть — и его внутреннее, «душу», но природа творит внутренние силы, складывая их в известном соотношении, и вместе с тем — может быть — запечатлевает его внутренне и наружно.

В «Антропологии» — второе высказывание Канта — он ставит характер в связь с волей человека: «У человека с принципами, о котором твердо известно, чего следует ждать — не то чтобы от его „инстинкта“, но от его воли, — есть характер»¹³. Кант уточняет: «Главное не в том, что делает природа из человека, а в том, что *делает* он из себя сам, потому что первое относится к темпераменту (когда субъект по большей части бывает пассивен) и только последнее позволяет понять, что у него есть характер». Все добрые и полезные качества ценны: талант обладает рыночной ценностью, темперамент — аффективной ценностью,

¹¹ Цит. по: *Schopenhauer J. Sämmtliche Schriften*. Leipzig, 1830, Bd. 2 (Carl Ludwig Fernow's Leben), S. 152—153.

¹² *Kant I. Op. cit.*, S. 104.

¹³ *Kant I. Anthropologie in pragmatisher Hinsicht*. Königsberg, 1798, S. 266. Курсив здесь и далее соответствует разрядке Канта. Ср. у Жан-Поля (Приготовительная школа эстетики. М., 1981, § 56, с. 217): «Характер — это просто преломление и цвет, который приобретает луч *воли*».

«характер обладает внутренней ценностью, Werth, и дороже любой цены, Preis»¹⁴.

Человек — продукт развития; в своем сложившемся состоянии он продукт самовоспитания, развития, в котором «я» обнаруживает волю быть самим собой. Прочность мраморной скульптуры здесь не общее, впечатлевшееся в материале, а индивидуально-субъективное, что затвердело в целенаправленной работе над материалом природы. Идеальность скульптуры может быть лишь плодом деятельности человека, а именно *данного* субъекта, «я». Человек опирается на природу как на общее и, главное, на свои собственные силы. Классический образ человека оказывается глубоко переосмыслен и «перевернут».

Современники Канта все снова и снова продумывают суть этого «переворота». Они остаются при этом как бы *между* двумя приведенными у нас высказываниями Канта, поскольку, с одной стороны, разделяют эстетику классицизма, а с другой стороны, понимают человека как развивающееся и деятельное «внутреннее». Ничуть не удивительно встретить среди мыслителей, перестраивающих именно эстетику классицизма (и вместе с тем разрывающих круг морально-риторической системы), Шеллинга, так сильно повлиявшего на романтическую философию. В своей знаменитой речи 1807 г. «Об отношении изобразительных искусств к природе» он опирается на классицизм и спорит с Винкельманом, заново объясняя, что могла означать «бесхарактерность» греческого искусства¹⁵, и что такое характер¹⁶, и каким образом красота может соединиться со всей полнотой и со всем движением реального мира.

Гете понимает характер как всякий раз своеобразный конечный итог личности: «Не таланты, не умение, то или иное, составляют, собственно говоря, человека дела, — личность, вот от чего зависит все в подобных случаях. Характер покоится на личности, не на талантах. Таланты могут еще прибавиться к характеру, а не он к ним, — потому что для него ничего не нужно, а нужен только он сам» («Западно-вос-

¹⁴ Ibid., S. 267.

¹⁵ «Верно, что высшая красота бесхарактерна, — но только лишь в том смысле, в каком мы говорим, что в универсуме нет ни определенного объема, ни длины, ни ширины, ни глубины, потому что все он содержит в равной бесконечности, или в каком мы говорим, что искусство творящей природы — бесформенно, потому что оно не подчинено никакой форме. В этом и ни в каком ином смысле мы можем сказать, что эллинское искусство в своем высшем развитии возвышается до бесхарактерного. Но оно не стремилось непосредственно к этому. Скинув узы природы, оно сначала устремилось вверх к божественной свободе...» (Schelling P. W. J. Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. München, 1807, S. 26—27).

¹⁶ «Мы понимаем под характером единство нескольких сил, постоянно стремящихся к известному равновесию и определенной мере, чему затем соответствует, если только оно не нарушено, сходное равновесие в гармонии (Ebenmaß) форм» (Ibid. S. 33—34).

точный диван»)¹⁷. Личность становится идеей, внутренней формой человека, характер же — ее «печатью».

С большой ясностью и красотой выразил новое представление о человеке известный мифолог Фр. Крейцер, тем более что он говорил о греческой скульптуре и, видимо, не замечал всей меры переосмысления античного наследия, достигнутой им. Говоря о мире греческих скульпторов, Крейцер пользуется словом «телодух»: «Тут всякий божественный облик был телом-духом, ein Körpergeist. Греческий художник стремился к тому, чтобы в прекрасной индивидуальности узреть педифическую сущность целого *вида*, а сквозь поверхность телесного явления усмотреть, словно на дне, *внутреннее пребывание*... Отдельное должно было все более и более отступать перед всеобщим. Что не относилось к *подлинной существенности* телесного, к *собственному бытию человеческого облика*, то отбрасывалось и оставалось в стороне. Все подобное воспринималось как препятствие и ограничение для подлинного телесного бытия. Должно было воплощать закон, которому следовала в форме человека сама природа. Художник ваял не то, что являлось телесному взору, но то, что видел глаз духа в глубине человеческого облика. То была *идея*: ее искал, исходя из тела, греческий скульптор, к ней он устремлялся. То было духовное в телесном, *телодух*. Даже высшие свойства богов, всеисилие, мудрость, благодать, должны были облечься в тела, чтобы удостоиться поклонения в мире зримого»¹⁸.

Мысль философа одновременно и схватывает достаточно адекватно смысл греческой скульптуры, и обращает его в противоположное, — нужно думать, что размышления Крейцера весьма близки к тому, что мог ощущать и «предчувствовать» скульптор-классицист и живописец-классицист в начале XIX в., стремясь приблизиться к сути образов греческого искусства. Но *одновременно* с этим такие размышления не теряют из виду и романтического художника, пытающегося проникнуть на *дно* явлений, к их существенности, и озабоченному тем, как совместить это видение внутреннего с пластикой форм, быть может уже и не столь гармоничных и уравновешенных.

Сказанное философом, причем сказанное как бы между прочим, без особого отношения к современному искусству, превосходно проецируется на ситуацию тогдашнего искусства. Подобно этому шеллинговские переосмысления классики освещали путь искусства вперед, а кантовские высказывания, при всей их краткости, заключали в себе развитие искусства в будущем, развитие, которому было суждено изведать и объективные формы реальности, природы, но и столкнуться со всякими преувеличениями «субъективного» начала.

¹⁷ Goethe J. W. von. Werke. Hamburger Ausgabe/Hrsg. von E. Trunz. München, 1982, Bd. 2, S. 224.

¹⁸ Crenzer P. Symbolik und Mythologie der alten Völker... Leipzig und Darmstadt, 1812, Bd. IV, S. 591—592.

Искусство той эпохи думало скорее так, как Крейцер. Оно жило своими поисками пластического и духовного. Его стремление — вновь открыть секрет того, что представилось Крейцеру в виде гармонии греческого «телодуха». Новые решения рождали свои парадоксы: сторонник очищенного классицизма, чье эстетическое развитие шло вполне параллельно немецкому — от Винкельмана к Карстенсу и Гете, Джон Флакسمан, английский художник, скульптор¹⁹, стал известен в Германии исключительно как иллюстратор Гомера, Эсхила, Данте, — его контурные рисунки поразили воображение немцев своей необычной лаконичностью и не раз переиздавались. Фернов в 1805 г. пишет в Рим Рейнхарту: «Контурные рисунки в духе флаксмановской и тишбейновской „вазописи“ бьют ключом, немцы видят в них бог знает какое сокровище...»²⁰. Классицист недаром замечает в рисунках Флаксмана *новое* качество, нечто романтическое, возникшее, как мы знаем, на почве *классицистической* эстетики. И недаром Флаксманом так восхищался в романтическом «Атене» А. В. Шлегель, вкусу которого (классицистическому!) претили «карикатурная» манера Хогарта и сухая идеальность его противников. Во Флаксмани как иллюстраторе нетрудно видеть теперь скупость и бедность манеры, утрированную лаконичность, — для современников тут было нечто иное. «...Неподдельным волшебством удавшегося контура кажется то, что в столь немногих тонких штрихах живет такая душа. Правда, требуется поупражнять уже свою фантазию в созерцании живописных и объемных произведений искусства, чтобы бегло читать такой язык», — восторгался Шлегель²¹. «Иное», что видели современники Флаксмана, было сокращением полноты форм, которые «прочитывались» за скупостью линии, и эта сокращенная полнота превращала рисовальщика Флаксмана в «соседа» и Карстенса, и Эберхарда Вехтера с их традицией микеланджеловского мощного и полнокровного человеческого образа, но, кроме этого, приобщала его к романтической эстетике знака, иероглифа.

Для романтиков, да и по существу дела флаксмановские эскизы классических форм были актом символическим: обращение взора к внутреннему. Правда, этого «внутреннего» Флаксман как раз и не мог дать, но, как сказано, современнику были эмоционально ясны импульсы, управлявшие его линиями. Романтик А. В. Шлегель незамедлительно рассмотрел в них тенденцию к слиянию искусств и язык иероглифа: «...изобразительное искусство; чем более довольствуется оно легким

¹⁹ См.: Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975. с. 12—14. О Флаксмани как скульпторе и об его эстетических взглядах см.: Whinney M. Flaxman and the Eighteenth Century // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1956. Vol. XIX, p. 269—282; специально о контурных рисунках Флаксмана: Hasler B. John Flaxman, ein Philhellene der Goethezeit // Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa / Bes. von J. Irmischer. B., 1962, Bd. 1, S. 272—283; J. Flaxman Mythologie und Industrie. München, 1979.

²⁰ Feuchtmayr M. Johann Christian Reinhart. 1761—1847. München, 1975, S. 142.

²¹ Athenaeum. Bd. II (1799). Nachdruck Berlin, 1960, Bd. II, S. 205.

намеком, тем более воздействует по аналогии с поэзией. Ее знаки — это почти иероглифы...»²² Нужно, по словам Шлегеля, чтобы «фантазия дополняла»: гамбургская выставка 1977—1978 гг. продемонстрировала, сколь органично входят флаксмановские контуры в контекст романтического искусства начала XIX в.²³

Пути крейцеровского классического «телодуха» в романтическую эпоху — художника словно преследуют слова Крейцера: «видеть глазами духа в глубине человеческого облика». Баварский мистик, романтик до всякого романтизма — Франц Баадер записал в свой дневник 19 июля 1786 г.: «Форма, фигура, зримое образование, формосложение вещи. Лишь в живом (органическом) существе они зримы для нас. Что в них иное, если не буква внутреннего существа, иероглиф? Не остроумное сравнение, а глубокая природная истина в том, что посредством чувства зрения мы читаем в великой книге природы, по крайней мере читаем по слогам... Мне нетрудно понять, что лишь письма природы, т. е. естественные иероглифы, и только они одни, открывают нам что-то во внутреннем мире существ, хотя бы аналогии...»²⁴

Еще пластическим формам Рунге присуща смелость и робость: дерзость в прямом обращении ко внутреннему, неуверенность в основании неведомой земли искусства и страх самообмана, соблазн абстракции в тяге к изображению внутреннего помимо пластического видения вещей природы, через «чтение» их знаков... Романтическое преломление природного мира; увлечение внутренней стороной, ее бытием и психологией, всесильной субъективностью фантазии, строящей свои миры, — все это словно внезапно среди достигшего своей вершины позднего классицизма и среди расцветшего романтизма открылось для художников, сразу же обнаружило крайние формы, мучилось, не находя толком язык для своего предмета. «Характер», баадеровские «буквы» — сокращения природных форм, сквозь которые необходимо как можно скорее пролететь, чтобы достичь «самого» внутреннего мира. Противоречия, сложившиеся — подспудно, незаметно и неожиданно — в искусстве рубежа XVIII—XIX вв., противоречия, разрывавшие органический язык искусства (крейцеровское понятие *гармонии* — «тело — дух» — фиксирует такой *разрыв!*), предвосхитили конфликты искусства XX в.

III

Искусство XX в. зарождалось в недрах искусства XIX в. Это означает — в том плане, который интересен для нас сейчас, — что присущее XIX в., его искусству, понимание человеческой личности претерпевает

²² Ibid.

²³ См. каталог: Runge in seiner Zeit. München, 1977.

²⁴ Baader F. von. Sämtliche Werke. Leipzig, 1850, Bd. 11, S. 60. Theorie und Symbol. Texte... / Hrsg. von B. A. Sörensen. Frankfurt a. M., 1972, S. 101.

весьма глубокие, можно сказать, фундаментальные изменения, начинает испытывать такие изменения еще в пределах свойственного XIX в. осмысления человека. К концу века социологи, историки искусства и сами художники склонны говорить о кризисе искусства; первые говорят о кризисе, отмечая далеко не всегда ясные, загадочные перемены в языке искусства, сами же художники говорят прежде всего языком самого искусства, когда, например, реагируют на перемены болезненным преувеличением элементов стиля. Как то было в европейском модерне рубежа веков, художник продолжает по инерции создавать видимость взаимосогласия между искусством и обществом — основа для подобного взаимосогласия, по существу, видимо, уже исчезла, — он выражает кризисность общества в кризисных формах, в которых действительно радо узнавать себя общество конца века. В итоге искусство замыкает себя в стилизованных формах неподвижности, которые можно преодолеть, только разрушая, но не развивая, а узнающее себя в формах такого искусства «общество» катастрофически сужается, вновь обращаясь в тот самый «свет», на который работало салонное искусство бидермайера. Это только одно из проявлений перемен в искусстве ближе к концу XIX в. — причем проявление, целиком лежащее на поверхности, зафиксированное в интернациональном стиле изящно-утонченных, прихотливо вьющихся, завораживающих линий. По этим линиям, которые с соблюдением возможно лучшего чувства формы и такта вычерчивает искусство, человек — его психика рафинированно-изнеженна и нервно-взвинченна или считается таковой — скользит в природу, перестроенную по образу такого человека, в ее растениях, деревьях и цветах, в их одиночестве он находит свою же трепетную душу. Поверхность такого стиля — это рисунок психологических глубин. Но только эти глубины обособились, оторвались от целостной личности человека, воплотились в свое особое тело, живущее среди сказочного и мифического молчания природы, — как вестеровский отрок Варфоломей. Линия, орнамент, графика и рельеф — формы выражения, подсказанные этому искусству. Оно оформляет вещь как хранилище душевной глубины; так проектировал Мельхиор Лехтер книги Стефана Георге — как святилища смысла, глубины. Линия соединяет душу и природу, человеческий образ стремится, засохший, словно листок в гербарии, сложиться в плоскость графического листа и книжной страницы и, как если бы такой двухмерности было еще слишком много для него, улетучивается в бердслеевских изысканных пунктирах. Такая линия — музыкально неуловима или монументальна: как растение, завитки которого украсили картину, вазу, книгу, дом. Линия модерна — прямое отрицание линии характера, проведенной раз и навсегда творческим началом: не лицо, а образ «проникновенности», погруженности в себя, рисунок внутреннего как такового, — бессознательно растущее, как два деревца над могилами Тристана и Изольды, в которых сила любви жива неистребимым воспоминанием.

Контуры Джона Флаксмана в сравнении с такой линией — рентгенограммы жизненного полнокровия.

Достигнутое искусством в середине XIX в. было небывалым и колоссальным достижением, но именно поэтому всякое дальнейшее развитие этого достигнутого и всякий перелом в этом развитии были важнейшими для искусства развитием и переломом. Реализм XIX в. опирался на принципы жизнеподобия и единства личности, которые дали великие по своим масштабам результаты: художественное видение середины века было синтезом традиции искусства с естественнонаучным и общекультурным постижением проблем. Искусство видело человека с поразительной конкретностью — как продукт его культурной и социальной среды, а размещая все изображаемое в единственно реальном, можно сказать, «ньютоновском» пространстве, воспроизводимом средствами научно осознанной перспективы, это искусство создавало неповторимое впечатление реальности, подлинности изображенного, которое становилось как бы фрагментом реального пространства — реальной жизни — реального быта. Пространство, жизнь, быт, последовательно усиливая друг друга и приводя изображение к полнейшей конкретности, производят необыкновенный эффект, словно зрителю открывается сама истина. Принципиально существуя в одном мире со зрителем, одинаковым и как пространство и как жизнеустройство (доходящее до мелочей быта, но, с другой стороны, лишенное традиционной и барочной «иной стороны» с ее вечностью и святостью), искусство обретается вместе со зрителем в таком взаимопонимании, на которое оно прежде — именно как искусство, не как предмет поклонения или изучения — никогда и не смело рассчитывать. Транспонированный в историю, жизнеподобный и окрашенный конкретностью быта, абсолютно достоверный принцип изображения может вызывать в зрителе нравственное потрясение от встречи с запечатленной истиной — как «Ян Гус на костре» (1850) К. Ф. Лессинга²⁵. В мир, который так понят и так воспроизводится, очень органично, естественно входит и человек — каким он видится и каким он раскрывается в самой жизни. Человек в мир устроенный так и входит как естественный его элемент и его произведение. Его лицо и тело, его внешнее и внутреннее постигается в тех же естественных отношениях: внутреннее может становиться предметом напряженного внимания, но не может быть передано иначе, чем через то, что видно в человеке. Тут все проблемы встают на прочную основу: внутреннее может сколь угодно глубоко просматриваться через внешнее, может выводиться художником наружу, но очевидно, что остается еще что-то такое внутреннее, что либо не передал вот этот художник, либо не передаст никакой. Живописи, как и любому другому искусству, в принципе заданы поэтому свои границы, которые в основном и главном никак не могут нарушаться, и художник

²⁵ См., напр.: *Zimmermann R. Lessings Huß auf dem Scheiterhaufen (1863) // Id. Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik. Wien, 1870, Bd. II, S. 316—323.*

не берется изображать то, что не может, согласно естественно предположенным пределам его искусства (даже если и нет соответствующей научной дефиниции или она неизвестна художнику), изобразить его картина.

Можно сказать, что такое реалистическое воспроизведение человека — самое разнообразное и самое гармоническое, какое когда-либо было возможно для искусства. Но в XIX в. подобные принципы воспроизведения не догма, которой художнику только остается следовать, а живой принцип познания и устремления, за который некоторым живописцам приходилось бороться, но который чаще всего и сам пробивал себе путь даже помимо чьей-то воли. Искусству менее проблемному и быстро находившему общий язык с публикой принципы реалистического изображения в середине XIX в. давались легче, как то было в немецкой «дюссельдорфской школе», особенно в ее пейзажах, чем искусству глубокому, способному продумывать свои методы, размышлять над ними, искусству, захваченному своим призванием. Искусство беспроblemное и быстро разменивавшее принципы на сумму технических приемов легко утрачивало самую живописную сущность видения, тогда как у большого художника эти принципы оставляли простор для творческой свободы. У Адольфа Менцеля достигает вершины способность художнического наблюдения, быстрого схватывания взглядом вещей, их соотношений, их освещенности, их мгновенного явления; переносясь в прошлое, такой взгляд порождает образы насыщенные, интенсивные, многогранные и укорененные в реальности быта. Такая виртуозность взгляда чужда, однако, всяких фантастических преувеличений, романтического примысливания, без которого никогда не обходился такой острый наблюдатель, как Тернер, не умевший сопротивляться соблазну во много раз превзойти все замеченное им в природе. Однако человеческие образы Менцеля (как и многих его современников) с такой органической естественностью вписываются в пространство, жизнь и быт, что лишь редко могут заявить о своей личной значительности и самоценности (исключение составляет весь его связанный с Фридрихом Великим исторический цикл, где говорит век великих людей и оригиналов).

Когда речь заходит о большом искусстве, общие принципы никогда не бывают даны как нечто отвлеченное и общезначимое. Наоборот, в том, как приходят к ним и как уходят от них большие художники, заключены и свои неожиданности, и свои моменты диалектики. Может казаться неожиданной известная фотографичность позднего автопортрета Энгра²⁶. Латинская надпись в правом верхнем углу работы, сделан-

²⁶ См.: *Wildenstein G. Ingres. L., 1954. Kat. № 285: «Автопортрет в возрасте 78 лет» (1858, Флоренция, Уффици) и повторения (с изменениями) — Kat. № 292 (в возрасте 79 лет, Кембридж, Массачусетс, Fogg Art Museum) и № 316 (в возрасте 85 лет, 1864, Антверпен, Королевский Музей изящных искусств). Ср.: Delaborde*

ная без всяких особых стилизаторских ухищрений, говорит о том, что Энгр, «французский художник», «написал себя в возрасте 78 лет в 1858 году». Эта надпись и свидетельствует об эстетических корнях искусства Энгра, классициста, положение которого в искусстве середины XIX в. было весьма сложным. Ретроспективность классицизма, всячески удерживающего себя и от влияния романтизма, и от влияний реализма, вела к перенапряженности, искусственности и изоциренности форм, в которых несмотря ни на что сказывалась романтизация мироощущения и неорганичность классицистической, ориентированной на идеальность тела, простоты. За свою приверженность художественным идеалам прошлого должен был так или иначе расплачиваться и такой выдающийся живописец, как Энгр. Точно так же в другие эпохи искусство расплачивается за то, что во что бы то ни стало держится внешнего жизнеподобия, разошедшегося с усложнившимся художественным видением и мышлением мира. На своем очень высоком уровне Энгр страдал от того же, от чего страдал талантливый немецкий рисовальщик Буонавентура Дженелли²⁷, стремившийся достичь возрожденческой скульптурной естественности и виртуозности в изображении идеального обнаженного тела, но словно по подсказке злой судьбы растративший свое умение, между прочим, на создание циклов, хогартовских по своей тематике: «Жизнь распутника», «Жизнь ведьмы», «Из жизни художника» (кроме них Дженелли создавал мифологические композиции, нередко весьма совершенные). В результате эти циклы населены прекрасными античными телами, к которым «приставлены» лица, наделенные или слишком уж мелкой и анекдотичной характерностью, или слишком общим и бледным выражением, и художник в итоге не сумел избежать ни романтических сюжетов, ни бытописательства, только что все это должно совмещаться с идеализированными классицистическими контурами фигур. Конечно, Энгр не мог допустить такого провинциального разнobia и, создавая автопортрет, очевидно, опирался на замечательные образцы прошлого. Тем не менее «Энгр» автопортрета — это человек середины XIX в., для моментального уразумения чего не требуются надписи и не требуются одежды середины века. Девятнадцатый век здесь заявляет о себе той скрупулезной точностью, которая не смеет упустить из виду ни одной морщинки на лице и ни одной складки на одежде. Портрет «фотографичен» не потому, чтобы он добивался лишь того же самого, что

H. Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine. P., 1870. Kat. № 130, 131; Деляборд, в частности, неясно пишет о фотографии, которой пользовался Энгр, повторяя свой портрет (было ли это фотовоспроизведение первого портрета или фотография самого Энгра, поза которого в повторениях изменена?); Березина В. Жан-Огюст-Доминик Энгр. М., 1977, с. 200.

²⁷ У. Кристоффель находил «до крайности родственными» художественные намерения Энгра и Дженелли: *Christoffel U. Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. München, 1920, S. 78.*

высококачественный фотопортрет тех десятилетий, но потому что в нем представления о том, как именно необходимо запечатлеть для потомства выдающегося человека, опосредованы представлением о *моментальности* такого портретного снимка.

Если рассуждать отвлеченно-«логически», то ведь Энгр не задумывался над тем, чтобы изображать себя именно в такое-то *мгновение* своей жизни, и не в этом был замысел его портрета. Но коль скоро он вознамерился написать автопортрет, то его мысль как художника уже не могла не идти каноническими путями середины века. А эти пути предполагали триединство реального пространства, жизни, быта, хотя на портрете, особенно сдержанном и немногословном, эти стороны никак не могут развернуться вширь и высказаться пространно. Если же принять во внимание, что от всяких условных атрибутов, которые подтверждали бы, что изображенный — действительно *pictor gallicus*, Энгр отказался, то перед нами портрет буржуа середины XIX в., взгляд которого — пристальный, сосредоточенный, строгий, — быть может, и выдает в нем художника, человека глаза... Но в этом последнем, не зная, что перед нами — Энгр, допустимо было бы и ошибиться, тогда как никак нельзя было ошибиться в определении времени, когда он жил. В соответствии с эстетикой середины века (совсем не классицистической!) Энгр изображал и «бытие», и случайные моменты своего «явления». При этом «бытие» передавалось очень неполно, а частное, случайное, мгновенное выходит на первый план и запечатлевается прежде всего; это частное, случайное и мгновенное живопись должна снимать, преодолевать творческим усилием, однако творческому усилию отведена лишь зыбкая сфера идеального: необходимо черты лица наделить, наполнить внутренним, выводимым наружу, характером. А при такой зыбкости идеальных усилий нужно еще и преодолеть сопротивление «явления»! Но преодолеть «случайность» того обыденно-жизненного, бытового, во что включен человеческий образ, значит преодолеть и безлично-общее и на его месте утвердить индивидуальность личности. Реалистический портретист, если ему удастся получить индивидуальность личности как художественный результат своей работы и представить неповторимое бытие такой личности, работает, преодолевая сопротивление разнородного материала, который словно нарочно создан таким, чтобы всевозможными способами затруднять достижение цели или даже сделать его совершенно невыполнимым. Весьма любопытно, что и Энгр, отнюдь не сторонник такой реалистической эстетики, должен был мучиться над проблемами, рожденными ею, и должен был уступить ее принципам. То, что у рисовальщика неизмеримо меньшего дарования, у Б. Дженелли, выступало как прямое противоречие, но и как более верное следование заветам античной пластики: тело подавляет «дух» и «характер» лица, так что индивидуальность персонажа оказывается совершенно невесо-

мой и несущественной в сравнении с «классичностью» тела, — то у Энгра привело к сдержанному и благородному решению, соразмерному реалистической эстетике середины века и принимающему на себя все смысловые противоречия такого реализма. А тогдашний обретший себя реализм никак не мог обходиться без преувеличенной дозы быта, случайности, мгновенности и дотошной достоверности.

Но если такой реализм неожиданно возникает в творчестве художника-классициста, парадоксальным образом поддержанный и некоторыми свойствами традиционного портрета (ср. изображение одежды на репрезентативных и камерных портретах в разные эпохи), то примерно в ту же эпоху намечаются и пути преодоления сказавшихся тут противоречий²⁸.

Как и следует ожидать, преодоление наметилось не в том, что художники сознательно отказались от всего, что предписывалось реалистическим видением, — от быта, случайности, от изображения внутреннего исключительно через внешнее, через внешний облик, лицо, от фотографической мгновенности, с которой делается «снимок» лица, фигуры и «среды». Будь это иначе, художники просто обошли бы проблему, которая от этого не перестала бы существовать. Однако оказалось, что можно принять все требования реалистического видения и при этом настолько основательно переосмыслить их, что результатом будет иной тип видения и изображения. И этот тип видения открывает уже путь современному искусству во многих его проявлениях. Современное искусство с многообразием его творческих решений было рождено —

²⁸ Существует работа, косвенным образом подтверждающая, сколь «невероятное» сочетание разнородных художественных тенденций рождает художественный феномен Энгра; в этой работе, к сожалению узкой и формальной, подчеркнуто все, что отделяет Энгра от классицизма и что «подтягивает» его к поколению Матисса и Пикассо: видение полотна как живописно-конструктивного целого, в котором человек как личность будто бы совершенно расплывается и теряется, как вещь среди вещей, даже лишается всякой самостоятельности и достоинства (*Brötje M. O. Æ. Ingres. Der Widerspruch von Doktrin und Werk... Diss; Gießen, 1969, S. 162, 164*). В полную противоположность эстетике Энгра в его искусстве будто бы нет ни «идеальности», ни классицизма, а его почитание Рафаэля основано на сплошном недоразумении (*Ibid., S. 50, 120 u. s.*). В противовес такой модернизации Энгра можно напомнить об ангровском барочно-традиционном дуализме, который находит выражение и в теме «Мученичества св. Симфориона» (1834; *Wildenstein G. Op. cit. Kat. № 212*), разработанной так, словно Энгр — современник литературного и театрального барокко, и в прекрасном портрете композитора Луиджи Керубини (1834—1842; *Ibid. Kat. № 236*) с Музой, простершей руку над его головой, — весь этот идейный традиционализм вместе с «идеальностью» и ангровским парадоксальным романтизмом превосходно соответствует предреалистическому бидермайеру с его вкусами и запросами. Отсюда не закрыты выходы ни к салону, ни к реализму, ни к предчувствиям искусства будущего, и семена и побег всего этого тоже наличествуют в поистине неправдоподобном факте существования искусства Энгра в его эпоху, в его столь своевременной несвоевременности.

если только рассматривать его движение изнутри самого искусства — сдвигом внутри весьма однозначной реалистической системы изображения, складывающейся в середине XIX в.

Среди работ Эдуарда Мане, быть может, нет другой, которая демонстрировала бы этот сдвиг в художественном видении с той же силой убедительности, что работа 1875 г. — портрет Марселлена Дебутена, гравера, художника, человека из богемы²⁹. Эрнст Бушор, который вполне точно видел новизну этой и подобных работ, называет его — *milieuhaft*, рисующим среду, и «ситуативным»³⁰. Это верно лишь в том отношении, что портрет, написанный Мане, изображающий фигуру в рост, перерабатывает не только традицию портрета, но и традицию жанра. Глядя на этот портрет, можно видеть, что он уделяет мгновенному, случайному, бытовому не меньшее, а большее место, чем средний реалистический портрет середины века. Дебутен изображен стоя, с трубкой и кisetом в руках, в позе, обращенной к художнику; он стоит непринужденно, так, как можно остановиться на минуту или на две; за художником и слева от него видна собака, погрузившая морду в высокую чашку. Тут Мане дает очень осторожный срез времени — не резко обрывает и останавливает его, а оставляет границы временного, границы того, что пребывает, несколько неопределенными; так в беседе, когда разговаривающие никуда не торопятся и беседуют не спеша, одна минута бывает похожа на другую и время идет незаметно — и не летит вперед, и не томит своей медлительностью и тоской. Эта неторопливость, с которой разворачивается тут время, уже говорит что-то о существовании такого портрета: в реалистическом портрете середины века пребывание сталкивалось с мгновенностью, и это было противоречием, которое должна была перекрыть, словно мост, психология изображенного лица; тут же нет по отдельности ни пребывания, ни мгновения: Дебутен словно замер на минуту, делая очередной шаг вперед, в сторону художника, но на сколько времени он остановился, нельзя представить себе. Можно только подумать, что художник попросил его остановиться в этом месте и что он позирует, не позируя — встав в самой удобной и естественной для себя позе. Что здесь нет по отдельности ни пребывания, ни мгновения — крайне существенно. Если нет пребывания, то это значит, нет ни тех остатков репрезентативности, когда человек — пусть даже частное лицо — представляет самого себя своим близким и потомкам, ни той символической погруженности в себя, когда позирующий человек с чрезмерной серьезностью «покоится сам в себе». Еще важнее, что нет и мгновенности как таковой. Это уже совсем близко подводит нас к совершаемому Мане переосмыслению.

²⁹ См.: *Venturi M. L'opera pittorica di Edouard Manet. Milano, 1967. Kat. № 205: «Портрет Жильбер-Марселлена Дебутена (Художник)» (Сан-Паоло). См.: Чегодаев А. Д. Эдуард Мане. М., 1985, с. 167—168.*

³⁰ *Buschor E. Bildnisstufen. München, 1947, S. 69.*

Ведь если реалистический портрет середины века запечатлевает мгновение в бытии персонажа, а вместе с тем обязан скрупулезно фиксировать мгновение в достаточно стабильном — в окружении, начиная с одежды, так что пуговицам, воротникам, сюртукам и камзолам всегда выпадает слишком почетная роль, далекая от той, которую они играют в действительности, — случай, когда эскорт и свита куда пышнее и красивее особы, которую они сопровождают, — то Мане уничтожает случайность этого случайного окружения самой же его случайностью. Ему, этому окружению, уделено только то внимание, какого оно заслуживает. Все окружение, случайное, должно не прочно-напрочно откладываться в памяти и для этого выписываться на полотне, но оно подчинено иному. Поэтому если Мане раздвигает рамки картины и в нее попадают кiset, трубка, брюки, туфли, пол, собака, чашка, то это количественное разрастание «среды», окружения, быта и случайного сопровождается переменной их функции. Эрнст Бушор сравнивал картину Мане с портретом поэта Марбаха работы Ганса фон Маре (1871): последовательность, с которой Эдуард Мане проводит свой новый принцип, отчетливо просматривается при сопоставлении с полотном немецкого художника. В массивной фигуре поэта ощутимы античные мифологические персонажи Ганса фон Маре: античное тело, возродясь в новый век, облакалось в чуждый ему наряд, и эти одежды, недостойные того, чтобы выписывать их скрупулезно, существуют лишь как неизбежная и привычная оболочка тела. Подобному же неизбежному злу Эдуард Мане согласен уделить очень много места, но только ради иного. Если уж человек настолько врос в свою одежду, в свой быт и свою среду, то отношение человека и его окружения может быть обращено — ради самого человека, ради выявления его сути. Так на полотне Мане: оно все, как смысл, освещено светом лица. Оно раскрывается навстречу зрителю, как раскрывалось навстречу пишущему его художнику. Это лицо богато своей не претендующей решительно ни на что простотой, оно есть язык внутреннего, оставившего на нем свои следы. Оно, не связанное более ни с какими традиционными, классицистическими и прочими представлениями о красоте, только выражает свою правду. Художник не беллетрист; лицо, которое отражает историю жизни, интересуется его как ее итог, как печать внутренней жизни, интенсивной до того, что оно светится своим внутренним смыслом. Внутреннее — это богатый и сложный человеческий мир; Мане гениально написал это лицо — так, что это внутреннее льется сквозь него к зрителю. Но Мане не оставляет никакого простора для гаданий, для досужих размышлений о том, какая это психология и какой это внутренний мир изливается здесь наружу, не оставляет простора для той психологической примитивности, которая позволила бы подбирать определения к выражениям лиц на картине

художника — однозначно их «характеризовать»³¹. Лицо, подобно музыке, глубже слов и говорит об ином, для чего слова бедны. Интенсивность этого лица и взгляда, превышающая слово музыка его многозначного смысла и есть то, чему подчиняет художник все на своем полотне. Портретируемое лицо не «вставлено» в свою среду, а сама среда, как хвост сияющей на небе кометы, составлена из притянутых им элементов; среда — не вообще окружение, а *его* окружение. Этот человек, лицо которого изливает музыку своего смысла, сам творит свою среду. Вещи на полотне продолжают музыку его смысла своими тенями, бликами, полутенями, тем, как снимают они свою случайность. Вся картина в целом — это язык внутреннего мира Дебутена, каким увидел его Мане.

Лессинг в пору самого расцвета немецкой философской гуманности и в период подготовки неоклассицизма конца века писал: «Уродливое тело и прекрасная душа — все равно что масло и уксус; как их ни перемешивай, на вкус они воспринимаются отдельно. Они не дают третьего...»³² Такого рода гуманность, помнящая о единстве идей добра и красоты и допускающая только одно — чтобы красота души выражалась в красоте тела и лица, в эпоху реалистического осмысления жизни воспринимается как пагубный и негуманный предрассудок. Для Мане красота возникает из богатства души и полноты ее выражения в жизненно-простом. Чтобы понять это, необходимо было отказаться и от классицистических догм, и от салонного взаимосогласия с публикой, ставящего красоту на место красоты, наконец, и от пережитков тех риторических «стилей», которые очень долгое время заставляли рассматривать жанр и будничную жизнь как нечто «низкое». Это последнее было едва ли не самым трудным для художников в целом, потому что вместе с «низким» жанром, который переставал быть низким, падал и «высокий» (исторический) жанр, который переставал быть высоким. Можно даже сказать, что художники, если брать их в большинстве, так никогда и не справились с предрассудками относительно «исторического» жанра, и теория трех стилей, давным-давно разбитая в литературе, дождала в живописи едва ли не до наших дней.

Мане противопоставлял застарелым нормам, обеднявшим искусство, живописность видения и целостность произведения. Такие принципы, ничуть не ущемлявшие содержательную сторону живописи, а

³¹ Именно для XIX в. все это было бы непростительной наивностью. Иначе, например, в XVII—XVIII вв., когда *общее* для художника, строго говоря, важнее индивидуально-личностного. Что рисует художник? Сначала пафос, страсть, аффект, доблесть, порок, звание, сословие, профессию, — потом уже вот *этого* человека с его лицом и телом.

³² Lessing G. E. *Gesammelte Werke*/Hrsg. von P. Rilla. B., 1955, Bd. V, S. 109. Иначе рассуждал Кант, напоминавший о том, что нельзя продолжать аналогию человека-художника и непостижимого творца природы: нелепо думать, что этот последний непременно придаст прекрасное чело прекрасной душе. См.: *Kant I. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, S. 273.

только освобождавшие ее от бытовой грязи живописи XIX в., принимались, как известно, с трудом, как и бывает всегда, когда поэт заставляет читателя до конца осмыслить поэтический смысл своих стихов, композитор — музыкальную ткань произведения и т. д.

Остается посмотреть, как повлиял сдвиг, произведенный Мане, на постижение той проблемы, которая рассматривается у нас.

В своем портрете Дебутена Эдуарду Мане удалось добиться того, что было и весьма трудно, и крайне своевременно. Мане удалось слить в своем изображении бытие и явление персонажа, преодолев ради этого и статически-отвлеченное «пребывание» портретируемого лица, погружающегося в покой и замирающего в неподвижности для того, чтобы на него бросила свой взгляд вечность, и мгновенность «фотографического» временного среза, когда случайность равнодушного мгновения противоречила притязаниям на постоянство бытия. Требование исторического часа заключалось в передаче неприкрашенной реальности и соответственно в точности живописного видения. Этому требованию удовлетворял художник, писавший «разочарованную» действительность и понимавший совершившееся падение живописной «мифологии» и традиционной, тысячелетней художественной идеи красоты. Эмиль Золя, во многом понимавший творческие импульсы Мане, писал, говоря о художнике: «Красота живет в нас самих, а не вне нас»³³. Он писал о «верности глаза и непосредственности руки» Мане³⁴, о «предельной простоте и точности, ясности и тонкости видения»³⁵. Такое постижение реальности как таковой, реальности «разочарованной» — великий час перестройки всей живописи, ее языка, ее иконографии, ее идеи красоты. Для живописи постижение такой реальности означало, что действительность становится *сплошной и полной*; место противопоставленных и разорванных времен и вечности, земного и небесного, этого и того мира, мгновения и бытия, момента и пребывания и т. д. и т. п. занимает *сама* реальность как сплошная полнота смысла. Для художника прежде всего — как сплошная полнота зримого мира. Перед художником XIX в. открылась как бы истина этого зримого мира во всей ее полноте, так что ему уже не надо было делить ее на «низкую» и «высокую», заранее, согласно заданной норме, оценивать «достоинство» предметов по мере их приобщения к высокому и вечному и т. д.

Коль скоро никакая красота и истина уже не были даны художнику вместе с его ремеслом, а создание красоты и раскрытие истины зависели только от его умения и ума, никакой век искусства не дал столько художественной лжи, как век XIX. Столкновение традиционного видения, морально-риторической нормы, которую поддерживали буржуазно-

³³ Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М., 1965, с. 104.

³⁴ Там же, с. 113.

³⁵ Там же, с. 114.

мещанское ханжество и «моралии», со снятием жизненной поверхности, ее тщательнейшим копированием рождало на свет труднопереносимую фальшь. «Когда наши художники дают нам Венер, — писал Золя, — они исправляют натуру, они лгут»³⁶. Очень многие большие и малые художники XIX в. воздерживались однако, следуя инстинкту, от «вечных» и традиционных тем живописи, и в таком воздержании был, очевидно, дидактический смысл — для искусства, которому следовало прежде всего научиться видеть и передавать сплошную реальность — реальность, сделавшуюся однородной, не разорванную началами земного и вечного. Мане, мечтавший написать «Распятого Христа», так и не выполнил этот свой замысел, а его ангелы («дети с крыльями», Золя) на картине 1864 г.³⁷ не скрывают ни своего происхождения из Испании XVII столетия, ни своей принадлежности к чрезмерно очеловеченным небожителям живописи конца XIX в., архигуманным и опасным для художников, — к счастью, Мане затратил немного времени на подобные сомнительные и неисполнимые для его десятилетий темы.

Тем, что сумел совершить Мане, он был очень обязан реализму середины XIX в. — реализму, который в своей тяге к конкретности, подчас забывая обо всяком художественном смысле, упирался в зримую поверхность бытия и выписывал ее с трудолюбием муравья и зоркостью орла. Что умело искусство испокон веков — создавать копии зримых поверхностей — и что оно делало, следуя самым различным побуждениям, в XIX в. пало на благотворную почву: освоенная поверхность «бытия» замыкала круг зримой реальности, доводила его до полноты. Мещанское искусство с удовольствием упиралось в быт — как в грязную и близкую подушку; этот же быт, досконально воссоздаваемый, в который мещанский художник наряжал своего героя, окуная его безответное тело в воротники, галстуки, рубашки, сюртуки, фраки, для Мане был опорой яркого взлета: Мане не упускал эту поверхность житейского существования людей, но писал ее широко и, обращая в красоту, передавал через быт бытие и через поверхность — глубину. На портрете Дебутена окружение персонажа — круги, которыми расходится энергия и свет личности. В сиюминутности явления видна ничем от него не отделенная сущность и истина человеческой жизни: она вся *здесь*. Замершее движение вперед Дебутена для такого способа изображения весьма важно и символично: оно направляет энергию взгляда на зрителя, и, руководствуясь линией взгляда, внутреннее в своей многозначности проявляется во внешнем, во взгляде и лице, во всей фигуре и, главное и конечное, во всей композиции, подчиненной единству образа картины.

³⁶ Там же, с. 113.

³⁷ *Venturi M.* Op. cit. Кат. № 64: «Мертвый Христос и два ангела» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен).

Написанный несколькими годами раньше портрет Теодора Дюре (1868)³⁸ представляется подготовительной ступенью к более совершенной работе. То же движение вперед, незаметно приостановленное, естественная, ненавязчивая поза, та же организация времени³⁹. Работая над портретом Т. Дюре, Мане искал то самое, что так блестяще нашел в позднейшем портрете. Рассказ самого Дюре говорит о поисках художника: «Однажды, зайдя к Мане, я должен был принять прежнюю позу, он поставил возле меня табурет с обивкой цвета граната и принялся его писать. Через некоторое время он бросил на табурет книгу в светло-зеленом переплете, а затем еще добавил лакированный поднос, графин со стаканом и нож. Все эти предметы с их яркой окраской организовали целый натюрморт в углу картины, вовсе не входивший в его замыслы и неожиданный для меня. Он кончил тем, что добавил еще лимон, положив его на стакан. С удивлением наблюдая за этими постепенными дополнениями и спрашивая себя об их причине, я понял, что вижу наяву в действии его органическую, инстинктивную манеру — видеть и ощущать»⁴⁰.

То, в чем первый зритель создаваемой на его глазах картины видел только колористические поиски и намерение исправить полотно, получившееся серым и монохромным, было чем-то куда более глубоким. Точно так же, подобно внимательному Дюре, доброжелательный Золя, друг Мане, нередко представлял себе художника колористом ради цветовой гармонии, своего рода формалистом, уничтожающим безразличие предмета красотой целого, и это даже шло вразрез с желанием Золя выявить глубокую человечность художника. Но для Мане организовать цвет значило организовать смысл, то есть выразить ту энергию внутреннего, которую излучает человеческий образ и которая вовлекает в свою орбиту все окружение. Дюре присутствовал при мучительных поисках Мане — ему все время чего-то недоставало в той картине, которую он писал: чего именно, можно предположить, зная написанный семью годами позже портрет Дебутена, принесший классически совершенное, новое решение. В этом последнем Мане реализует задний план, от которого открывается движение фигуры, направляясь вперед и чуть

³⁸ См.: *Чегодаев А. Д.* Указ. соч., с. 102—103; *Venturi M.* Op. cit. Kat. № 119 (Париж, Пти-Пале). Прекрасно писал В. И. Прокофьев: «Во „Флейтисте“ (1866, Париж, Лувр), перетолковав заимствованный у Веласкеса эффект „исчезнувшего фона“, Мане создает впечатление чудесного явления неизвестно из какой дали выплывающей фигурки, взор которой, устремленный поверх нашего мира (того, где находился художник и находится теперь зритель), соприкасается с какой-то другой далью» (*Прокофьев В. Н.* Об искусстве и искусствоведении. М., 1985, с. 125).

³⁹ Характерны для Мане, особенно в первую половину его творческой деятельности, портреты в рост и передача движения, становящегося энергией внутреннего (см. особенно «Автопортрет», 1879. Кат. № 275, прежде в Гамбурге).

⁴⁰ Эдуард Мане... с. 124.

вправо, к зрителю. Собака на этом полотне — это, таким образом, ненавязчивый мотив, способствующий реализации скрытого движения (т. е. и движения вперед, и движения от «сущности» к «явлению», — переход внутреннего в концентрированную энергию взгляда). На портрете Дюре «натюрморт» на одной линии с фигурой, напротив, останавливает движение вперед, несколько мешает ему, тормозит то, что можно назвать истечением внутреннего. Тем не менее и здесь немало тайной динамики — а в результате такое заглядывание в человека, которое сжимает в единстве зримого образа целый роман души.

Мане был великим мастером таких взглядов, в энергии которых выходит наружу сущность и бытие, неповторимая художественная истина. Еще один гениальный портрет Мане осуществляет примерно то же приостановившееся движение вперед и примерно то же неопределенно длящееся, чуть замершее время. Это «Завтрак в ателье» (1868—1869)⁴¹. Здесь основная фигура выведена совсем вперед, и от этих глаз зрителя не отделяет почти ничего. Взгляд небывалой задумчивости и уникальной интенсивности. Все на этом многоцветном полотне втекает в этот взгляд, управляющий всем тем, что находится сзади него, в том числе и двумя фигурами второго плана. Красива не фигура, а этот взгляд, в котором художественное озарение Мане слилось с озарением его модели. Взгляд — невиданной дали. Мане сумел рассмотреть в лице то, чего никак нельзя увидеть в «мгновенности», и то, ради чего стоило приостанавливать время. Вся «среда» и все «окружение» стало бы многословным и пестрым, не будь этого единственного в своем роде погружения всего в цельность и уникальность этого мыслящего взгляда, — а он вбирает все это в себя и все это заставляет быть языком своего внутреннего, что идет вперед к зрителю и — во времени — в будущее. Не было бы совершенно пустым экспериментом представить себе на минуту, что в таком взгляде, в этом мыслящем будущем ожидании, художнику и его модели являются какие-то неопределенные и загадочные контуры искусства грядущего, — недаром же подобные работы, как поиски и открытия, символичны для целого века развития искусства. Издавна усвоена привычка видеть в картинах Мане «случайное схватывание мгновенного движения и передачу пространства, пропитанного воздухом и солнцем, черты импрессионистического письма»⁴², — процитированные слова относятся у немецкого исследователя к «Партии в крокет» (1873)⁴³. Если же посмотреть на эту картину, то нетрудно убедиться в том, что вся она организована взглядами — разной силы и интенсивности — и что эти взгляды, размещенные на картине согласно тонкому чувству равновесия, и создают живописное, смысловое един-

⁴¹ Venturi M. Op. cit. Kat. № 120.

⁴² Trost H. (Hrsg.). Edouard Manet. B., 1963, S. 34.

⁴³ Venturi M. Op. cit. (Франкфурт).

ство целого и приводят в движение все окружающее — листву, траву, воздух, свет. Это искусство тончайших и тончайшим образом соуравновешенных взглядов, причем зритель совсем не всегда видит глаза, всю интенсивность взгляда которых он сразу же чувствует⁴⁴. Но только соответствует устойчивому равновесию таких взглядов то, что на картине Мане нет в собственном смысле слова никакой мгновенности, а если уж непременно говорить о «мгновенности», то эта мгновенность растянутая. Иными словами, и здесь тоже время — неопределенно длящееся, движение не застывшее, но приостановившееся, чуточку ленивое. Такая «ленивость» к тому же достаточно подчеркнута. Вот такое замедленное время и необходимо художнику, чтобы «скрепить» сущность и явление и тем парадоксальным способом, каким достигал этого Мане в портрете Дебутена, преодолеть случайность случайностью же. Мане преодолевает случайность, делая ее языком сущности. Но он не разделяет сущность и явление и не противопоставляет одно другому, как не противопоставляет время и вечность, мгновение и пребывание и т. д., — его задача увидеть одно в другом, т. е. очень жизненно, не отвлеченно, не метафизически передать единство жизни, в которой и только в которой может выйти наружу и сама сущность, и само бытие. Мане не художник поверхностного явления и не живописец мгновения, схватывающий, хотя бы даже и предельно остро, явление в его переменчивом скольжении; Мане — художник, умеющий в этом мгновенном явлении и его безостановочном скольжении запечатлеть его глубину и сущность, внутреннее этой поверхности. Как художник поистине человеческий, Мане не поднимается над жизнью, но он включает в свою, изображаемую им жизнь все самое человечески-простое, — что уже для него не предмет ценностного соотношения с заданным масштабом нормы и не предмет соотношения со всеобщим, согласно морально-риторическим классификациям. Жизнь у Мане изображается как жизнь сплошная: между простым и глубоким, обыденным и уникальным нет перерыва, как нет его и между явлением и сущностью. Своеобразное «замедление» времени, движения — способ выразить их становление и переход. Эмиль Золя весьма точно выявлял эстетику полотен Мане, когда писал: «Здесь прекрасное — уже не абсолют, не общепринятое смешное мерило; прекрасное здесь — сама человеческая жизнь, в которой творческое начало, соединяясь с реальной данностью, рождает произведение, принадлежащее человечеству»⁴⁵. Нельзя не заметить в таких словах полемической нотки, которую диктует пораженность новыми открытиями искусства,

⁴⁴ Обратный пример у Мане — закрытый, невидящий взгляд. Это «Портрет Пертюше, охотника на львов» (Cat. № 341), работа, где Мане глубоко иронически играет мотивом позирования, ради этого обставляя модель должными атрибутами. Ироническое полотно задает и репрезентативный портрет, и фотографию и веселится на их счет.

⁴⁵ Эдуард Мане..., с. 104.

сделанными посреди самой жизни и самого быта. Золя было так же трудно подтвердить свои общие выводы анализом отдельных работ: получалось даже, что Мане пишет ради того, чтобы писать (сюжет для таких художников, как Мане, — «повод для того, чтобы писать, в то время как для толпы существует только сюжет»⁴⁶ — такие слова не постигают всей смысловой сути соотношения между письмом Мане и бытовым и жанровым реализмом письма).

Мане, конечно, никак нельзя сводить к какой-нибудь формуле. Все «формульное» здесь и выше — не что иное, как косноязычные попытки уловить смысл перемен, совершенных Мане. Можно сказать, что суть перелома, происходящего внутри реалистического видения, такова: сначала такой реализм, стремясь добиться невозможной полноты в передаче жизненного, направляется на все жизненно-бытовое, — с тем чтобы создать сплошную полноту жизненного и сомкнуть реальность полотна с реальностью зрителя, — на все поверхностное и случайное, на все частное и индивидуальное, и так или иначе, разумеется, через всевозможные противоречия и парадоксы, осваивает все это; новое поколение — и Мане, выступающий тут за многих и забегающий вперед, — может уже опереться на освоенную жизненную поверхность, на все элементы случайного, бытового, частного и уже от них, ни в чем не утрачивая чувства жизни и остроты видения, напротив, всемерно усиливая его (отнюдь не реставрируя былой дуализм смысла!), может уже восходить к сущности, к смыслу, к внутреннему, к богатству глубины и к той красоте, которая проливает свой свет и на все простое, человеческое, на все угловатое, негармоничное, если оно несет в себе человечность, в конце концов и на все уродливое (вопреки Лессингу!), если в нем оказывается «прекрасная душа».

Остается забегать теперь вперед и нам. Совершенный Эдуардом Мане *поворот* открывал перед искусством дальний путь — от синтезов, каких добился сам Мане (синтезы явления и сущности, момента и пребывания, простоты и глубины и т. д.), к множеству изобразительных возможностей, развивающихся, ветвящихся, кустящихся в последующей истории искусства. Мане прекрасно видел природу и мир в их «объективности» (и без этого не мог бы и существовать). Красота мира всегда озарена у него светом внутренним, той «субъективности», которая только и могла «освещать» мир после того, как досуществовавшая до XIX в. морально-риторическая система, однозначно распределявшая ценности и их причастность свету, окончательно исчезла, а все последствия ее исчезновения были со всей серьезностью, полновесно и бескомпромиссно, приняты на себя художником.

Пронизанность внешнего мира внутренним смыслом, поверхности жизненного — светом субъективности закладывает, в принципе, основы

⁴⁶ Там же, с. 113.

для того, чтобы внутреннее и внешнее, личностное и природное могли как бы меняться местами. Вернее даже сказать, что схваченный у Мане синтез сущности и явления, внутреннего и внешнего, «субъективного» и «объективного», если продолжать и развивать его дальше, а тем самым и нарушать, допускал самые разные возможности, начиная с самого последовательного погружения внутрь души и кончая самыми объективными, жизнеподобными формами передачи окружающего мира. Важно, однако, то, что начала и концы здесь все равно сходятся, и субъективное, личностное, и внутреннее присутствуют в формах внешнего, в то время как природное, жизненное и житейское прорастает индивида, личность, субъект. Личность накладывает свою руку на природное и делает линии, формы и краски природы своим продолжением, «шифром» своего внутреннего, — если воспользоваться старинным романтическим термином, — она обретает во внешнем, в природе, выявленность своего внутреннего. А природа, мир или быт захватывает личность своими многообразными связями. Тело и лицо человека в эмпирической реальности — совсем не то же, что в искусстве, после того, как внутри реализма XIX в. произошел бегло очерченный у нас перелом, или поворот. Как бы далеко ни ушло искусство XX в. от изобразительных средств и форм Эдуарда Мане, оно всецело обязано ему, — как и другим художникам XIX в., отвернувшимся от приниженного бытовизма и жанровой размельченности середины века (этап, повторим, несомненно необходимый для завоевания искусством реальности как таковой!), — активностью в обращении с материалом жизни, активностью, которая (за исключением случаев, когда тенденции искусства доводятся до абсурда и «вырожденных» позиций) продиктована не субъективистским произволом, а серьезнейшим намерением выявить и живописно представить разные стороны жизни, бытия, природы, мира, человеческой личности. Личность и мир представлены в искусстве как бы в процессе беспрестанного взаимообмена. Тогда, чтобы, так сказать, связать «душу» и «тело» человека, чтобы ограничить выявление внутреннего лицом, телом и фигурой человека, для этого со стороны художника требуются огромные усилия, если в них вообще есть смысл. Этому соответствует и известный распад внутреннего и внешнего, выражения и изображения в искусстве, распад, который может становиться формой кризисности художественной и может делаться выразителем социально-исторических кризисов. Однако формы развития искусства, пути, по которым оно следует, как уже сказано, многообразны, тогда как главное, что лежит в самой основе такого разветвленного развития, состоит именно во «взаимообмене» природного и внутреннего. Внутреннее — как это намечалось и как это уже отчасти было у Мане — распространяется на все свое окружение, делает его своим языком. Многочисленные портреты, написанные в разные периоды его жизни Пикассо, дают примеры едва ли не всех мыслимых взаимоотношений лица, тела, фигуры со средой, — начиная с традицион-

но-реалистической их раздельности, при подчинении человеческого образа среде и быту, и кончая разнообразными их «перемешиваниями», при полной неотличимости одного от другого.

Сугубое *переплетение* личности и мира, природы, жизни, быта продиктовано еще и социальным аспектом, который мыслится художниками в гораздо более настойчивых тонах, чем, скажем, у Мане — этого социально чуткого художника. Человек не только часть природы, оставленный с нею наедине, — этот, тоже возможный, подход оттесняется другим — человек как социальное существо в мире и природе.

В итоге человек в современном искусстве — не только в живописи — оказывается внутри такого сложнейшего комплекса взаимоотношений, переплетения и опосредования видения и мысли, что, скажем, вместить всю эту сложность в пластическую цельность традиционных фигуры, тела, лица почти невозможно. Человеческий образ так нагружен всевозможной проблематикой, что для гармонической примиренности «души» и «тела», внутреннего и внешнего, индивидуально-личного и пластически-природного — для постоянства *печати характера* — почти не остается места. Человеческий образ, можно сказать, перегружен и перенасыщен как всем личным, так и всем человеческим, общечеловеческим — в конце концов всемирной историей, и человек, как только он становится фактом искусства, художественного мышления, и если только художник поднимается над анекдотически-мелким и бытописательским уровнем, вынужден вбирать в себя все эти неизмеримые пределы и делать их содержанием своего внутреннего, — как человек, заведомо помещаемый в социальную историю и приведенный в связь с ее измерениями. Такая «перегруженность» человеческого образа или, лучше сказать, человеческого облика возникает уже в XIX в. — перспектива, увиденная и созданная реалистическим искусством. Золя в раздумье над полотнами Эдуарда Мане отмечает такую перспективу по крайней мере в ее начатках. Человек в искусстве для него простирается от «я» до целой культуры — до целой культуры, которая прошла сквозь «я» и отражена во внутреннем свете этого «я». «Увиденное произведение, — писал Золя, — рассказывает мне историю души и тела, оно говорит мне о целой цивилизации и о целой стране»⁴⁷. Именно эта открытая изнутри искусства перспектива и заставила обратиться к творчеству Мане — к художнику, который не эклектически соединял традиционные мотивы искусства и реалистически осознанное художественное видение, а додумывал до конца и творчески воплощал реализм такого видения. Из такого продумывания до конца реалистических принципов и вырастает богатая парадоксами история современного искусства. Разумеется, не из Мане как некоего фокуса всей художественной истории, но из того преломления традиции, которое у Мане было воплощено

⁴⁷ Там же, с. 104.

полно и последовательно. Именно поэтому такие не самые заметные в искусстве XIX в. вещи Мане, как портрет Дебутена, выглядят словно парадигмы художественного развития или словно парадигмы судьбы человеческого «я» в позднейшей истории искусства. Портрет со всей сжатостью, лаконичностью такого жанра передает два сходящихся в фокусе плана: человек, личность; «я» как порождение мира, истории, среды, обстоятельств и мир, история, среда и т. д. как внутреннее содержание «я», личности, как все то универсально-жизненное, обнимающее целый мир, что взято такой личностью внутрь себя. Как ни далека эстетика Мане или эстетика Золя от наших дней, некоторые общие «измерения», вырисовавшиеся и отмеченные в ней, уже никак не могли быть отменены; Золя называет два таких «измерения» — одно из них художественное «я», которое показывает «всю природу в новом аспекте», т. е. дает мир таким, каким видится он с его точки зрения, с его позиции в мире, и второе, дополняющее первое, — «наше творчество разворачивается между прошлым и бесконечным будущим»⁴⁸; это второе очерчивает предельные горизонты того, что «видит» «я» и что оно объявляет своим делом и своей заботой — горизонты *целой* истории (как бы впоследствии она ни переосмыслялась) и *целого* мира.

Мане, следовательно, «парадигматичен» в том смысле, что в его творчестве — последовательное, доводимое до конца воплощение художественного, связанного с реализмом середины века, перелома в истории искусства. Всякий традиционный мотив искусства в этой точке перелома оправдан лишь как до конца совмещенный с реалистически увиденной и воссозданной сплошной полнотой жизни: поэтому если две знаменитые работы Мане, «Олимпия» и «Завтрак на траве», созвучны Джорджоне и Марк-Антонио, то классические произведения, картина и гравюра, для него не образцы подражания, не постоянные мотивы и не объекты полемического переписывания; работы Мане обязаны погасить внутри себя традиционность мотива и любое его «влияние», «чтобы создать свое собственное и совершенно новое искусство, целиком и полностью посвященное современности»⁴⁹. И это до крайности необходимо и жизненно важно для Мане, — чтобы никакие смысловые обертонны не врывались в целостную и сплошную картину реальности извне, чтобы картина была до конца раскрытием *своей* жизни, хотя историку искусства и чрезвычайно любопытно наблюдать в таких работах переключки с прошлым и будущим. Всякий традиционный мотив должен быть погружен в сплошной изобразительный и смысловой ряд жизненного, ни один — не вырываться оттуда как «отдельный» смысл.

⁴⁸ Там же, с. 105.

⁴⁹ Чегодаев А. Д. Статьи об искусстве Франции, Англии, США. М., 1978, с. 188. Здесь же говорится о том, как в художественных предпочтениях Мане многозначительно сказался уже «выбор и вкус XX века». См. также: Прокофьев В. Н. Импрессионисты и старые мастера // Импрессионисты, их современники, соратники. М., 1976, с. 26—27.

Такая создаваемая художником органическая жизненная цельность закладывает основу для того, чтобы искусство в дальнейшем возродило изнутри себя всю полноту тысячелетней художественной традиции, причем с той органичностью, какая была бы немислима в середине XIX в. Традиционные иконографические, эмблематические мотивы «Девочки на шаре» Пикассо (1905)⁵⁰ открываются в этой работе с трудом, с большим опозданием: как питающие корни, они глубоко скрыты в почве произведения, органическая жизнь которого овеяна неуловимой художественной мифологией. Человек, облик которого должен в искусстве вынести на себя весь неурезанный жизненный смысл, раскрытие истины жизни, — словно больше самого себя; он приобретает античную мощь и силу, подобно роденовскому «Мыслителю», — но, как будто сила Геракла целиком перетекала в интенсивность мысли, бесконечной и тяжелой, полумифологические персонажи современного художника, несущие на себе полноту жизненного смысла, соседствуют в современном искусстве с феноменами личностной ущербности, когда человеческий облик тает под тяжестью жизни, сгибается под нею, уродуется.

В контрафактурах классических полотен у Пикассо исчезает и заданная гармония художественного смысла, и реалистическая гармония человека со средой; пуссеновских вакханок с их иступленным буйством давит и уничтожает у него слепая сила бытия, словно перемалывающая и выбрасывающая все живое. Уже роденовские работы давали образцы совершенно нового и для художественной традиции вполне неожиданного поворота в передаче человеческой личности: чем пластичнее они, тем больше скрываются они в своей стихии камня, чем меньше видят, чем меньше они — романтический «глаз», тем менее они классичны и «бытийны», тем более они — обнаженная психология и голый нерв; их вещественность, пластическая плотность есть форма хрупкости, их телесность, каменность — субъективность, психологичность, чувство, мысль, неуловимость. В роденовских «Гражданах Кале» скульптура обретает неслыханную свободу; словно ожившая живопись, ставшая трехмерной, она лепит воздух, мысль и слово — среду, в которую изливают свою внутреннюю наполненность столь пластичные фигуры скульптора. Такие фигуры соединяют в себе множество смысловых, замысловатых движений, не зная той простоты, с которой ваяло тело человека классическое, уподобленное божественному, творческое начало. Они, эти фигуры, с их превосходной лирикой и поэзией, не знают неподвижной прочности печати, характера как судьбы, — все в прекрасном скольжении, они иногда приобщаются к мифологической стихийности, но бегут от всякой характерной определенности. Окончательные контуры роденовских фигур, писал Рильке, — это воздух, вибрирующий

⁵⁰ Бабин А. А. О «Девочке на шаре» Пабло Пикассо // Античность. Средние века. Новое время. М., 1977, с. 250—256.

в прильнувшем к фигурам «безвольном» свете⁵¹; эти твердые фигуры, ядро которых — мрамор, мягко рассеиваются в своей среде. О портретных изображениях Родена Рильке замечал, что делом художника было отыскивать принадлежащую всякому человеку — Бальзаку, Гюго — вечность, не «искусство характерного», а нечто большее — «отделение преходящего от длящегося»⁵². Лицо Данаиды теряется в камне, как «в вечном плаче», рука Данаиды погружается «в вечный лед» камня⁵³. Решимость и сила воли, запечатленные в роденовских героях, несут в себе бескрайнюю муку, физическая мощь — страдание и изуренность.

В искусстве XX в. начинает дифференцироваться и распадаться то, что представлялось Мане напряженным жизненным единством: среда находит свой язык в человеческом облике, а человек обращает среду в поле выражения своего внутреннего. Мане создает портреты, в которых все покоряется концентрированному взгляду и концентрированной модели, — «Стефан Малларме» (1876). Лицо — печать, какую ставит на человеке долгая жизнь, жизнь открывается в таком лице с необычайной сложностью. Роденовский герой, растворяясь в стихии камня, то влажной, то холодной, то мягкой, то твердой, растворяется и как «я», — удаляясь от простоты непосредственной жизни в вечность и миф, он удаляется и от определенности характерного. Он переливает свое внутреннее в бескрайность природы и среды — превращает целое, целое произведения искусства, в свое отображение, многозначительное, многозначное, вибрирующее на месте четкой определенности *черты*. Роденовские «лица» и фигуры — лишь одни из тех способов, которыми преодолевается в искусстве прежняя характерность отпечатка, а «я», перенасыщенное и перегруженное, глубоко переосмысливается.

Рихард Гаман, говоря о Гансе фон Маре, упоминал «безликость его обнаженной натуры и классицизм поз» — соединить их с новым чувством естественности всегда было огромной проблемой для этого большого художника⁵⁴. Ганс фон Маре не пользовался готовыми формами и мотивами мифа, как эпигоны классицизма, а его чувство жизни оформляется в прекрасных телах, заключающих в себе утопическую мечту и загадочность природы. Такие тела стихийны, изваяны природой, высшее порождение ее органики, природа, ставшая вольным движением и глазом. Сплошной смысл жизни, становление ее из точки в настоящем, из точки непосредственности, прерваны мифологией Маре, ее тишиной, строгостью ее неписаных законов. Такое искусство живет жизнью — новым присущим эпохе чувством естественности, но не принимает на себя все жизненное, как таковое, в ее мельчайшей утомительной деятельности, в неприглядности повседневного.

⁵¹ *Rilke R. M. Werke. Auswahl in zwei Bänden. Leipzig, 1959, Bd. II, S. 290.*

⁵² *Ibid.*, S. 276.

⁵³ *Ibid.*, S. 270.

⁵⁴ *Hamann R. Geschichte der Kunst. B., 1959, Bd. II, S. 813.*

С берега такого художественного развития, в котором жизнь расцветала античными телами у Маре, а у Бёклина покрывалась мертвенным перламутром выдуманной красоты, — с берега такого художественного развития искусство современника, Мане, виделось и до сих пор видится измельчавшим и прозаически-остраненным: Рихарду Гаману казалось, что оно от начала до конца полно тончайших художественных аллюзий, что все оно есть искусство видеть и переосмыслять искусство же, а жизни касается лишь в бередящих парижские нервы сюжетах⁵⁶. Такая точка зрения задана художественностью искусства: когда искусствоведа или художнику представляется, что осознать искусство как именно искусство важнее и ценнее, чем осознать жизнь как жизнь, и когда художник не согласен выполнять старый завет философа Зольгера — чтобы *идея* красоты умирала в материале жизни и воскресала через него, в нем. «Безликость» фигур означала безнадежность постоянных попыток придать естественность жизненной простоты, простоту непосредственно-жизненного — античной идеальности. Когда Роден воспарял к миру и вечности, он делал шаг, значимый для целого поколения: поднимаясь над жизнью, индивидуализирующей свои формы в непосредственно-случайном, он смыкал пережившее и до конца изведавшее реализм середины века искусство с многообразными традиционными проявлениями художественного дуализма, разделявшего смысл и материю, идею и материал, мыслившего в категориях времени и вечности, земного и небесного, низкого и высокого, частного и всеобщего. Внутреннее «размывание» человеческой личности, распространяющейся на всю природу, жизнь, среду, быт, изливающей свой прежний четкий лик в бытие как форму своего внутреннего, накладывается на рубеже веков на такое хаотическое состояние художественных традиций.

Если не брать «безликость» чисто негативно, то искусство этого периода утрачивает «лик», но происходит это по самым разным причинам, которые сплетаются и сливаются в своем конечном действии: «безликость» идеального и «безликость» переполненной внутренней жизни индивида. Реализм так или иначе представлял себе человеческую психологию по примеру тогдашней позитивной науки в связи со средой (социальной и прочей) и в определенном сочетании общечеловеческого и индивидуально-личного, складывавшихся в неповторимость психологического «я». Теперь же излианию внутреннего во внешнее соответствует и его активно сопровождает сомнение в человеческом «я»: всякая художественная работа — в параллель исканиям и сомнениям науки, научных дисциплин, прежде всего психологии, — это изыскание и вопрос: «Что есть «я»? Что такое человек?» Портреты этого времени, если они не скрывают сомнений художника, складываются из беспокойства модели, раскрываемого художником, и беспокойства художника;

⁵⁶ Ibid., S. 815—819.

«движение и прибой воли» в лицо (Рильке)⁵⁶ не позволяют лицу достигнуть однозначности печати. Роденовская дерзкая, дерзновенная героизация исторических личностей — один из ответов на беспокойные вопросы: если верить Рильке, личное возведено здесь к вечному. Еще раз можно вспомнить Дебутена у Мане: портрет этот, названный «Художник», показывает, как важно было (и как важно всегда бывает) отразить свое нарастающее беспокойство в созвучной душе, такой портрет говорит поэтому о психологии, о настроении и бытии портретиста не меньше, чем автопортреты, хотя говорит иначе. Однозначность печати лица исчезает тоже, следом за однозначностью «я», личности. Романтические колебания воскрешаются с силой того, что испытано практически, а не просто почувствовано на дальних горизонтах знания и искусства. Текст 1840 г. — искра подспудного беспокойства, чуть тлевшая много десятилетий: «Что же такое вообще мое „я“?.. Мы познаем „нас“ (точнее было бы сказать — наши „я“.— А. М.) в функциях наших сил, в нашей деятельности: поэтому наше сознание и наша мысль непрерывно отворачиваются от «нас» и видят себя лишь в бесформенности и неясности в тусклом, плохо отшлифованном зеркале, искажающем наше существо»⁵⁷. Когда К. Г. Юнг, когда Герман Гессе задумываются над множественностью «я», припоминая при этом древних индийских философов, они пробуют один из путей прояснения неясной картины «я», — наверное, более редкий путь. Когда же художник пытается прорваться сквозь явление к самой сущности, к самому бытию «я», он не солидаризируется с философскими тенденциями своих лет (например, с феноменологией), но нередко следует художественной необходимости: то, что с такой изумительной органичностью воплощал в единстве Эдуард Мане и многие другие реалисты XIX в. — бытие и явление индивида, то самое разорвалось и расщепилось.

Разнообразие портретов Пикассо передает, пожалуй, все возможности воспроизведения бытия и явления индивида — от их почти полного слияния до предельной преднамеренной разорванности, разобщенности. Противоположность ему — «однообразие» еще современного ему Сезанна, сосредоточенно сливающего бытие и явление и достигающего их слитности в отстраненной конструктивности своих цветовых решений. У Пикассо *мысль* художника изощрялась в наведении мостов в поисках живописной гармонии и в опытах живописной дисгармонии, стремясь соединить распадающееся, распадающиеся стороны: бытие и явление, которые как бы не желали уже подчиняться единству яркого, острого и точного живописного видения. Пикассо скорее не «литературен», а «философичен», вынужденно «философичен»: он не опирается на словес-

⁵⁶ Rilke R. M. Op. cit., Bd. II, S. 256.

⁵⁷ Tieck L. Werke/Hrsg. von E. Berend. Stuttgart. O. J. [1910], Bd. 1,5, S. 46.

ную метафору или сюжет⁵⁸, а вынужден мыслью собирать, сводить воедино разошедшееся. Вполне доступное Пикассо чистое, прекрасное и классическое видение — художник дал немало его образцов в разные периоды творчества, и эти образцы наделены небывалой красотой — не удовлетворяло его, тяготевшего к передаче универсальной полноты мира, мирового смысла средствами живописи; по сравнению с такими универсальными задачами даже опыты совершенной красоты выявляли свою экспериментальность, нарочитую суженность художнического взгляда. Обратной стороной такого видения, дополнительно к ней, можно считать нигилистические деформации тел, деформации, внутри которых иногда действует фантастическая экспрессия, судорога бытия, откладывающая в себе злую и ироническую волю истории. Однако и такие конвульсивные деформации парадоксальным образом причастны к красоте: за небольшими и сознательно допущенными исключениями они раскрывают свою живописную естественность.

У Пикассо предмет, вещь настаивается в момент ее метаморфозы, еще лучше сказать — становления. Время тут тоже приостанавливается или просто прерывается — как запечатленный срез мига, и вещь захватывается в ее рождении — на пути от «идеи» к реальности, от схемы, от своего рода абстрактного состояния форм и частей к обретению реальной плоти. Это обретение реальности может заканчиваться установлением такой классической красоты, языком которой Пикассо пользовался со свободой, не снисшейся классицистам. Этапы становления складываются в особую логику, когда Пикассо, как это бывало не раз, даст серию портретов одного человека⁵⁹, — например, Амбруаза Воллара. Лицо, как идея, прорывается сквозь косную материю, складывает свое сплошное реальное бытие, психологическую отчетливость взгляда. Как мало кто из художников всех времен, Пикассо постиг смысловую мощь видения, глаза — устроителя бытия: не раз появляющаяся в его рисунках (например, в серии Минотавра) огромная голова классических контуров воплощает в себе всеобъемлющее, всеохватывающее видение — словно мифическое божество Зрения, пронзающее и впитывающее в себя все, что есть. В этом движении вещи и лица из глубины бытия вперед — к зрителю и к органически устроенному существова-

⁵⁸ Ср.: *Дмитриева Н. А.* Пикассо. М., 1971, с. 112. Н. А. Дмитриева справедливо пишет здесь: «Так как Пикассо — до мозга костей пластик и мыслит исключительно пластически, визуальными образами, то его «литературность» носит характер особый: литературные методы не перенесены в живопись извне, а как бы заново рождены самой же живописью, из ее собственных внутренних ресурсов». Это и есть особая опосредованность видения словом и мыслью, такая, которая скорее запрещает картине иметь сюжет, тем более сложный, и должна во что бы то ни стало сливаться с живописностью, с пластичностью видения.

⁵⁹ Ср. об изображении одного пейзажного мотива в серии картин у Клода Моне: *Поспелов Г.* О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты, их современники, соратники, с. 117.

нию — чувствуется в особом преломлении какая-то философия, метафизика, какой-то неоплатонизм, какая-то реально ожившая феноменология: в недостроенных конструкциях тел, в недовоплощенных идеях — остановленная рука кующего формы демиурга. Пикассо был связан не с негативностью идеалистической философии, но, напротив, — и зато со всей возможной полнотой — с той сферой социального жизненного опыта, в котором зарождаются философские системы и в котором содержатся их ферменты; Пикассо имел дело не с односторонностью оформленной мысли, а с полнотой социально-психологического, со взглядами на мир, с зарождениями мыслей, с их брожениями, с хаосом мыслительного становления в самой исторической реальности. Как поклоняющийся божеству Зрения человек видения, глаза, он должен был все это неродившееся, невыкристаллизовавшееся влить и в свое видение, и в пластическую форму — форму только рождающейся или уже завершенной пластической полноты. Прежде человека, можно сказать, существует еще целый мир более примитивных и более небрежно слепленных демиургом существ, которым, однако, доступны уже разные стороны человеческого: такие схематические существа могут, например, радоваться жизни и веселиться с неподражаемой естественностью (панно «Радость жизни», 1946). Прежде чем человек выступит на краткий миг, безбоязненно, в свет своего существования, он еще многообразными связями действия, противодействия, обмена, торможения связан с окружающим миром, — передавать человека, теснимого разными силами бытия, борющегося, взаимодействующего с ними, представляется художнику более естественным и правдивым, чем писать лицо и взгляд в полном свете красоты и души. Наконец, конечный триумф художника — реальная конкретность человека, его облика неповторимо передается косвенными средствами, до крайности скупыми и кажущимся образом простыми; даже нелепо было бы говорить, будто условны средства искусства, если ими достигается полное впечатление естественности, — «Сильветта XIII» (1954). Наличествующее во всем этом крайне дифференцированное смысловое движение (можно его назвать «движением порождения»), разнообразные проявления которого сейчас нечего и пробовать перечислить, — оно в работах Пикассо бесконечно знаменательно. Если уж пытаться давать какую-то его формулу — в виде пробы, подлежащей забвению, — то это движение от бытия к явлению, движение, на разных этапах которого художник стремится схватить момент единства, полноту существования. Смысловая динамика работ Пикассо, как с необходимым логическим звеном, генетически связана с движением и временем на картинах сдержанного и сосредоточенного Сезанна⁶⁰. Через него — с серединой прошлого века, с динамикой смысла и времени у Эдуарда Мане, с произведенным им поворотом.

⁶⁰ См. там же, с. 123, 127—128.

В высшей степени замечательно, что все изобильное творчество Пикассо посвящено человеку. Есть ли второй такой художник? Картин, рисунков Пикассо, где не было бы человека, личности, живого лица, совсем мало. Пикассо не разрушает личность, а ее, разрушенную, напряженно строит и лепит. Его великое наследие — небывало гигантская метаморфоза, в которой с разных концов, от схемы, от мифа, от абстракции, настоятельно-целенаправленно создается, слагается человеческая личность. Она передана во всей возможной своей полноте — и в бесконечности самых разных аспектов, дающих в своей совокупности картину человеческой психологии, человеческих мыслей, человеческих скрытых и явных желаний, стремлений, побуждений, чувств, радостей, страхов, скрытого и познанного добра и зла... Это целая энциклопедия человеческого мира XX в., история этого века, воссозданная в человеческих формах, телах, воссозданная пластическим видением гениального живописца.

Собственно говоря, творчество Пикассо, будучи целым художественным универсумом, дает ответ на вопрос о судьбе характера в современном искусстве. Не было бы страшной несправедливостью по отношению к другим художникам, если бы краткий ответ на такой вопрос основывался исключительно на материале его творчества. Ответ был бы тогда примерно таким: то, как раскрывается исторически проблема характера как «печати» лица, а потом как «печати» внутреннего, души, уже не существует для современного искусства в буквально таком же виде. Причина новой ситуации — в крайнем усложнении и даже в переусложнении самого человека, каким он выступает в жизни и каким постигается другими людьми. Соответственно с этим предельно усложняются и взаимоотношения такого человека с действительностью, с миром, с былой средой, с историей. Если передавать такого человека в полноте его жизненных связей, то, как ни понимай его «характер» — как продукт внутреннего, как продукт среды, истории и т. д., как нечто внешнее и постоянное, — это наполнение человеческой личности (или ее переполненность) никак не укладывается в прежнюю замкнутую пластику тела или в «характер» его лица — т. е. именно в тот «характер», который был задуман греками, а потом на протяжении двух тысяч лет развивался в культуре Европы. Действительность, которая не отнимает у живого человека ни лица, ни тела, тем не менее «отнимает» их у искусства — когда оно пытается всю полноту человеческого, жизненного, конкретно-индивидуального вложить в облик человека, хоть сколько-нибудь в соответствии с неотъемлемым существом «характера» неподвижный или равный себе пластически. Искусство вынуждено задуматься над тем, как соединить «характер» (который оно отнюдь не задумывает нарочно разрушить) с многообразием жизненных связей, со временем, со становлением. И вот радикальная и весьма полная (и по существу) реакция Пикассо на эту ситуацию: человек, личность,

характер — это метаморфоза и становление его. И еще другая, более частная его реакция: *портрет* — как серия портретов. Человек не укладывается в свой *запечатленный* («характер» как печати!) облик. Пусть его воспроизводит даже самый умный и умелый живописец! Пикассо воспроизводит динамику человеческой личности, лица — то, чего настоятельно требовали еще персонажи Эдуарда Мане (Дебутен, Дюрел) сто с лишним лет назад, — воссоздает «характер» во времени. Но при этом он не вводит в свои портретные серии время так, как это делают в кинофильме, а пользуется временем несравненно более тонко и многогранно, к видению внешнего прибавляет еще и богатую фантазию своего творческого видения, раскрывающего анатомию души человека и изображающего как бы ступени его становления, выявления, воплощения. Образы идеального совершенства у Пикассо — это, как сказано, не итог и не конечная остановка в становлении личности и ее «печати» лица; итог — это все этапы становления, взятые вместе и не сводимые к пластической однозначности фигур, тел, лиц — «характеров», не сводимые к только одному состоянию художественно переволоченной личности.

Анализ человека у Пикассо — а человек схватывается им и в примитивности схемы, и в полноте своего бытия — развивается в русле тех достижений, которыми было ознаменовано развитие принципиального и последовательного реализма XIX в. К этим достижениям впоследствии добавилась еще, о чем было кратко сказано, и возможность прямого диалога с традицией прошлого, с разными ее явлениями, возможность, которая никак не отменяет достигнутого реализмом — именно того основополагающего, что искусство было прочно поставлено на земную почву с ее масштабом чисто человеческих ценностей, с ее приоритетом зоркого и осмысленного видения, тогда как морально-риторический дуализм взгляда и мысли с его ценностной априорностью был отвергнут. Пикассо, сколь бы далеко ни отходило его творчество от принципов реализма середины XIX в., находится в зависимости от художественных открытий реализма. От них, собственно говоря, творческий субъект может бежать, но при всем желании не может обойти их. Вот именно благодаря тому, что Пикассо в своих анализах человека наследовал реализму французской живописи, его ответ на вопрос о судьбе *характера* весьма существен. Характер как внутренний смысл человека, выражаемый в метаморфозе его становления. Живописной поверхности, внешнему, пластике образа, всему видимому, цвету принадлежит в таком искусстве особая роль — в них выражается не постоянство и неподвижность внешних черт и выведенного наружу внутреннего, душевного, не таинственность того внутреннего, что все равно никак не может окончательно выявить живопись, а в них рукопись бесконечного превращения, становления, изменения, развития, указание на такое изменение, *не* окончательность. Офорт 1933 г. «Скульптор и его модель

перед скульптурой» — великолепное, поразительное лаконическое переживание греческой классики; скульптор и модель сидят рядом в поразительном единомыслии; во взгляде скульптора — мудрость сделавшего, в глазах девушки — пораженность и изумление; то, что видят они перед собой намеченным несколькими упрощенными линиями, — не что иное, как греческая *agalma*, достойное венка и увенчанное цветами священное изваяние; изумление вызвано этим превращением человеческой природы в простую и величественную красоту, смотрящую на тебя спокойно, зорко и светло, этим превращением, совершенным искусством, простым и великим; изумление недоверчиво, оно заставляет протягивать руку к камню, как Фома к ране, не верить глазам своим перед таким преобразованием своего существа⁶¹. Беспримерный в искусстве апофеоз человеческого бытия!

В этом офорте встречаются два момента, два состояния одной природы, и уже этим он вдвойне замечателен. Ответ Пикассо на вопрос о характере и о том, как его передавать, — не единственный, но существеннейший.

Не случайно творческие устремления многих других художников представляются контрастными, противоположными ему. Сейчас стоит привести лишь некоторые примеры иных решений, ничуть не претендуя на полноту.

Художник, которому не дано ни присущее Пикассо острое ощущение динамики становления, ни способность метаморфозы, бывает склонен повторять однажды открытую им неповторимость. Так случилось с Оскаром Коккошкой после его замечательных работ 1910-х годов («Альма Малер»), в которых была найдена экспрессивность соотношения модели и среды: модель в дрожании своего контура и цвета погружается в дрожащую и скользящую в линии и цвете «объективную» реальность, среду. Такое соотношение, где человек и среда переливаются друг в друга в волнах и пятнах цвета как стихии густого, сочного или тонкого, оказалось, однако, чрезвычайно удобным как рецепт портрета вообще. Тогда уже идущая изнутри смысла взволнованность деформаций на полотнах Коккошки стала отступать, превращаясь в формальный прием, с помощью которого, ничуть не искажая модель, можно было создавать портреты, сочетающие долю современности (современного видения) с верностью натуре и традиционностью человеческого образа. Сделавшись

⁶¹ «Модели» из бесконечных серий Пикассо на тему скульптора, художника и их моделей весьма замечательны и поучительны. Эти образы, полные невыразимой пластики, заключают в себе зримую динамику роста личности. Нередко Пикассо рисует эти модели так, что видно: вот сейчас произойдет это неслыханное их превращение, переход в новое, столь высокое состояние, их перерождение. Модели то смотрят каким-то необыкновенно полным, светлым взглядом, то несут в себе торжественную скульптурность. Так называемая «Невеста Рембрандта» (офорт 1933 г.) исполнена чуда предстоящего художественного превращения, как гордая и радостная жертва, а в лице художника («Рембрандта») — хищность творца, нашедшего *свою* модель.

портретистом городов, Коккошка сумел написать Гамбург так, что он стал похож на Прагу, и Прагу — похожей на Вену и Париж; сделавшись портретистом выдающихся деятелей современности, Коккошка одинаково и с большим умением писал И. Майского и К. Аденауэра. Бескрайняя галерея портретов, созданных Коккошкой с чуть большей или чуть меньшей долей удачи, воспроизводит беаликость мира, в котором все люди отличаются друг от друга лишь индивидуальной характерностью надетой на себя маски лица, — выступающей из стихии хаоса меньше, чем верхушка айсберга из океанской глубины. Характерность лиц, переданная вполне точно, жизнеподобно, — так, чтобы удовлетворить любую модель, подкупленную модой (установленной самим же Коккошкой), — обретается в обратной пропорциональности с глубиной передачи человеческого образа. Вот где сохранено что-то от традиционного «характера» — несмотря на некоторую размытость формы. Как официальный портретист середины XX в., Коккошка дает всегда один и тот же неподвижный образ, хотя и помещенный во внешнюю динамику, хаос форм, образ, у которого только сменяются «печати» лица. Все остальное европейское искусство XX в. — если только оно достигает нужного качества, чтобы вообще идти в сравнение, — располагается слева или справа от Коккошки как художника, реализовавшего, казалось бы, немислимую в условиях времени стандартность портрета. Сам Коккошка, сумевший утвердить статическое постоянство человеческого образа и направить на это даже всю доступную ему динамику форм, останется тогда в центре.

Коккошку и следовало упомянуть как такого представителя «центра». С одной стороны от него окажутся те, кто, подобно Пикассо, восстанавливает человеческую личность в искусстве, словно извлекая ее зримо из мрака безличного бытия, абстрактности схем и всяких деформаций, кто показывает человека в его движении к индивидуальной неповторимости и даже, как то было у Пикассо, к своеобразному апофеозу человеческого. С другой стороны окажутся художники, идущие обратным путем, те, что вскрывают бытие и сущность в конкретном существовании человека. Получившиеся тут две «стороны», правда, в большой степени условны, потому что на деле творческие приемы и методы разных художников пересекаются и взаимодействуют.

У Пикассо весь природный мир был подчинен человеческому и его выражению. У Франца Марка в столь краткий период его творчества все человеческое отражалось в природном, а природное прежде всего было животным: в животном хранилось сокровенное тепло бытия, жизни и вместе с этим и какие-то корни человечески-гуманного. Никакая абстракция никогда не могла вытеснить у Марка этих корней жизни, но абстракция, словно плотная, непрозрачная и неподатливая схема, застилает живое бытие, не вытесняет, но зато безжалостно теснит его: «Маленькая композиция IV» (1914)⁶². Бесподобные «Лисы» Марка,

⁶² См.: Немецкая живопись 1890—1918. М., 1978, с. 135.

произведение чудесной лирической красоты, ставит схему на службу образа: выплывающее из кубистических пересечений линий, цвета, света — кроткий образ живого существа, индивидуализированный, очеловеченный без натяжек, без сентиментальности, в четкости линий. В такой композиции с типичными для Марка изгибами прямых и полукругами, с лучами света — все это насыщается у него живой выразительностью, и повторить это нельзя, — сказывается, пожалуй, известная характерность образа, динамичного, в котором черты индивидуального и черты схематически-«сущностного» взаимодействуют между собой. Взгляд Марка искал бытия — бытия «вообще», которое можно было бы увидеть и попробовать на ощупь. Нечто сходное у Кандинского: его «Голубой всадник» оживляет лжеабстрактный лирический мир его «Импровизаций», и даже точки и линии позднейших «баухаузовских» работ зашифровывают и заключают внутри себя опыт равных сказочно-русских полотен. Попытки «рисовать» само бытие, не сохраняя динамику его напряжения с конкретно-индивидуальным, не могли продолжаться долго и сохранять свою плодотворность. От конкретного, подчеркнуто характерного двигался к схеме и «сущности» Пауль Клее: его композиции — мир угловато-колючий, прозрачный, ледяной и северный, с елями, с которых осыпались все иглы, не абстрактная топография души, а готовое жилище для людей, какие заранее в нем себя отразили — людей логически-проясненных, оберегающих за суховатой внешностью свой богатый мир гуманности. Клее, по-человечески близкий в жизни к Герману Гессе, упомянувшему его в своем утопическом походе во спасение культуры — «Странствии на Восток» (1932), и близкий своим искусством тонких черт, пауз и пробелов Антону Веберну, прекрасно показывает, сколь родственны и как в эту пору сходятся в своей проблематике разные искусства — живопись, поэзия, музыка, стерегущие бесильно мир гуманистической традиции и живой человеческой души, вооружившиеся своими колючими, как у Клее, символами. Если бы человек, явственно сохраняемый внутри такого искусства, действительно поселился в нем, он очутился бы среди колючей проволоки и среди предметов, высыхающих до графических знаков, букв, шифров: гербарий душ. Вечный пейзаж Клее и вместе с ним человеческая личность, которая закладывается в него, тяготеют к *букее*, — иными словами, к *характеру*, который обнаруживается на *другом*, в сравнении с греческим, краю личности: характер не как поверхность внешнего, а как дно внутреннего, волшебный знак, замыкающий неприкосновенность личного душевного состояния.

Говоря о современном искусстве, трудно обойтись без пресловутого слова «шифр». Шифр, что цифра, недалек от греческого «характера» и, как слово, следовательно, безобиден и невинен: «шифр» обозначает как таинственное то, что «характер» — как явное. Вновь пущенный в ход романтиками, «шифр» отметил переключение внимания на внут-

реннее, на то в человеке, что, верно, никак нельзя открыть до полной очевидности. «Шифр» в современном искусстве плох тогда, когда употребление его можно исчерпать разговором о так называемых «условных» формах искусства. В творчестве художников шифры нарастали как гнет тяжелой реальности, которую нельзя стряхнуть с себя. Франц Марк писал с фронта войны, которой он не пережил: «Война не превратит меня в натуралиста, — напротив, я так сильно ощущаю дух, веющий позади сражений, позади каждой пули, что реалистическое, материальное совершенно исчезает. Битвы, ранения, передвижения — все они кажутся такими мистическими, ирреальными, как будто означают нечто совсем иное по сравнению с их названиями; и только все наделено еще каким-то жутким молчанием, *зашифровано*, — или же мои уши глухи, забитые шумом, чтобы уже сегодня расслышать подлинный язык этих вещей. Невероятно, что были времена, когда войну изображали, рисуя бивачные костры, горящие селенья, мчащихся всадников, падающих лошадей, конные патрули и прочее. Мысль о таких картинах вызывает у меня смех, несмотря на Делакруа, рисовавшего войну лучше других»⁶³.

Тяжелое переживание действительности накладывается, как шифр, на художественное тяготение к изображению сущности: сущность обретает в таинственности, глухой непонятности шифра свой язык, и искусство переходит на рельсы абстракции. Однако, несмотря на разрастающийся мир схем, линий, красок, в которые погружается живое начало, Марк едва ли пошел бы по такому пути. Он чувствовал страшное натяжение между внутренним бытием вещи, живого существа, человека и миром внешнего, между сущностью и конкретностью. Свои «Судьбы животных» (1913) Марк воспринимал как предчувствие войны; в годы войны он задумывался не над возвращением к прежнему «покою», а над «эскизом нового мира»⁶⁴. Замысел Марка был — изобразить жизнь внутри жизни, изнутри ее бытия: «Я начинаю видеть теперь то, что за вещами, или, лучше сказать, видеть сквозь вещи то, что позади них, то, что вещи обычно утаивают, и по большей части весьма утонченно, обманывая людей на предмет того, что они скрывают в себе на самом деле»⁶⁵. Изнутри жизни: «Лучшие наши художники избегают живого»⁶⁶, — еще раньше (1911—1912) писал Марк, мечтавший написать не картину «Лань», а картину «Лань чувствует»: «Кто сказал, что лань видит мир кубистически? — она чувствует его, как лань, пейзаж должен поэтому стать „ланью“. Это — предикат. Художественная логика Пикассо, Кандинского, Делоне, Бурлюка и т. д. совершенна и безупречна; они не

⁶³ Marc F. Bricfe, *Aufzeichnungen und Aphorismen*. В., 1920, Bd. I, S. 8. Курсив мой. — А. М.

⁶⁴ Ibid., S. 39.

⁶⁵ Ibid., S. 32.

⁶⁶ Ibid., S. 122.

«видят» лани и не заботятся о ней; они передали «свой» внутренний мир, — это субъект фразы. Натуралисты писали объект. А самое трудное, да и самое важное, — это предикат, который передают редко»⁶⁷.

Такое искусство, какое рисовалось Марку и какое он отчасти успел осуществить, было направлено внутрь живого бытия, которое должно было излиться в изобразительные формы свою внутреннюю наполненность. Подобно тому как Клее приходил к «буквам» — «характерам» — внутреннего, Марк должен был искать такие предметные формы или шифры, в которых косвенно сказалась и личность человека, уходящего от себя в мир природы и в душу живого существа, отражающего, *не* выражающего себя в ней. Это своего рода «объективированность» человека в живой натуре и душе.

Примеры того, как передает человеческую личность искусство XX в., не случайны, — искусство художников, которые были названы, отмечено большой последовательностью, а потому и значительной радикальностью. Динамика становления человеческой личности у Пикассо, когда характерность, определенность облика возникает и теряется на ступенях выявления человеческой натуры, и обратное — переход от конкретности человеческого к сущности, к природе, когда след характерного обнаруживается на «дне» внутреннего — спрятанного и запечатанного — или в косвенном отражении природной объективностью, — это, по-видимому, два основных и крайних направления в современной живописи, в современном искусстве, — если смотреть, что делается в нем с былым «характером», издавна уже проваливавшимся в неизведанную глубину внутреннего. Решение Пикассо, допускавшее огромное многообразие вариантов и вариаций, было продиктовано традицией большого французского искусства — включением времени внутрь изобразительных форм произведения. Немецкое искусство, видимо, отличалось скорее тяготением к сущности, что в целом, наверное, способствовало разрастанию слоя «шифров» и абстрактности в произведении живописи. Несмотря на то, что в Германии работало много одаренных художников, тут не сложилось ничего, что в передаче человеческой личности было бы столь же полно и всеобъемлюще, а в результате по-своему и систематично, как искусство Пикассо.

Странным образом многие столь не похожие друг на друга художники давали в изображении человеческих фигур сходные пластические решения, как бы довольствуясь некоторым примерным, обобщенным вписыванием их в среду, отчего личность легко утрачивает индивидуальные черты, но не приобретает пластичности и какой-то смысловой отмеченности и нагруженности.

Немецким художникам удалось, однако, разработать иные аспекты человеческой личности, не столь доступные более пластически-свет-

⁶⁷ Ibid., S. 121.

лomu французскому искусству: человек в борьбе с миром, с реальностью, которая порой приобретает черты слепой неведомой силы, — человек одновременно как жертва и как залог смысла всего бытия. Скульптуры Эрнста Барлаха убедительно и явно воплощают такой уход человека внутрь себя, даже покорность его перед судьбой и его вслушивание в голос истины, иногда экстатически-восторженное и страдальческое. Вполне возможно, что такой человеческой жертвенности недостает активности и знания о том, как преодолеть раскол между земной трагедией и светом истины, однако немецкие художники XX в. сумели совершить нечто художественно уникальное и как бы неосуществимое: передать полноту человеческого, полноту человеческого смысла и призвания через ущербность и искаленность человеческого существования. «Автопортрет с бокалом вина» (1915) Э. Л. Кирхнера⁶⁸, написанный на второй год мировой войны, — вещь, в которой личная катастрофа художника становится красноречивым жестом общего — растерянности, печали, страдания, бессильного протеста: да минует нас чаша сия. Пластическое, живописное совершенство произведения поднимается над морально-физическим упадком, который изображен художником в *себе же самом*, и точно так же этот художественный акт принесения себя в жертву как личности означает громадное обобщение самой ситуации; свет смысла извлечен здесь из самой тьмы времени, из самого безысходного страдания, человечность — в бессилии мученика, одинокого перед все-сильной бесчеловечностью.

Не приходится и говорить о том, насколько тесно связано такое искусство с художественной традицией: «В античности тело и дух едины. У Рембрандта кажется — тело гибнет, а тогда выходит наружу дух» (Герберт фон Эйнем)⁶⁹.

IV

Все изложенное о судьбе личности и характера в современном изобразительном искусстве допускает некоторое обобщение. Как обычно, музыка позволяет делать такие обобщения весьма наглядно, потому что явно вскрывает некоторую общую логику развития.

Мелодический мир индивидуализированных тем музыки XIX в., современницы живописного реализма, чувствует себя не совсем уютно в музыке XX в. В XIX в. всякая такая тема покоится в приготовленном для нее органическом ложе, — недаром в прошлом само гармоническое слышание, присущее XIX в., принималось порой за единственно естественное; так это в большой мере и есть на деле: смысл музыки

⁶⁸ См.: Немецкая живопись 1890—1918, с. 127.

⁶⁹ *Einem H. von Rembrandt und Homer // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Köln, 1952, Bd. XIV, S. 200.*

вдруг обретается на столько-то десятилетий в гармонии и единстве с психологией и физиологией слышания, после чего такое единство — его можно попробовать назвать «антропологическим» — неизбежно должно перерасти психологию и физиологию, подобно тому, как до XIX в. такой гармонии никак не устанавливалось. Мелодическая, развернутая и индивидуализированная, тема (до сих пор мелодию, понимая под ней именно такой образ темы, нередко считают неотъемлемой составной музыкального произведения) — не «человек» и не «характер», но некое подобие личности, аналогия, которую можно иногда осторожно провести: она живет в этой музыке, в ее органике. Само собой разумеется, не без оборотной стороны: как реализм видения всегда подстерегала опасность уподобить произведение самодовольному буржуа и мещанину, объявив человека созданным именно по его подобию, ни по чьему более, так музыка XIX в., ослабив тягу к смыслу, могла строить явный и слышимый образ житейского уюта, в котором все органично и все находит свое место, — по образцу буржуазно-примиренного и по-бидермайеровски приземленного быта.

Точно так же и взаимоотношения индивидуализированной темы со своим окружением в музыке XX в., — как у личности в изобразительном искусстве, — крайне усложняются, и такая тема начицает и взаимодействовать со своим «окружением» (последовательная полифонизация ткани, связывание и взаимопорождение вертикали и горизонтали, тенденция к линейности, к самостоятельности голосов, к гетерофонии и пр. — как, где и в каком порядке все это выступало в реальности искусства, об этом сейчас не место говорить), тема и окружение начинают меняться местами, прорастать друг в друга, строиться из одних и тех же элементов и пр., что прекрасно известно музыканту.

Дело сейчас даже не в этих тенденциях, как именно они выступали и сменяли друг друга, а в том, что судьба мелодизированной, индивидуализированной и уподобляемой «характеру» темы в музыке сходна с такой же судьбой целостно-органической личности изобразительного искусства XIX в.

Музыка XX в. пошла разными направлениями, переосмысляя такую мелодизированную тему, и главное — опыты сохранения ее во что бы то ни стало очень напоминают такие же опыты изобразительного искусства по сохранению реалистического — в традиционном понимании XIX в. — образа личности. Но не такие опыты характерны для искусства — тем более, что они требуют и принципиального сохранения прежнего отношения между темой и фактурой, темой и гармоническим языком и т. д., такого, при котором разные «измерения» произведения достаточно независимы друг от друга, а в то же время органически соопределены: тут сравнение кстати — все слышали и знают, как течет мелодия, да еще обычно в верхнем голосе, в типичном произведении XIX в., — тем типичнее, чем дальше такое произведение от страстной

борьбы за смысл и чем легче готово оно идти на всяческие уступки господствующему в культуре всеобщему вкусу и иллюзорно-примиренческому мироощущению. Мелодия органически связана с гармонией, но и отдельна от нее, обособлена. Великие музыканты середины XIX в. умели преодолевать такую раздельность сторон, не достигая, однако, бетховеновских — оказавшихся пророческими — принципиальных столкновений, как бы анатомических разъятий музыкального процесса, смелых обнажений материала.

Судьба мелодии в целом не в сохранении прежнего статуса, а в переделке, в метаморфозе к новому качеству. Его можно достигать, например, до крайности напрягая свойство органического в музыкальном произведении. Оно все тогда — рост, но растет не что-то узкое, частное, а, можно сказать, огромный запутанный сложный сад, непростое устройство которого — целый земной мир. Тут мелодическому уделяется исключительное внимание, но мелодия — это, скорее, уже то, что пропето в таком произведении от начала до конца, что-то по отношению к прежней музыке гипертрофированно-гигантское, космическое песнопение души, которая успевает показать в себе почти все, что в ней заложено, но только не сложиться в легко обозримую удобную форму. Идеальный пример такого произведения, возникающего из тоски по утраченной органике искусства и из страстной думы о лучшем будущем, гениальный Скрипичный концерт Альбана Берга. Этому гуманнейшему из западных художников XX в. — не только музыкантов — просто жизненно необходим был голос скрипки, элемент сплошного пения в произведении, в котором сложнейшая, дифференцированная ткань, полифония образов, настроений, веяний, смыслов, в которую вплетается поющий голос скрипки, находит свое высшее выражение в индивидуализированном бытии, вырастающем из целого и поднимающемся над целым, как человек — из неорганической материи и живого мира в гердеровской философии органического в конце XVIII в. Выпевание внутреннего, — предвосхищенное вагнеровской бесконечной мелодией, сплошным характером движения музыки, — наследует былой индивидуализированной, обозримой, симметричной теме-мелодии.

Было бы крайней наивностью ссылаться на то, что Скрипичный концерт был заказным сочинением, — как будто заказ не мог стать кровным делом композитора! А именно это и произошло у Берга в наивысшей, редкой степени. Партия скрипки у него предельно «очеловечивается», и это не просто метафора: в этой партии есть не только психологическая, лирическая насыщенность, присущая романтическим скрипичным концертам, та музыка сердца, о которой берговская скрипка никогда не забывает, но есть и нечто куда большее. Она, эта скрипичная партия, словно вводит слушателя (насколько это возможно для «немого» инструмента, обходящегося без слов) в целый мир дел и страданий человека, его раздумий и борьбы и, разумеется, его глубочайших пере-

живаний (что и наиболее традиционно). Дифференцированность музыкального языка Берга, напротив, противостоит известной сглаженности романтического изложения — это словно разнообразие серьезного романа, хранящего свою целостность даже и тогда, когда он наполняется самым разнородным, выпукло обрисованным, резким по своей правдивости *жизненным* материалом. Берг неожиданно выводит всю эту проблематику *наружу*: чудовищная сложность скрипичной партии заставляет исполнителя *мучиться*: как бы ни было совершенно данное исполнение, оно никак не может быть беспроблемно-гладким, и только. Если Шёнбергу хотелось (в своем Скрипичном концерте) заставить исполнителя сделаться «шестипалым», то берговский скрипач вынужден в иных местах играть буквально за двоих (Берг на крайний случай предусматривает в таких местах передачу части материала оркестранту). Для чего же нужна композитору такая чрезмерная сложность? В ней глубокий смысл: «очеловеченная» скрипка должна ввести в орбиту своего мира и живого исполнителя, который становится видимым воплощением заложенного в музыку человеческого субъекта: зримая деятельность исполнителя (который никак не может оказаться *над* техническими сложностями этой музыки и смотреть на них свысока, а может быть лишь на уровне таких технических сложностей) выявляет заключенную в музыке внутреннюю борьбу. Столь же дифференцированы и разнообразны у Берга отношения между скрипичной партией и оркестром (подобно взаимоотношениям между «героем» и «средой» в романе!). Эта ситуация, при которой солист-концертант должен становиться чем-то вроде протагониста жизненной драмы⁷⁰, запечатляемой в музыке (драмы, о которой тем не менее мало что можно сказать словами), напоминает другую историческую ситуацию, во всем остальном мало схожую с проблемами XX в., — ситуацию, в которой в 20-е годы XIX в. выступил Паганини. Его исполнительское творчество произвело революцию в технике скрипичной игры и дало значительный импульс композиторскому мышлению. При этом игра Паганини отнюдь не была (как нередко представляют себе) технически безукоризненной и гладкой: Паганини, выходя на эстраду, зримо боролся с поставленными перед собой небывалыми задачами, преодолевая трудности полностью или частично. Он, играя, актерствовал, и демоническое впечатление, производимое им на современников, складывалось из взаимоусиленных демонической личности и ее отражения — «субъекта» романтической — раскованной, порывистой, восторженной — музыки. Спустя сто с лишним лет в музыке вновь возникла потребность выразить — и выявить с очевидностью — кризис личности; не случайно роль такого выразителя вновь досталась скрипке как предельно гибкому инструменту, и вновь

⁷⁰ Как это прямо выявлено в Четвертом скрипичном концерте (1984) Альфреда Шнитке с его *cadenza visuale*, переходом соло в жест.

ей был поручен сверхсложный материал. Между тем скрипке уже было суждено обогатиться всем горьким опытом повзрослевшего (от романтических времен) человечества. Сходство Паганини и Берга прежде всего заключается в их несходстве, если перефразировать один внешне несуразный тезис диссертации С. Киркегора⁷¹.

Музыка берговского концерта с его гипертрофированной органикой рождает внутри себя не только «человеческий голос» скрипки, но и останавливается на пороге рождаемого слова — рождаемого из духа самой оркестровой музыки. Берговскую глубокую тягу к слову, к человеческому в нем ярко иллюстрирует именно Скрипичный концерт, произведение без участия певцов, но не без голоса и слова. Так в «Лулу» оркестровая ткань еще безмерно перерастает поющие голоса людей человечностью смыслов, которые поручено высказывать инструментам, оркестр неизмеримо человечнее людей. Цитата из кантаты Баха № 60 в Скрипичном концерте Берга, из кантаты о смерти и вечности, не только музыкальная, но и текстовая: «Довольно! Господи, если тебе угодно, отпусти меня...»

Es ist genug!
Herr, wenn es Dir gefällt,
So spanne mich doch aus!
Mein Jesus kömmt:
Nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus...

Выписанные в партитуре слова хора должны так или иначе, не прямо, но косвенно, дойти до сознания слушателя, стать элементом целостного смысла всей вещи. Поэтому у инструмента тут должна быть, так сказать, предельно отчетливая дикция: инструмент не только играет и даже не только поет, но и говорит, притом очень отчетливо и ясно, — доведенное до последней крайности требование членораздельности, обращенное к инструменту.

Эта же баховская музыкальная и текстовая цитата у Берга показывает, до какой степени солирующий инструмент отождествляется с «я» — с человеческой личностью. Это скрипке у Берга поручено произнести скорбные слова надежды: «Ich fahre sicher hin mit Freude» — «Я отправляюсь с радостью». И то, как она произносит слова хора, ясно рисует и эту личность, и ее положение в мире: эта личность не член человеческой общины, единой в себе и общей в своих порывах, а это член разобщившейся, растерявшей себя, теснимой общины. Одинокий человек — в своих надеждах на прочность запечатленного словом смысла. Четыре инструмента, к которым переходит от скрипки звучание хора, — три кларнета и бас-кларнет⁷² — тень баховского хора, хор

⁷¹ Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie. Frankfurt a. M., 1976, S. 9.

⁷² Группа из двух кларнетов и бас-кларнета уже в первых тактах Концерта служит тембровым фоном для солирующей скрипки и арфы. Сейчас, к сожалению,

духов и воспоминание о человеческой общности. Глубокая гуманистичность Берга состояла в том, что он достигал выражения в своей музыке такой напряженной мысли о человеке, о человеческом, о сохранении достоинства индивида, о человеческих ценностях, передавая в то же время и страшную, почти хаотическую сложность, суровость, жестокость мира, в котором существует такой человек, такая ясно помнящая среди всех тревог реального о человеческом призвании личность.

Личность среди хаоса реального мира — удивительно обнаруживать такое взаимоотношение в музыкальной ткани очень многих произведений последних десятилетий⁷³. Несмотря на то что музыканты последних поколений нередко готовы допустить внутрь своих сочинений и все неорганическое, всякого рода механические, автоматические, равнодушные, плохо контролируемые творческим сознанием и не сводимые в целое звучания, склонны уделять значительное место абсурду как таковому в качестве элемента своего замысла (в полной аналогии с возникшей после второй мировой войны абсурдной драмой), все же взаимоотношения личности и мира оказываются в центре многих произведений. Обычно при этом «мир» оказывается еще более бездушным, жестоким, хаотическим, «личность» — все более тающей, робкой, почти молчащей.

Подобный берговскому способ переосмысления традиции — у многих других композиторов, у каждого по-своему. Сам принцип в том, чтобы внимательно слышать движение музыки, ее смысла, внимательно произносить такой музыкальный смысл, *этим* сохранять былую органичность, возводить над таким сколь угодно сложным, многогранным, многослойным движением (как итог его) еще и линию пения как голос индивидуального во всеобщем, как человеческий характер в целом мире и во взаимодействии с ним.

Другой способ переосмысления традиции основан на том, что традиционный тематизм XIX в. переселяется в иную среду, в которой уже не чувствует себя как дома и даже подвергается явным, зримым и слышимым, деформациям, искажениям в борьбе со своим окружением. Один крайний пример, построенный, так сказать, на возможно *малом* отступлении от традиции, — «Поцелуй феи» Стравинского. Образец поэтического музыкального лиризма, в котором мелодии Чайковского живут второй жизнью; их несет нежная стихия лирики — дружелюбная, но уже чужая. Такой пример значительной умеренности при совмещении

нию, не приходится говорить о той смысловой роли, которая здесь (а особенно в сочинениях Шёнберга) постоянно выпадает на долю группы кларнетов и подчеркивается символически-значимым ее предпочтением. И это тоже «голос», представитель человеческого голоса в оркестровой ткани, но только, естественно, не поставленный на такое исключительное место, как скрипка в Концерте, чтобы все драматическое действие организовывалось именно вокруг него.

⁷³ Среди наиболее серьезных и весомых — сочинения Пьера Булеза.

старого и нового содержит в себе, однако, все типичное: традиционный мелодический тематизм тут не растет над собой, словно гигантское развесистое древо жизни над прежними садовыми растениями, а он приводится в столкновение со всем новым. Факт столкновения не исчезает от того, что оно приторможено, приглажено. Принцип сочетания — не органический *рост и переход*, а угловатость и колкость столкновения и связи. Композитор такого типа скорее сохранит симметричное строение прежнего тематизма и подчеркнет ритм складывания образа, раздельность долей, — но это, впрочем, не мешает тому, чтобы все в музыкальном процессе, в фактуре ткани взаимоопосредовалось и питалось из общих конструктивных источников. Только что никакая тема не может, как прежняя мелодия, течь здесь по своему естественному руслу — ей гораздо вероятнее, преодолевая сопротивление материала, столкнуться даже с самой собой, как собственной метаморфозой. Зеркала преобразений: подлинный шедевр, с которого началось применение додекафонной техники у Игоря Стравинского, Септет 1953 г., заимствует приемы техники метаморфоз, уже великолепно развитые в его собственном стиле, в том направлении музыки, где органический рост целого и формы парадоксальным путем привел в руках некоторых менее одаренных последователей к выпячиванию механической и техницистской стороны в произведении искусства. Вульгарный социологизм «Философии новой музыки» Теодора Адорно, книги, написанной в годы войны в американской эмиграции, основан на том, что принципы школ Шёнберга и Стравинского взяты как голая техника, как смысл, запечатленный лишь в логике техники, рассуждения о которой проецировались на априорные социологические схемы; но музыка Шёнберга и Стравинского — это отражение мира и человека и мысль о них, мысль глубокая и трагическая. Эти направления могли во многом сходиться, их задуманный смысл состоял в гуманизме мысли, в ее очевидной «антропоцентричности», а художественные решения были разными — и были бы разными при любой степени сходства технических приемов. Решения Стравинского ближе к типу творчества Пикассо, с которым был дружен композитор: разъятие, угловатость, порою колючесть, кубистичность, конструкция как прозрачность, а не как нагроможденный, нередко преувеличенный продукт органической гипертрофии. Личность не необозримое, не то, что отчасти утратило свои контуры во времени и пространстве и предстает как бесконечность звучания, а личность как сложенное из линий, форм, объемов, вполне подлежащих учету и доступных обозрению, — но только что этот сложенный образ не дает окончательной печати личности, как раз и навсегда схваченный облик характерности. Хиндемит с его немецкой сосредоточенностью представляет особый вариант такого последнего решения. Музыка как аналог личности: изблюбленные у Хиндемита, особенно у зрелого, сонаты для солирующего

инструмента с фортепьяно не непременно глубоки, но в них оба инструмента, оттеняя друг друга и задавая как бы объемность пространства, в котором они движутся вперед, создают каждый раз особую жизнь, образ личности. Музыка не «о» чем-то, не чувство и не рефлексия прежде всего, а последовательное (и потому сосредоточенное) выписывание черт особого бытия — одновременно и бытия произведения искусства, и бытия личности. У позднего Хиндемита такие картины бывают обыкновенно спокойны, без взвинченности и экспрессии раннего, но в них, как важный след, оставлена четкость и резкость в соединении разного материала. Соединение, *не* компромисс, на фоне общего, смывающегося характера. Линии голоса соединяются в прозрачном и пустом пространстве напряженного внимания.

Такая музыка *рисует* в своем пространстве, рисует линией характерность бытия — музыка Берга воссоздавала *объемно* полноту, противоречивую наполненность бытия изнутри.

Подобные утверждения могут показаться целиком метафорическими и за метафорой скрывающими более простую суть дела. Они, однако, метафоричны лишь в том самом смысле, в каком любой разговор о внутреннем мире человека пользуется метафорой — языком внешнего, ставшего внутренним, языком *характера*, проникшего в самую глубь человеческого бытия. Музыка нашего века дает нам аналог человеческого бытия, в разных направлениях дифференцируя и индивидуализируя его. Изобразительное искусство, живопись, скульптура тоже дают аналог такого бытия, в котором находят свое место былые черты человеческой характерности, — это искусство в XX в. во многом подобно музыке. Едва ли оправданны попытки более прямолинейно вскрывать содержание, сказанное на его усложнившемся языке.

* * *

Вместо заключения. На предыдущих страницах была сделана попытка взглянуть на процесс, который не могу назвать иначе, как гигантским и широчайшим, — на процесс глубокого переосмысления человеческой личности на протяжении трех тысяч лет. Процесс этот тем более сложен, что в нем радикально переосмысляются *сами средства* осмысления. Есть нечто такое, что можно было бы принять за константы историко-культурного процесса, есть преемственность даже в пользовании известными словами, — такими, как «этнос» (этология, этологический), «характер», — зато есть свой «драматизм» в том, что как раз все такое обманчиво-постоянное может переосмысляться в свою противоположность. Грек видит «характер» чертой, лежащей на самой поверхности, а для европейца нового времени тот же самый «характер» лежит где-то в неисповедимых и темных глубинах личности, то ли как их

основа, то ли как их относительный итог и сумма, то ли как нечто совершенно уже проваливающееся во мрак обособленного индивидуального мира. Процесс сложен и глубок, и мы могли взглянуть на него лишь через узенькие щелки, которые не назовешь и настоящими окошками, — только попытки взглядываться в более или менее случайных местах в обширный поток или вслушиваться в его гул. Это ведь видится и шумит сама история, само дно которой, русло, начинает завораживающимся образом открываться перед нами. Для истории, взятой на протяжении, положим, трех тысячелетий, для истории, если бы она вдруг обрела способность говорить, наверное, было бы довольно безразлично, существовал ли такой художник Мане (или еще кто-то другой), — их было, этих художников, так много, а логика истории — одна, и каждый из художников как-то причастен к ней... Может быть, обретшая способность говорить История взглянула бы на Мане довольно безразлично — как на преходящий момент своего бытия и становления.

Но вот мы оказываемся перед этим художественным феноменом, перед его неповторимостью, которую мы чувствуем, — и все становится совсем иным. Вот это произведение и этот художественный мир нам не безразличны, — но как же нам поступать? Должны ли мы уходить в этот художественный мир, погружаться в его красоту, и только, или мы должны учиться — помимо того, что мы видим и слышим в нем непосредственно, — видеть и слышать проходящие через него линии исторического движения, исторической логики, учиться уметь видеть парадокс его становления и бытия? Должны ли мы удовлетворяться тем, что, например, такое-то художественное явление безусловно велико и прекрасно уже в себе самом? Или, быть может, оно еще тем более велико и небезразлично для нас оттого, что по-своему ведет тему человеческой культуры, осмысление которой началось за столько-то веков или тысячелетий до него? Оттого, что сквозь него мы начинаем по-новому видеть начала и концы человеческой истории — те относительные «начала» и «концы», которые в каждом значительном произведении искусства связываются в свой особенный узел? Или, формулируя совсем просто: должны ли мы стремиться видеть и слышать произведения искусства в исторической конкретности того, что и как осмысливается в них?

И тут наша тема — тема «характера» как лейтмотив всего искусства — неожиданно приобретает самый практический, самый жизненно-непосредственный смысл. Очень часто неискушенных любителей музыки пытаются увлечь таким-то произведением, на все лады расписывая, как оно красиво (это сверх того, что сообщают много посторонних произведению данных и сведений), — как оно красиво, выразительно и во всех отношениях замечательно. И все такие разъяснения музыки (хотя красоту не опишешь, да и зачем?) небесполезны, пока ее толкователь не впадает в обычный тут елейно-сентиментальный тон. Почему

он обычно впадает в такой тон? Понятно, почему, — потому что он, как правило, сам не находится в *деловом* отношении к музыке, которую хочет распропагандировать. Полезнее было бы отнестись к будущим слушателям музыки как к серьезным людям и разъяснить им ту реальную историческую противоречивость, на которой вырастает произведение, — не противоречивость исторической ситуации, которая в произведении преображена уже в язык искусства, а противоречивость самой мысли, которая рождает, вызывает к жизни произведение искусства и вообще делает или делало его жизненно-необходимым, насущным. Каждое произведение в сущности — буква в слове истории. Что к противоречию как неременному условию бытия всякой вещи мы не привыкли, что мы от этого отвыкли, — очевидно: противоречивость — это ведь какой-то недостаток... Зато «красивые» (и только) произведения музыки, сложенные в ряд, — красивы ведь и Палестрина, и Бах, и Шуман, и Чайковский, — дают только, как отклик, нарастающее слушательское безразличие к музыке — всегда безразлично красивой. «Нечеловеческому» безразличию истории (в которой слишком много всего разного) отвечает тогда более чем человеческое равнодушие — к тому, что «меня» не касается...

И вот мы читаем в новой книге Эдисона Денисова: «Одни из нас в музыке А. Веберна вдыхают чистый воздух горных вершин, освещаемых лучами солнца, другие — запах альпийских лугов с их бесконечно разнообразной гармонией красок, третьи восхищаются идеальными геометрическими пропорциями, совершенством музыкальной архитектуры и т. д., но все мы слышим в его музыке ту тишину, красоту и гармонию, которых нам столь часто недостает в жизни»⁷⁴. Прекрасно! Но и только?!

Что же делать нам тогда с ассоциацией Т. Адорно, который в музыке Веберна расслышал тревогу и отдаленнейший гул битвы, которая, подобно сражению при Вердене, слышна на десятки километров окрест? Только ли красота горных лугов — или же красота, разверзающаяся вглубь бытия и открытая его волнениям? Только ли восхищение — или восхищение и со-страдание вместе с музыкой? Сведение всего в «одно и то же» — или разведение разного по реальным пространствам истории? У Э. Денисова так: «В добаховской музыке присутствует та же (что у Веберна. — А. М.) чистота, стройность и ясность, та же хрустальная прозрачность звучания, та же строгость и логическая уравновешенность мысли»⁷⁵.

Не верю в это «тожество» точно так, как не мог бы поверить в то, что в первой теме симфонии «Матис-художник» П. Хиндемита «нет ни

⁷⁴ Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986, с. 206.

⁷⁵ Там же.

интонационных сгущений, ни разряжений, ни тех моментов, которые своей интонационной привлекательностью останавливают внимание слушателя»⁷⁶.

Конечно же, все это есть, именно это-то и есть, — но есть, однако, и сопоставление (уже в самой теме) пластически-ясного с аморфным, погружение всякой характерности в аморфность, неокончательная вычлененность пластического и незавершенность становления, — все то, что мы наблюдали выше в других созданиях искусства XX в. В утверждениях же замечательного мастера нашей музыки я вижу не aberrации слуха (как таковые), но феномен «усталости от культуры» (ее перенасыщенности, переусложненности), — он-то и заставляет искать красоту «вообще» и ускользнувшую из рук «естественность» выражения.

⁷⁶ Там же, с. 139. Ср. еще более неадекватные суждения о теме из Четвертой симфонии Шостаковича (там же, с. 140).

ВЕЩЕСТВЕННОЕ И ДУХОВНОЕ В СТИЛЯХ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В отличие от русской литературы в литературе Германии конфликт между стремлением к полноте охвата действительности, детальному ее воспроизведению и духовным ее осмыслением — одна из основных стилевых проблем. Классический стиль, явившийся с этой точки зрения стилем, гармонизирующим антитетичность видения мира за счет иерархического распределения предметов в художественном сознании, в творчестве Гете классического периода снимает на краткую пору это противоречие.

Философская ориентация немецкой литературы, выразившаяся в ее постоянном тяготении к разъятию реальности на материальное и духовное, — свойство, корнями своими уходящее в XVII в., в стиль барокко — течения, которое, видоизменяясь, сохраняло свою действенность и на рубеже XVIII—XIX вв.: если классический стиль (Гете) противостоит дисгармонии барокко, то в стилистическом мире современника Гете — Жан-Поля классическая гармония вновь оказывается нарушенной и единство мира, создаваемое классической мерой, разделяется на антиномичные стихии вещественного и духовного. Характер противостоящей классическому стилю дисгармонии проясняется традицией литературы XVII в.

Литература немецкого барокко знакома со всеми уголками действительности, не испытывает страха ни перед чем отдельным, ни перед самым жутким, ни перед самым безобразным, отвратительным и омерзительным. Поскольку в этот век еще не было принято (наследие Ренессанса) сдерживать себя, накладывать узы на свои эмоции, то писатель XVII в. обычно давал волю своему языку, свободно выговаривался, изоощрял свой риторический талант на самых разных предметах.

Читателя в этот век тоже можно было поражать своими выдумками и находками, неожиданными поворотами образов и мыслей, но его нельзя было ни «шокировать», ни «эпатировать», как буржуа XIX в. Однако эта эпоха, не знающая страха перед отдельными сторонами действительности, как бы с самого начала ошеломлена, ошарашена всей окружающей действительностью в целом и вынуждена подавлять в себе животный страх перед самым как бы внезапно осознанным фактом существования этой действительности и перед как бы заново и неожиданно раскрывшимся фактом индивидуального человеческого существования — как «я», как личности. Исторические события XVII в., а главное — Тридцатилетняя война, словно изнурительная эпидемическая болезнь с вялым протеканием и отдельными острыми, смертельными вспышками разносившая свою заразу по немецким землям, — конечно,

не могли не оставить длительного следа на образе мышления и представлений немцев, на характере их фантазии. Но даже и Тридцатилетняя война не была неожиданным шоком, — напротив, испытание войны включается в общую социально-психологическую ситуацию и накладывается на более общий социальный и социально-психологический фон, предопределяющий в эту эпоху основные особенности мировосприятия, волеизъявления, поэтического выражения.

Семнадцатый век отмечен распадом в сознании людей сферы материального и сферы духовного, распад усиливается, обостряется, затвердевает. Семнадцатый век вносит в распадение систему, приводя в «порядок» и обновляя традиционные представления об «уровнях» действительного. Наивысшая и подлинная степень действительности присуща богу и вечности; напротив того, все материально-реальное есть лишь видимость и обман, иллюзия, или форма времени, в которую облекается вечность¹. Гениальный Абрахам а Санҭа Клара, проповедник-августинец, находит яркую формулу такого мировосприятия: *alles auff der Welt flüchtig/nichtig/vnd nit gewichtig* — «все — мимолетно, ничтожно и невесомо»².

В трагедии «Екатерина Грузинская» (1649—1650) Андреаса Грифиуса Вечность обращается к зрителям:

O Die Ihr auff der kummerreichen Welt
Verschrenckt mit Weh' und Ach/und durren Todtenbeinen
Mich sucht wo alles bricht und fällt/
Wo sich Eu'r ichts/in nichts verkehrt/und eure Lust
in herbes Weinen!

— «О вы, что ищете меня в этой юдоли печали, среди горя и вздохов и высохших костей, где все падает и рушится, где вы сами обращаетесь в ничто, а ваши радости — в горькие слезы!»³ («Eu'r ichts/in nichts» — «Ваше что обращается в ничто»). И далее:

Schmuck/Bild/Metall und ein gelehrt Papir;
Ist nichts als Sprew und leichter Staub vor mir.
Hir über euch/ist diß was ewig lacht;
Hir unter euch/was ewig brennt und kracht.
Diß ist mein Reich. Wehlt/was ihr wündschet zu besitzen.

¹ См.: *Voskamp Wilhelm*. Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein. Bonn, 1967; *Михайлов А. В.* Время и безвременье в поэзии немецкого барокко. — Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. М., 1970, с. 195—220.

² *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse* / Hrsg. von Albrecht Schöne. 2. Aufl. München, 1968, S. 115.4. Все переводы, кроме оговоренных случаев, принадлежат автору статьи.

³ *Gryphius Andreas. Catharina von Georgien* / Hrsg. von Willi Flemming. 4. Aufl. Tübingen, 1968, S. 9, V. 1—4.

— «Украшения, картины, металлы и ученые сочинения — предо мною не что, как прах и пыль. Здесь над вами — вечный смех [рай]; здесь под вами — вечный огонь и треск [ад]. Вот — мое царство. Выбирайте же, чем хотите обладать»⁴. Человек так ощущает себя перед лицом реальности: «Мы молим — утешенья нет! Вспоровшаяся пасть ада грохочет нам в лицо, небеса расточают на нас острия молний, светящиеся серой стрелы»⁵. Грифиус учит стоицизму своих читателей и зрителей, учит хранить спокойствие духа, что бы ни случилось; основной же страх — страх метаморфозы, мгновенного и беспричинного превращения вещей — когда на месте прекрасного лица окажется скалящий зубы череп⁶. Прочность вещей обманчива: пугает скрывающийся под их поверхностью внезапный перелом. Маска и лицо: действительное двулико, вещественное в своем мнимо-спокойном и безмятежном состоянии заключает две возможности — возможность «ада» и возможность «рая», так что всякая, даже самая безразличная вещь уже служит обращенным к человеку предупреждением; в приведенных словах из трагедии Грифиуса, где поэт стремится говорить наиболее существенным языком о действительности, вещественность мира стремится одновременно вверх и вниз, открывает и лицо ада и лицо рая. Внутренне распадаются сами вещи, обращаясь в символы времени и вечности.

Барочная иерархическая лестница «ценностей» отнюдь не обесценивает непосредственную, данную реальность, отнюдь не заставляет писателя отбрасывать ее прочь. Материально-вещественное, данное, наоборот, составляет основу всего мироздания — как первая ступенька, с которой начинается восхождение к духовному. Но стоит слою материально-вещественной действительности выпасть из системы целого, из «вертикальной» конструкции смысла, стоит ему показаться в своем непосредственном существовании, как ни один луч подлинной духовности уже не касается его. Барочная система понятий и представлений не исключает полноты действительности, а создает и подчеркивает самые неожиданные аспекты отношения к ней.

Симплиций в знаменитом романе Гриммельсхаузена рассказывает о том, как, направляясь в Страсбург, он встречает по пути замороженного от пуль и ударов грабителя:

«Когда я миновал Эндинген и подходил к одному отдельно стоявшему домику, кто-то выстрелил в меня, и выстрел этот задел край шляпы, а вслед за выстрелом из дома выскочил неотесанный мужик — большая дубина и помчался изо всех сил ко мне, крича, чтобы я бросил ружье. Я отвечал: Ни чуточки, земляк, придется обождать, — и взвел

⁴ Ibid., S. 11, V. 69—73.

⁵ Ibid., S. 15—16, v. 180—182.

⁶ Так, например, в 4-м действии трагедии Грифиуса «Карденио и Целинда» — *Gryphius A. Cardenio und Celinde*. Hrsg. / von Rolf Tarot. Stuttgart, 1968, S. 64—65.

курок, а он выхватил штуковину, больше похожую на меч палача, чем на саблю, и ринулся на меня. Тут я понял, что дело нешуточное, нажал курок и залепил ему пулей в лоб с такой силой, что он перекувырнулся и потом шмякнулся на землю. Не упустив момента, я поскорее выхватил меч у него из рук и хотел его вонзить ему в тело (in Leib stossen); но меч никак не входил, а он тем временем опять, как ни в чем не бывало, вскочил на ноги, схватил меня за волосы, а я его, но меч я уже успел отшвырнуть в сторону, и тут уж пошла у нас серьезная потеха, в которой сказались сила ожесточения каждого, но ни один не мог одолеть другого: то я оказывался над ним, то он — надо мною? и вот мы уже во мгновение ока были на ногах; но ненадолго, потому что каждый хотел прибить другого до смерти; кровью, которая струями текла у меня изо рта и носа, я плевал в лицо врагу, раз он ее так свирепо жаждал, и было мне это кстати, потому что она мешала ему смотреть. И так мы часа полтора валялись друг друга по снегу и до того устали, что, как видно, бессилию одного нельзя было взять верха над утомлением другого голыми руками и один не мог умертвить другого собственными силами и не прибегая к оружию»⁷.

Этот отрывок — блестяще написанный у Гриммельсхаузена эпизод, отмеченный характерной барочной динамикой, эпизод, яркость которого еще усиливается от того, что ни читатели, ни сам герой пока еще не знают, для чего он должен был вступить в этот непонятный поединок не на жизнь, а на смерть. В этом эпизоде нет стереотипных моментов, а все увидено, пережито и сказано неповторимо своеобразно: чего стоит хотя бы та деталь, что Симплиций пользуется как оружием своей кровью, которая течет у него изо рта и носа, ослепляя противника. Чему более всего следует поражаться в этом эпизоде, так это именно точному выражению словно особым зрением схваченных движений борющихся, причем Гриммельсхаузену даже не приходится искать каких-либо особо живописных слов для ярко-наглядной передачи жестов, как и вообще он избегает какой-либо стилистической необычности (тем более напыщенности или наигранности слога). Враг, получив удар пулей в лоб, — и это уже вполне замечательно, поскольку Симплиций еще не знает, что противник его заколдован от пуля, — шатается, перекувыркивается и рушится на землю. В одном случае движение очень конкретно и картинно — «*herumb durmelte*», в другом для него выбрано самое общее выражение — «*zu Boden fiel*»⁸. Весь рассказ с самого начала уже подчинен небывалой динамике, и мы словно слышим тяжелый удар об землю — так падает оглушенный на миг противник; пока тот не очнулся, Симплиций вырывает у него из рук меч («*rang ihm geschwind sein Schwert*

⁷ *Grimmelshausen. Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch... / Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen, 1967, S. 334. 23—335. 14.*

⁸ *Ibid.*, S. 334. 33—34.

aus der Faust»⁹), и тут действие крайне интенсивно: хотя противник оглушен, но Симплиций вырывает у него из рук меч с огромным усилием, вырывает поспешно, торопясь, потому что сам он заражен страшной динамикой боя, потому что меч особенно увесист и потому, видимо, что даже потерявший сознание враг по-прежнему крепко удерживает в своих руках этот тяжелый меч; Симплиций хочет вогнать меч в тело противника, но меч «не желает проходить» (буквально), — и здесь выражение выбрано скорее деловое, как раз очень точно доносящее до нас динамику схватки и настроение Симплиция. Коль скоро Симплиций скорее поражен неожиданностью и непонятностью боя и, может быть, даже утрачен неподатливостью противника, которого не берет ни пуля, ни меч, у него и нет повода для каких-либо «человеческих», углубленных переживаний, для какой-либо душевной раздвоенности; как раз наоборот, он скорее сражается не с человеком, а именно с «телом» (Leib), тем более что в этот миг оно бесчувственно; Симплиций должен только отыскать способ побороть это враждебное ему и странное тело. Вот почему динамика схватки передана как бы в «чистой» форме: нет ничего, что бы отвлекало от борьбы, и противникам остается только делать свои шаги в своем кровавом споре. Это между ними — игра, игра, озаменованная самой *последней* серьезностью, — «ein solch ernstlich Spiel»¹⁰. Пока Симплиций силится поразить противника мечом, тот неожиданно вскакивает на ноги («sprang er wieder unversehens auff die Fuß»¹¹), собственно, как-то вдруг оказывается на ногах — такова предполагаемая тут стремительность — и хватает Симплиция за волосы — инстинктивное движение, словно движение утопленника. Тут-то Гриммельсхаузен и говорит, что бой стал «серьезной игрой», предыдущее было подготовкой, а теперь поединок вступает в такую стадию, когда, очевидно, ни один не может взять верх над другим, и все ситуации схватки уже нельзя пересказать по отдельности и по порядку: все это длится полтора часа! Этот точно и выразительно описанный бой — почти уже сражение мифологических персонажей; и дальше поединок приобретает совсем безличный характер по мере того, как противники уступают и силы их тают. Движения и прежде отличались лишь инстинктивной, бессознательной четкостью, они теряются теперь в безумной возне, и не забыто лишь одно — желание убить противника; кровь и снег соучаствуют в бое¹². Становится ясно, что не будет победы в этой бесчеловечной схватке; по мере того как противники утомляются, они превращаются в образ своей немощности: «бессилие одного не могло совладать с усталостью другого», и — характерное добавление — «голыми руками»¹³. Гриммельсхау-

⁹ Ibid., 334. 34—35.

¹⁰ Ibid., 335. 1.

¹¹ Ibid., 334. 36—37.

¹² Ibid., 335. 9—10.

¹³ «[...]daß [...] deß einen Unkräftten deß andern Müdigkeit/allein mit den Fäusten nicht völlig überwinden [...]. — Ibid., 335. 11—12.

зону было крайне важно именно это: дерутся бессилие и усталость, дерутся голыми руками, — противники, утрачивая образ человеческий, превращаются в стихии.

Страшная ожесточенная динамика поединка и безличная его стихийность — это две черты барочного восприятия мира. Поединок такой — одновременно «бой» (в «высоком» стиле) и «драка» (в «низком»).

Действие этого эпизода совершается в сфере материально-вещественного и стихийно-элементарного. В начале эпизода мы еще узнаем, как выглядел противник Симплиция, и узнаем, что сделал каждый из дерущихся; в конце — отчаянные реакции («плевать кровью») и — вместо «я» — «мы»: оба слились в одну дерущуюся массу. Третья — и самая существенная — черта барочного мировосприятия, выраженная в этом эпизоде, — это отношение к вещной действительности, к материальности вещей и здесь, вполне конкретно, к человеческому телу, к человеческой плоти. Суть навязанной Симплицию драки (или драки-боя) — в том, что все человеческое стирается и что человеческая плоть смешивается с кровью, грязью и снегом. Человека, как сказано в другом месте, можно избивать до того, что из него «начнет течь масло»¹⁴.

Едва ли подобные картины избиения вызывали у Гриммельсхаузена что-либо, кроме ужаса, но, будучи писателем своего времени и оставаясь верным привычным модусам поведения эпохи, он мог только доводить раз начатую сцену до «метафизического» заключения, до конечного уничтожения личности и перемалывания плоти. Уже по окончании этой безумной драки, когда Симплиций узнает в своем противнике старого знакомого Оливье, этот последний излагает ему свою философию грабительства, которая и могла возникнуть только в обстановке торжествующей в жизни бесчеловечности. Но шире жуткого зверства, этого наследства войны, растаптывание человеческого в «прах и пыль», как было сказано у Грифиуса.

Такие сцены, как взятая у Гриммельсхаузена, — это самые конечные, самые напряженные «серьезные игры», игры-битвы, где речь идет о жизни и смерти. Они могли происходить лишь тогда, когда сама материальная сторона мира, качество вещей, их фактура, их вкус и запах были уже хорошо почувствованы, поняты и оценены в своей непосредственности, были уже достаточно хорошо освоены, чтобы затем разрушаться в подобных бесчеловечных эпизодах, поданных со стороны, очень четко и точно. И действительно, смело можно сказать, что у Гриммельсхаузена передана уже вся полнота жизни в ее непосредственности, в том, как она есть, — но только передана принципиально иначе, чем, например, в реалистическом романе XIX в. В эпизоде из романа о Симплиции Симплициссимусе мы видели определенную ситуацию, вычлененную из жизненного потока, включенную в фабулу романа и осмыс-

¹⁴ Ibid., S. 358. 2—3.

ленную в духе барочного мировосприятия; сама эта ситуация воссоздана необычайно ярко, без сомнения — виртуозно, но сама-то по себе ситуация — типична, т. е. здесь заранее задана и типична направленность этой ситуации — в сторону растаптывания, размалывания вещественности, материальности, от прочности и твердости тел — к праху, пыли, тлену: насильственное и издевательское превращение действительности, что — в ничто.

Никак нельзя, с другой стороны, «пересерьезнивать» эту ситуацию, забывая о том, что в ней — не просто трагизм, но и игра; нельзя осмыслять эту ситуацию в духе отвлеченной человечности, переживая за автора и за героев то, что сами они отказываются переживать, поскольку все рассказанное воспринимают и более «юмористично», светло и даже более объективно, безучастно. В эпизоде романа действительность не просто разрушается — это одна сторона процесса, — но она и утверждается в своей немыслимой реальности — в своем полнокровии, в своей сочности и вязкости; это — другая сторона. Писатель наслаждается своим эпизодом, и всякий читатель получает от него настоящее удовольствие. Для барокко — здесь неотрывное от разрушения материальности наслаждение вещественной осязательностью, плотностью, эластичностью вещей и наслаждение тем, что верно назвать «юмором автоматизма», — идеальным взаимодействием борющихся, почти безличных тел, их инстинктивной приспособленностью друг к другу. Ситуация эпизода — и бой, и драка, но и красивая игра, и все это сразу.

Та же ситуация повторяется в романе спустя несколько глав (признак ее типичности!), но теперь уже как ситуация в первую очередь комическая и с несколько иными поэтическими приемами. Это — рассказ Оливье, который решил позабавиться дракой собак с кошкой и для этого посадил двух собак и кошку в мешок. Оливье рассказывает: «[Я отправился] на привольный широкий луг, где и собирался развлечься, думая, что раз поблизости нет дерева, на которое могла бы ретироваться кошка, то собаки погоняют ее по ровной местности, как зайца, и похорошему потешат меня! Не тут-то было: не только пришлось мне худо, как собаке, как принято говорить, но еще и пришлось худо, как кошке (кошачьи беды, верно, мало изведаны, иначе бы из них тоже давно сложили бы пословицу), потому что кошка, стоило мне открыть мешок, увидела перед собой пустое пространство, а на нем — двух своих могучих врагов и ничего высокого, на чем можно было бы спастись, но, отнюдь не желая спускаться вниз, где бы ей разодрали шкуру, тут же отправилась на мою голову, не видя более высокой точки, а когда я пытался помешать ей, то у меня свалилась вниз шляпа, и чем сильнее стаскивал я кошку с головы, тем глубже запускала она в меня когти; за такой стычкой собаки не могли наблюдать спокойно и, лязгая зубами, стали прыгать на меня сзади и с боков, норовя поймать кошку, но та все равно не желала спускаться вниз, а, глубоко запустив когти, цепко держалась

и на моем лице и вообще на голове, и всякий раз, когда, замахнувшись своей боевой перчаткой, промазывала в собак, то уж во всяком случае не в меня, а когда иной раз и давала собакам по носу, то те старались стащить ее вниз своими лапами и не очень дружелюбно цапали меня за лицо, — а когда я собственноручно старался нащупать кошку на голове и сволочь ее вниз, то она изо всех сил кусала и царапала меня, так что и собаки и кошка одновременно осаждали, царапали и полосовали меня и в итоге так страшно изуродовали меня, что я едва ли был похож и на человека, а что самое плохое, так я рисковал тем, что, пока они силятся поймать кошку, они нечаянно оторвут мне нос или ухо, — воротник и колет залило мне кровью, словно конюшню кузнеца в Стефанов день, когда пускают лошадям кровь, — и, не зная иного средства спастись от таких мук, я бросился наконец наземь, чтобы собаки могли схватить кошку, потому что мой capitoлий иначе оставался бы и впредь ареной их боев, — собаки хоть и задушили кошку, но я-то отнюдь не столь замечательно позабавился, как предполагал, а пожал лишь издевки и приобрел такую рожу, какую ты видишь. От этого я так разгневался, что пристрелил обеих собак»¹⁵.

Эта комическая история, в довершение всего еще и выдуманная лживым Оливье, включает в себе трагические аспекты, как первая, трагическая, рассказанная Симплицием, — юмористические и комические. Здесь такое же развенчание человека, такое же растаптывание и изничтожение его плоти, только в этом случае все идет в ущерб «репутации» рассказчика. Мало того, что он отправляется на поле, где нет деревьев, он забывает, что сам может великолепно заменить дерево, будучи единственным высоким на поле «предметом», мало того, что его «душа» тем самым аннулируется и он, словно неживая вещь, делается ареной, на которой буйствуют стихийные, бессознательные силы (его голова, капут, — capitoлием!), — но и самое тело его уподоблено сараю, воле которого кастрируют лошадей: воротник и колет служат воротами! Та же самая динамика, та же направленность в этой необычайно яркой сцене, переданной во всем богатстве деталей!

Нет никакого сомнения, что действительность передается у Гримельсхаузуна с чувственной полнотой, когда требуется почти непрерывная и синтетическая работа всех органов чувств и когда чувства эти трудятся с первоизданной свежестью и неутомимостью¹⁶. Лишь от такой чувственно-насыщенной полноты и может быть настоящий, неиллюзорный переход — к развенчанию земной реальности, этого скрытого за тонкой оболочкой праха, или к утверждению внешней реальности духовного, к бегству от мира, как в пятой книге «Симплициссимуса». Это путь — вниз или вверх от земного, согласно той же общей формуле,

¹⁵ Ibid., S. 356. 27—358. 1.

¹⁶ Самая простая ситуация: «...когда пришел мужик с едой и питьем, мы уселись вместе и стали ублажать свои желудки, что было мне тогда весьма кстати. Еда состояла в белом хлебе и в холодном жареном телящем огуз-

которой блестящее выражение дал Грифиус в цитированных строках «Екатерины Грузинской», — но нет простоты формулы, и центр внимания однозначно перенесен на сам жизненный материал, повсюду раскрывающий — внутри самого себя — барочную логику переходов. Но именно потому сам этот жизненный материал все еще слишком односторонне чувственно-материален, он лишен своего особого специфического конечного смысла, он никогда не тождествен себе, а потому может только нести внутри тебя зерна своего уничтожения, отрицания, преодоления; материальный мир, мир окружающих вещей, чувственный мир существует под сенью символических духовных сфер, но не может совместиться, слиться с ними, — действительность существующего слишком грязна, унижительная жизнь в ней закономерно толкает думающего героя к духовному уединению, к контемплиции, к существованию вне общества и без людей — вне «мира». Окружающая действительность, постигаемая в своей непосредственной качественности — как она есть, — раскрывается как оторванное от духовного смысла бытия материальное дно универсума. Этому материальному дну как непрменная черта присуща элементарная, стихийная неустойчивость (он рушится, падает, гибнет) и хаотичность стихийного — первозданная неорганизованность, беспорядочность, буйная неукротимость. Вспомним драку из «Симпли-

ке, к тому же был у нас добрый глоток вина и теплая комната; Ну что, Симплиций, — сказал Оливье, — тут получше, чем в апрошах под Брейзахом? (Ibid., S. 339. 14—16, 18—21) — чувственно-синтетична, островок теплого и сытого уюта в противовес обычному холоду, голоду и грязи; Симплиций даже против желания поддается соблазнам покоя, и такое состояние забытья могло бы длиться без конца: чтобы это подчеркнуть, Гриммельсхаузен делает цезуру посредине этого отрывка — начинает новую главу.

Вот и пример характерного построения образа (из романа о Шпрингинсфельде): герой (действие происходит в харчевне) поражен обликом сидящего неподалеку от него человека, но видит его не так, как можно увидеть человека сразу же, с первого взгляда, а передает те, всякий раз удивляющие его черты, которые постепенно выплывают к нему из темноты, как во сне, и в совокупности составляют образ чувственной полноты и телесной громоздкости. Герой поражается прежде всего тому, как много и как неутомимо ест этот человек: пораженный этим, он замечает, что и фигура, и борода, и волосы у него «не как у людей» (волосы — «как у Навуходносора в изгнании», и одежда «на старинный античный лад» — «auf die alte Antiquitätische Manier»; *Grimmelshausen. Der seltsame Springinsfeld* / Hrsg. von F. G. Sieveke. Tübingen, 1969, S. 12. 29—30. 32—33), и посох у него такой, каким «одним ударом можно соборовать человека» (Ibid., S. 13. 3—4), а потом вдруг видит, что борода не просто слишком длинная, но и совсем «противоестественная» (там же, стр. 13.8), по ней рассказчик безошибочно распознает, что поразивший его человек (старый Симплиций) приехал из Индии! Громадность чувственного облика, поражающая преувеличенность в нем всего человеческого, переполненность чувственным до «смертоносности», ненавязчивые выходы в «барочную вертикаль», разумеется, не случайны. Эта чувственная полнота надвигается на рассказчика, при всей своей абсолютной реальности таинственно скрыта в себе, а притом неумолимо и угрожающе раскрывается на наших глазах!

циссимуса»: есть некая безошибочность механического в инстинктивных действиях дерущихся врагов, однако такая раз заведенная машина взаимодействий может только исчерпать свою энергию; безошибочность продиктована не порядком, вносимым духовным началом, а враждой как бездуховным началом.

Немецкоязычная литература второй половины XVII в. поворачивается лицом к реальности непосредственного существования¹⁷, но такой закономерный процесс совершается самыми разными, взаимоисключающими способами. Так, уже барочная эмблематика, все существующее превращающая в предмет любознательности, «куриозного знания», стремится отыскивать иносказательное, скрытый смысл в реальных (или фантастических) вещах, стремится складывать вещи в такой смысл, — но тут торжествует аллегорическое, и смысл посторонен вещам, он «посторонен» относительно вещественности и непосредственной сути существующего. Так, многотомный роман высокого стиля имитирует универсальность действительности необозримостью своих сюжетных линий, разрешающихся в один заключительный аккорд гармонии¹⁸. Авторы таких романов воспроизводят и реальную историю и, как неутомимые псевдохронисты, трудятся над выдумыванием истории фантастической¹⁹. В этой неразберихе исторического, подлинного и присочиненного, аллегорически соосвещают друг друга прошлое и настоящее. Хаос выливается в лейбницево взаимосогласие существующего. Герцог Антон Ульрих Брауншвейгский, автор двух огромных многотомных романов, пишет Лейбницу: «Я ввел в свой роман Конфуция, чтобы умножить в нем конфузию»²⁰, и Лейбниц — герцогу: «Я готов пожелать лучшей развязки (entknötung) роману, но, наверное, он еще не завершен. И как Ваша светлость еще не закончили своей Октавии, так и господь бог может еще прибавить пару томов к своему роману, в которых все будет выглядеть лучше»²¹. Барочный суперроман — подражание богу, творцу своего суперромана. Громоздя аллегории, такой роман мечтает о

¹⁷ Разумеется, такое высказывание предполагает все разнообразие школ и течений второй половины столетия и не может пониматься упрощенно.

¹⁸ В романах герцога Антона Ульриха прослежены судьбы 27 пар («Арамена») и 24 пар («Октавия»). См.: *Meid Volker. Der deutsche Barockroman*. Stuttgart, 1974, S. 51.

¹⁹ Зигмунд фон Биркен различает (1669) историографию, поэтическую историографию (эпос) и историческую поэзию (роман) (см., напр.: *Voskamp Wilhelm. Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg*. Stuttgart, 1973, S. 11—15 u. a). Поэтическая вероятность подлиннее истины реальной истории (так Харсдёрфер, — см.: *Rötzer Hans Gerd. Der Roman des Barock*. München, 1972, S. 71), — так преломляется принцип аристотелевской «Поэтики» (гл. 8, 1451b).

²⁰ Письмо от 10 марта 1713 г. — «Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert» / Hrsg. von D. Kimpel und C. Wiedemann, Bd. 1. Tübingen, 1970, S. 67.

²¹ Письмо от 26 апреля 1713 г. — Ibid.

материальной универсальности своего содержания, об охвате всей действительности. Но в заботах о такой универсальности он «счастливи» минуя непосредственную реальность вязкой вещной действительности.

С другой стороны, немецкий роман более «низкого» стиля погрязает в вещах, он утопает в них, коль скоро сами вещи начинают обнажать свою стихийную подоснову, разнонаправленность невидимо заключенных в них тенденций. Это уже стало ясно из романа Гриммельсхаузена. Но человек второй половины XVII в., все пять чувств которого бывают поражены и пленены вещами, еще далек от мироощущения Робинзонов XVIII в. с их бережным отношением к вещам, которые строго учитываются и экономно утилизируются: архивы бывших необитаемых островов у немецких утопистов в XVIII в. обычно в полном порядке, и вся островная жизнь по всем правилам документирована. Так у Бартоломеи, ульмского бургомистра, написавшего спустя 38 лет после знаменитого романа Шнабеля²² свои «Новые судьбы мореплавателей»²³. Документальным реестрам Бартоломеи зрелое барокко конца XVII в. могло бы противопоставить внутреннюю подвижность и неустойчивость вещей, этих символов ускользающей из рук истории. Гриммельсхаузен тоже создал один такой фиктивный документ: «Перечень занимательных древностей, увиденных и переписанных Летающим странником в отдаленной крепости на море, занимаемой турками»²⁴. В списке 88 предметов, и среди них под номером первым числится «жемчужная цепочка со шляпы Адама, нашего прародителя, обшитая зеленым шелком и золотыми пластинками, которую он надевал, когда был крестным отцом», под номером седьмым «кусочек фигового листка, которым прикрывалась Ева», а под номером восьмым «сосуд венецианского стекла, содержащий в себе некоторое количество воды всемирного потопа»; далее следуют колеса от тачки, применявшейся на строительстве Вавилонской башни, паплет, оставшийся от брака в Кане Галилейской, три ступеньки от лестницы Иакова и т. д. и т. п. Этот музейный инвентарь — забавная игра в реликвии и в то «*skonfуживание*» времен, которым высокий роман занят со сверхсерьезными целями и намерениями. И даже в таком совсем коротком, чисто комическом и пародийном сочи-

²² Изданный анонимно в 1731 г. «Остров Фельзенбург» («Die Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer»).

²³ Также опубликованные анонимно и пока не переиздававшиеся «Новые судьбы мореплавателей». — «Neue Fata einiger See-Fahrer». Ulm, 1769. Документальная фантазия в этой книге, напечатанной с аккуратностью, любовью и редким вкусом, устраивает настоящие оргии чиновничьего делопроизводства. Список лиц, находящихся в ведении обергофмейстера, занимает почти 16 страниц (165—180), протокол одного допроса — страницы с 282 по 325, и семь страниц (755—762) — распорядок (не описание!) траурной процессии, и т. д.

²⁴ Grimmelshausen. Kleinere Schriften / Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen, 1973, S. 111—113. Атрибуция окончательно не доказана.

нении дух эпохи никуда не исчез, только так вольно и можно было обращаться с вещами: выдуманные предметы должны запечатлеть историю в ее общем, т. е. становится мгновенным сгустком текучей стихийности, времени, все существующее неумолимо уносящего с собой.

Гриммельсхаузен весь обращен к непосредственной реальности человеческой жизни, к ее динамике, которая, по логике эпохи, по логике ее мироощущения, не может не быть и динамикой смысловой *вертикали*, разрушающей или испаряющей вещи, вещьность этого, земного мира. Гриммельсхаузен серьезен и в конечном итоге трагичен. Его младший современник, выходец из Верхней Австрии, Иоганн Беер, чье творчество лишь сорок лет назад вошло в круг нашего знания²⁵, человек гениальный по своим творческим задаткам, воплощает в себе барочное жизнелюбие, подлинную влюбленность в чувственную полноту окружающего мира, как ни один немецкий поэт XVII в. Беер, который двадцать с лишним лет провел в Саксонии, в Вейссенфельсе, при герцогском дворе, и был там всем, начиная с композитора, капельмейстера и музыкального писателя вполне солидного достоинства и кончая шутом — добровольно взятой на себя обязанностью, — это олицетворение какой-то неслыханной в этот век житейской беспроблемности. Жизнь проведена в забавах и развлечениях, она наполнена смехом, таким здоровым и полноценным, каким не смеялся никто в эпоху барокко; между забавами — нотки настоящих человеческих забот и печалей; полнотой ощущения жизни пропитано все; талант к жизни, безраздельный, цельный, весь разноразной дел без труда подчиняет себе, и все разнообразные занятия Беера естественно собираются в одном — быть другом герцога, уже отсюда — быть собеседником, затейником, капельмейстером, шутом. (Беер умер от шальной пули, тяжело ранившей его на охоте, — смерть нелепая, но вполне в стиле разгульного и безмятежного времяпрепровождения вейссенфельсского двора²⁶). Прекрасно справляясь со своей основной «должностью» — жить полнокровной жизнью и помогать жить так другим, — Беер как-то незаметно создает и все свои серьезные сочинения; нескольких лет (конец 70-х — начало 80-х годов) было вполне достаточно, чтобы неотягченный никакой критической способностью вкуса Беер написал почти все свои романы, среди которых — несколько «толстых». Ничуть не беспокоясь об удаче или неудаче написанного, мало рассуждая и, видимо, не утруждая себя эстетическими проблема-

²⁵ Беер (1655—1700) прежде был известен лишь музыковедению. Всю его (анонимную) художественную продукцию впервые проанализировал в блестящей книге Р. Алевин: *Alewyn Richard. Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts.* Leipzig, 1932. Точная библиография романов Беера на современном уровне — в кн.: *Roger Marcel.* «Hiermit erhebt sich ein abscheulich Gelächter». Untersuchungen zur Komik in den Romanen von Johann Beer. Bern, Frankfurt/M., 1973, S. 125—128.

²⁶ О последних днях жизни Беер сделал записи в дневнике: «Johann Beer. Sein Leben, von ihm selbst erzählt» / Hrsg. von Adolf Schmiededecke. Göttingen, 1965, S. 93—94.

ми, Беер создает произведения, которые отражают страстную жажду сочинительства, «фабулирования», и с абсолютной непосредственностью отражают его влюбленность в окружающий вещественный, вещный, абсолютно непосредственный для него мир.

Этой непосредственностью увлекают романы Беера, необычайно зоркого наблюдателя и, так сказать, сопереживателя вещей. Романы Беера в основном и посвящены такому сопереживанию вещей, как жизненной теме и задаче: герои Беера часто прямо-таки насильственно насыщают себя жизнью, но это значит для них, людей немецкого барокко, прильнуть к стихийности вещественного мира, *уподобиться* вязкости, густоте, сочности вещей, раствориться среди вещей в беспамятстве, уничтожиться как «я» и как личность среди безликой безмятежности вещей. Туповатые, недалекие недоросли в романах Беера ради такого своего растворения в стихиях способны на буйные припадки веселья, хотя желания их в обратном — в покое лености и самозабвения. Бунтуя против вещей, они и вещи и самих себя равняют с той стихийностью, в которой для них — как бы *истинность* вещей. Здесь в романы Беера проникают настоящая барочная проблемность и своеобразная глубина, к чему едва ли стремился писатель. Вещи у Беера, как и у Гриммельсхаузена, всегда в динамике и в течении, но только на первый план выходит именно ощущение полнокровности вещей как таковых; бездельники — герои романов Беера учатся постигать эту полнокровную стихию внутри вещей, устают только от поисков новых форм безделья и ради необычности готовы перебрать и испытать все разновидности барочной жизни, включая отшельничество — еще для Гриммельсхаузена столь бесконечно серьезный мотив поведения. Логика барочной «вертикали» продолжает действовать у Беера и просто по инерции, и как живой еще смысл — бееровский смех становится «метафизическим» — не смех над вещами и ситуациями²⁷, а смех, идущий из обнажаемой человеком глубины вещественного: смеются вещи, разрываясь от своей внутренней нелепости, и в безудержных приступах смеха уравнивает себя человек с глубинной стихийностью вещей — вообще мира.

Юный герой романа «Больница дураков»²⁸, сбежав из школы, попадает в замок дворянина Лоренца: «Лоренц выходит из-за печи, где он валялся до того на брюхе, потому что я потом узнал, что так было принято у него каждодневно, потому что он был человек такой преданный покою, что выше всех работ ценил безделье... Так был я принят этим сельским дворянином, а поскольку он не был еще женат, то все звали его холостой рогач. Вообще-то имя ему было Ленивый Лоренц за Лугом, потому что от великой лени он редко или вообще никогда не выезжал за пределы своего собственного дуга»²⁹.

²⁷ Ср.: Roger M. Untersuchungen zur Komik, S. 11.

²⁸ «Der Berühmte Narren-Spital», o. O., 1681.

²⁹ Beer Johann. Das Narrenspital sowie Jucundi Jucundissimi Wunderliche Lebens-Beschreibung / Hrsg. von R. Alewyn. Hamburg, 1957, S. 15—16.

Рассказчик (роман рассказан от первого лица) вспоминает, как «здорово жилось ему у этого Лоренца», что и вспомнить нельзя без удовлетворенного смеха³⁰. «Он велел мне спать в своей постели, и не потому, что был недостаток постелей, а потому, что каждый вечер я должен был хорошенько чесать ему спину (alle Abend den Buckel kratzen mußte)»³¹. Этот Лоренц, в целом блестяще охарактеризованный персонаж, предстающий перед нами словно живой, по-своему яркий тип, сразу же, однако, обезличен, превращен в дремучее бесполое существо (он всех «людей в своем доме, мужчин и женщин, зовет Ганс»³²), увязшее в плесени (стихийности) вещей и с трудом поднимающее свою голову из этой гнилой плесени. Человек этот, почти сошедший на уровень бессознательных рефлексов, тем не менее именно яркое воплощение всего животного, а стало быть, и стихийно-вещественного в жизненной действительности. Забава и наслаждение для него — слепая погруженность в вещьественность, и он философически наставляет своего нового «Ганса»: «Ах, Ганс, ничего ты еще не понимаешь в подлинном душевном покое и в настоящих наслаждениях этого мира. Ездить на коне, танцевать и фехтовать — все это ерунда. Ведь и в пышных пирах и в дурацкой любви нет большого удовольствия. Чесание спины — это лучше всего» («Ach, Hans, du weißt noch nichts um die wahre Gemütsruhe und rechte Wollust dieser Welt. Reiten, Tanzen, Fechten, das sind Narrenpossen. So ist auch in großen Banketten und in ded fiebermentischen Frauenzimmer-Lieb kein großes Vergnügen. Aber, Hans, das Buckelkrauen geht über alles»)³³. Герои Беера — прямо философы. Философия Лоренца заключает в себе объяснение того, почему он не умывается и не переодевается, а разводит в своей одежде блох, которые сидят в швах словно горчичные зерна и от которых идет блеск как от «корочки шпига»³⁴.

Лоренц не остается, однако, в своем невозмутимом покое, а устраивает праздник, который и оказывается центральным эпизодом романа. Праздник начинается с песен, играет на своей жалкой скрипке привратник, и поет сам Лоренц: «Он и меня и привратника с головой затянул в водку, так что мы едва ли понимали еще, кто сидит перед нами, и едва ли видели, какого цвета наша одежда»³⁵. Это Лоренц именуется «настоящей княжеской жизнью»³⁶. Но это лишь начало торжества, и грязное пьянство влечет за собой неожиданные результаты. «...Привратник извлекал громы из всех четырех струн своей скрипки, а я неустанно насыщал себя копченым языком, который лучше подходит к водке,

³⁰ Ibid., S. 16.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid., S. 17.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., S. 29.

³⁶ Ibid.

чем жареные гвозди. Наконец, мы скинули куртки, а потом разулись и стянули чулки. И всякий раз, как мы пили чье-либо здоровье, мы выкидывали в окно по одной вещи, так что дело дошло и до рубах и до штанов. И вот мы сидели как в раю, и меня разбирает смех, когда я вспоминаю, как ловко скакал по комнате раздетый догола привратник (*wie hurtig der nackigte Torwärter im Zimmer herumgesprungen*)³⁷. Пьяное безумствование вдруг оборачивается раем, и это, у Беера, не случайное сравнение, а оправданный образ, осмысляющий, согласно уже известной барочной формуле, суть происходящего.

«Пока мы так прыгали, явилась служанка, собиравшаяся потребовать с моего господина жалованье. Но едва она приоткрыла дверь, как сразу же помчалась назад, словно голова и затылок были охвачены у нее пламенем». Однако ее силой приводят назад, «и Лоренц с нашей помощью разоблачил ее, а одежду ее побросал из окна во двор вслед за нашей. Она хотела изругать нас и спряталась за печь, но я сходил за водой, и этой водой господин Лоренц выгнал ее из-за печи, и мы с весельем смотрели, как ловко девица в чем мать родила скачет по комнате (*wie hurtig die nackigte Magd in dem Zimmer herumsprang*)»³⁸.

На этом кончается одна глава, и вот как начинается следующая:

«Очень легко было принять нас за людей, сбежавших из рая, или же, если бы забавный ювелир пустых слов, старик Платон, пришел в нашу аудиторию, то он, несомненно, решил бы, что мы разоблачились в поношение его *definitio de homine* [определения человека]. Но, по правде-то говоря, ни в том, ни в другом нельзя было нас подозревать, потому что, понятное дело, это голое празднество и нагой турнир забавный Лоренц учинил от великого озорства, с крайним легкомыслием, и прошел праздник с чудовищным шумом. Потому что, подпрыгивая, мы всякий раз должны были разевать пасти, словно быки, и вопить что было мочи.

Но служанке хуже всех пришлось, ибо, раз она его не переставая обзывала гадом и развратным чертом, так он брал реванш духовым ружьем, из которого он выпалил в нее земляных пуль штук пятьдесят, от чего она стала визжать, как свинья. В конце концов мы вспрыгнули ногами на скрипку привратника, а поскольку этот идиот, напившись до беспамятства, не соображал, какой сегодня день недели, так он и сам прыгал на ней вместе с нами. Так разрушили мы наш оркестр, а поскольку Лоренцу как-то особенно ударило в голову, то он велел принести глины, и все мы стали швыряться глиной друг другу в лицо и ничего не видели и не слышали.

Во время такого шума служанка — за двери и в чем мать родила ретировалась во двор. Кто еще никогда в жизни не видел голой женщины, тот решил, что это Мелузина, а другие, которые больше читали и

³⁷ Ibid., S. 30.

³⁸ Ibid.

видели всякого, те смеялись так, что вынуждены были поддерживать сами себя руками, чтобы не свалиться с ног. Господин Лоренц швырнул в нее на прощание несколько комков грязи, а поскольку чуточку подмерз, то велел принести со двора рубашки, которые мы набросили на себя, и в таком виде принялись раскуривать табак.

Но чтобы посмеяться над нашим одеянием, господин Лоренц пригласил в комнату несколько зеркал, поставив их кругом стола. И мы сами смеялись над собою, словно дураки и шуты, и кому удавалось принять наиболее фантастическую позу, тот гордился собой перед другими тем, что произвел такой невиданный кунштюк»³⁹.

И вот только теперь звучит голос моралиста: «Ах, жалкие глупцы, как смеялись мы над нашей глупостью вместо того, чтобы плакать над нею!...»⁴⁰ Мораль — это неизбежный элемент барочного сатирического повествования, и его нельзя здесь переоценивать. Дело в том, что вся картина праздника, хотя есть в ней пережитки традиционного сатирического «ревью» дурацких персонажей и шутов, закончена, завершена в полноте своих точных, реалистических деталей. Если есть смысл в этой картине, то она уже несет его в себе, не нуждаясь в последующих комментариях автора. Но она заключает такой свой смысл не в персонажах, их характерах и т. д., а в своей стихийности. Логика стихийности, логика взбунтовавшихся вещей подчиняет себе и ведет за собой никак иначе не контролируемое поведение действующих лиц, вся воля, все желания которых обезличены, погружены в вещественность. Затухающие слепые желания людей — все равно что пробуждающиеся темные желания самих вещей. Картина эта — вскрывшаяся, взорвавшаяся поверхность обманчивого покоя окружающего мира. Но писателю взрыв этот потребовался не для того только, чтобы однозначно разоблачить вещи в их обманчивости. Взорвавшись, вещи не только открывают в себе свою адскую стихийность, как того требуют барочные формулы и как то происходило в комических и трагических сценах Гриммельсхаузена. Буйные экстазы героев Беера — это, конечно, тоже и «ад», в таком смысле, но одновременно это и «рай» — как обретенная свобода. Свобода здесь — свобода от себя самого, от воли, от желаний, и никакой другой «свободы» и не может быть, коль скоро персонажи романа ведут животное существование и все свои упования переносят на немое спокойствие вещей. Этот эпизод — очень низкая сцена, но она принципиальна, принципиально-барочна: разыгрывается комедия разоблачения жизни, разыгрывается с помпой, с подъемом, напоказ себе и другим, однако новое для барокко здесь — двусмысленность «разоблачений». Герои опускаются до животного существования, но они же и поднимаются и, на гребне шума и хулиганских выходов, обнаруживают еще для себя и

³⁹ Ibid., S. 31.

⁴⁰ Ibid.

безмятежность «райского» покоя. Но эти внутренние тенденции картины перекрываются для читателя полнотой (или густотой) воспроизведенной реальности, добавим, слепой реальности, как бы с оглушительным шумом выступающей из берегов действительности. Непосредственный шум, который производит эта стихийная реальность выпущенных на волю вещей, явно громче и традиционной барочной логики их уничтожения, но громче и всякой другой логики смысла, которая находила бы отражение и была бы уловима в развитии персонажей и развитии сюжета. Завершенная в себе и потому даже и не требующая для себя контекста сцена — «окно» в стихийную природу вещей: она существует пока за пределами смысла, за пределами барочной «духовности», даже в противовес ей, и лишь в первых муках рождает зерна будущей своей осмысленности, полноты жизни, полноты человеческой действительности.

Спустя сто лет после расцвета литературы зрелого барокко немецкий писатель Жан-Поль, современник Гете и его великий антипод, по-прежнему испытал тяготение к универсальности и материально-вещественной полноте охвата действительности. Отголоски барочных стремлений соединились у него с дуалистическими тенденциями тех десятилетий, которые дали антитезу классического и романтического. Как Гете отыскивал и находил стиль между крайностями односторонних «манер»⁴¹, так и Жан-Поллю было задано эстетически осмыслить средний путь между классикой и романтизмом. Жан-Поля не удовлетворяли возможности классической гармонии, достигнутой, как представлялось ему, ценою отказа от жизненного многообразия, лишь на узкой основе и ценою утраты «человечности» на почве своеобразного эстетического индивидуализма и титанизма. Его тем более не удовлетворяли и возможности романтических методов, за которыми он видел философский эгоизм и нигилизм, тоже пренебрегавший материальностью жизненной действительности. Еще менее устраивали Жан-Поля поэтические «материалисты», т. е. низкий, не поднимающийся до «стиля» уровень натуралистически-грубой передачи жизненного содержания⁴².

Творческие искания Жан-Поля не приводят его, однако, к тому стилистическому единству творчества, какое сложилось у Гете; вместо такого единого, отработанного, внутренне совершенного и уравновешенного стиля в его медленной, постепенной эволюции жан-полевский подход к миру допускает существование целой гаммы стилей, которые и переходят друг в друга и обнаруживают свою полярность. Эти полюсы можно условно назвать высоким и низким стилем, хотя формальные признаки для таких разграничений начинают стираться. Скорее можно было бы говорить о стиле «духовном» и о стиле «материальном», которые сказываются и в выборе материала, и в его разработке. Эта

⁴¹ См.: *Goethe. Berliner Ausgabe*, Bd XIX. Berlin, 1973, S. 269.

⁴² «Предварительная школа эстетики» («Vorschule der Ästhetik»), § 3.

стилистическая полярность в индивидуальном мире Жан-Поля — свидетельство того, что его поэтические искания как бы перешагивали рамки своего времени в стремлении духовно осмыслить действительность во всем ее богатстве и во всех ее кричащих противоречиях; и только поэтому он в своих творческих исканиях, не довольствуясь классическим синтезом и гетевским принципом «отречения» («*Entsagung*») не только в морали, но и в поэтике, вынужден был считаться с уже во многом устаревшей поэтической техникой, с ее известной механистичностью, доставшейся от эпохи Просвещения и от еще более ранних литературных эпох.

Действительно, Жан-Поль с первых до последних своих произведений старается во что бы то ни стало насытить воспроизводимый им мир реалиями, которые часто заимствует из малоизвестных, далеких подавляющему большинству читателей областей знания. Эти реалии, возникающие на далеких горизонтах обыденной жизни, — все те же барочные «куриозы», из которых извлекается их эмблематическая суть, их иносказательный смысл. Жан-повелевский принцип «остроумия» («*Witz*») помогает находить подобные курьезы, как бы нанизывая их на одну нить, — сюжет романа и все его собственное содержание помещается в такую красивую оправу, окружается такими узорами, которые не имеют к содержанию и сюжету прямого, непосредственного отношения. «Остроумие», т. е. «*Witz*», как блестяще замечает Жан-Поль, — это «анаграмма природы»⁴³, природы, распадающейся тем самым на мельчайшие крупички, из которых можно составлять новые «слова» и строить новые здания; остроумие — «отрицатель богов и духов, он ни в ком не принимает участия, а интересуется только отношениями, пропорциями, он ничего не чтит и ничего не презирает... и он атомистичен, без подлинной связи»⁴⁴.

С другой стороны, как ни в ком, в Жан-Поле живет глубочайшая потребность в подлинном энтузиазме, который позволил бы увидеть природу в ее целостном поэтическом облике, постигнуть ее сущность. Если «остроумие» уже ничем не удивить и оно заранее приучено и привычно ко всему, то энтузиаст ни к чему не должен привыкать, чтобы сущее всегда открывалось перед ним в своей изначальности. Густава из первого романа Жан-Поля «Невидимая ложа» до семи лет воспитывают в подземелье, в темноте, без света⁴⁵, это потом позволяет ему увидеть землю не в прозаических чертах, а в поэтическом совершенстве и сохранить на всю жизнь этот шок первого взгляда на светлый мир. То же и Альбано из центрального романа Жан-Поля «Титан»: переезжая, вместе со своими друзьями-наставниками, на остров Изола-

⁴³ Ibid., § 54; Jean Paul. Werke / Hrsg. von Norbert Miller. Bd. V. München, 1967, S. 201. 15.

⁴⁴ Ibid., S. 201, 16—18. 24.

⁴⁵ Ibid., Bd. I, S. 52 ff.

белла на Лаго маджоре, где на следующий день он должен впервые увидеть своего загадочного отца, Альбано закрывает глаза, чтобы открыть их на самой вершине горы в предрассветные минуты, встречая солнце. Жан-Поль пишет так: «...Тут овладела им прежняя жажда одного-единственного, потрясающего [все существо] изливания из рога изобилия природы; он закрыл глаза, чтобы открыть их на самой верхней террасе острова пред наступлением утреннего солнца»⁴⁶.

Это — чистый жест энтузиазма, но в таком чистом виде восторг не годится для Жан-Поля. Энтузиазм следует оттенить и усилить иными рядами действительности. Поэтому приведенный краткий отрывок помещается у Жан-Поля в такой контекст:

«Чезара в своем молчании все глубже погружался в теряющиеся в сумерках красоты берега и ночи. Соловьи вдохновенно щелкали на триумфальных воротах весны. Сердце ширилось в груди, как дыня под стеклянным колпаком, и он поднимал его все выше и выше над набухающим соками плодом. Вдруг он подумал, что таким путем он будет лишь складывать — листок за листком, тычинку за тычинкой — лириодендрон сияющего утра и венца острова, как [растет] итальянский ваточник: тут овладела им прежняя жажда одного-единственного, потрясающего все существо изливания из рога изобилия природы; он закрыл глаза, чтобы открыть их на самой верхней террасе острова пред наступлением утреннего солнца»⁴⁷. И «триумфальные ворота», и «Turpentaum», т. е. буквально «тюльпановое дерево», и «рог изобилия», и итальянский «шелковый цветок» («Seidenblume»), и «венки», или «венцы», острова — все это из репертуара барочной эмблематики, образы такого типа берутся в уже готовом виде, не изменяются, не развиваются; таковы же и соловьи, которых слышит Альбано, но которых не слышит читатель. Эти жан-повские соловьи как будто дополняют своим непрерывным вдохновенным пением синэстетическую картину ночной природы; однако впечатление полноты словно доносится до нас лаконичными немногочисленными черточками и точками гравюрного листа: или действительность эта перерисована для нас, или же сама полнота ее взята не из первоисточника, а с рисунка. Единый стиль здесь — то, что складывается из параллельных и разнонаправленных рядов действительности. Эти ряды взаимодействуют и, как сказано, оттеняют, ослабляют и усиливают друг друга. Богатство расцветающей весенней природы подведено под оталеченный образ «триумфальных ворот», над которыми разносится соловьиное пение; напротив, душевное состояние Альбано получает неожиданно наглядное выражение: сердце его наливается в груди, как ...дыня под стеклянным колпаком, и — очень характерная для Жан-Поля, для его «остроумия» деталь — не дыня, наливаясь соками, поднимает выше и

⁴⁶ Ibid., Bd. III, S. 20. 14—18.

⁴⁷ Ibid., S. 20. 7—18.

выше этот колпак, но он сам, т. е. Альбано, «поднимал колпак все выше и выше над наливающимся соками плодом». Альбано до конца уподоблен «дыне», но тут же и отличен от нее! И мысли, что приходят тут в голову Альбано, тоже, пожалуй, слишком учены, слишком опосредованы, но комментирующий голос автора не отличить от «непосредственности» голоса его героя; все это, по крайней мере здесь, в этом месте, спроецировано на одну плоскость (плоскость рисунка, гравюры) и получает новую жизнь уже из взаимодействия специфически графических плоскостных линий, т. е., как сказали мы, из взаимодействия тех рядов действительности, которыми тонко, виртуозно манипулирует автор. Автор высоко поднялся над своим сюжетом, над своими героями; мир, который дан ему в руки, настолько же неизмеримо шире отдельных сюжетных линий, насколько весь реальный мир шире жизненных отношений всего нескольких из живущих в нем людей. Автор может спускаться к своему герою и всей душой любить его, но он может и неизмеримо далеко отлетать от своего героя и может беспрестанно менять эту дистанцию — с той же легкостью жан-полевский воздухоплаватель Джанноццо поднимается и опускается на своем воздушном шаре и с огромной высоты ясно слышит разговоры людей на земле.

Еще ярче один из предшествующих абзацев, ярче в том смысле, что совмещаемые в нем стилистические контрасты (вернее — контрасты рядов действительности) еще полярней и еще конфликтней: «Образы настоящего и близкого будущего и отца так наполнили грудь графа величиим и бессмертием, что он перестал понимать, как кто-либо может позволить похоронить себя, не добившись ни того, ни другого⁴⁸, и жалел трактирщика всякий раз, когда тот что-нибудь подавал, — тем более что тот все время пел и к тому же, как русские и неаполитанцы, в миноре, — потому что этот человек ничем не стал, и менее всего — бессмертным. Последнее мнение есть заблуждение, ибо на этом месте жизнь его получает продолжение, и я с готовностью называю и воскрешаю его имя Пиппо (сокращенное Филиппо). А когда они, наконец, уходили и расплачивались и Пиппо поцеловал кремницкий дукат со словами: «Благословенна святая дева с младенцем на правой руке», — то Альбано порадовался, что отец уродился в свою маленькую благочестивую дочку, которая весь вечер нянчила и кормила маленького Иисуса. Впрочем, Шоппе сделал к этому такой комментарий: „На левой руке младенец легче“; однако заблуждение доброго юноши — заслуга перед истиной»⁴⁹.

Поскольку слова о младенце вообще никому не понятны, Жан-Поль должен комментировать редкостные сведения из области нумизматики в подстрочном примечании: на старинных кремницких (из Венгрии)

⁴⁸ Т. е. величия и бессмертия. Обычный у Жан-Поля, частый и всегда сознательно применяемый прием *затруднения* текста.

⁴⁹ *Jean Paul. Werke*, Bd. III, S. 19. 18—35.

дукатах младенец был изображен на правой руке Марии, а на более новых и более легких — на левой. Такие объяснения своего текста в некоторых произведениях Жан-Поля занимают значительное место и, в свою очередь, стилистически обыгрываются.

Что же касается наиболее важного содержания отрывка, то Жан-Поль отнюдь не терпит неудачи, но достигает своих целей хорошо продуманными косвенными путями. Ведь ему надо показать растущий энтузиазм Альбано в предчувствии ожидающих его важнейших событий, которые, быть может, переменят всю его жизнь; эти предчувствия до крайности обостряют все восприятие действительности у беспредельно чуткого героя романа. Жан-Поль и показывает энтузиазм Альбано в нарастании, где кульминацией оказываются уже ранее приведенные строки: Альбано хочется, чтобы рог изобилия природы пролился на него сразу, одним потоком и потряс бы всю его натуру. Пока же Жан-Поль хотя и говорит (в прямой форме), что образы настоящего и грядущего и образ неведомого отца наполнили его душу величием и бессмертием, но он нарочито логичен в перечислении (один из приемов его «остроумия»): «образы настоящего и близкого будущего и отца»! И затем Жан-Поль отнюдь не комментирует мысли и чувства своего героя (так поступил бы, вероятнее всего, писатель-реалист XIX в.), а, напротив, как бы совсем уходит в сторону и строит цепочку нелепостей. Эти нелепости совсем не уничтожают всего сказанного об энтузиазме Альбано, не снимают и, по замыслу автора, не снижают читательского впечатления, но оттеняют и даже расцветчивают это сказанное. Можно было бы прямо сказать, что восторженное настроение Альбано мешало ему последовательно думать, да и каких последовательных мыслей следует ждать от человека, погруженного в целый мир неопределенных предчувствий (вспомним из «Войны и мира» Петю Ростова в ночь перед боем!). Но Жан-Поль предпочитает комментировать не мысли и чувства, а редкостные курьезы из области, как говорили тогда, «антикварных» знаний. Потому-то он и развивает свою цепочку нелепостей. Мысль о бессмертии рождает у Альбано мысль о похоронах, от похорон он переходит к «несчастному» трактирщику, у которого нет никаких перспектив на бессмертие и величие. Альбано жалеет трактирщика, а чувство жалости растет у него от того, что трактирщик все время напевает, и от того, что он поет в миноре! Связь ассоциаций, с которыми привыкший к прямому анализу душевного состояния своих героев писатель поступил бы, по всей видимости, гораздо более рационально, расположив их с большей внешней связностью! Следуя старомодно-механистическому «остроумному» принципу, Жан-Поль от такого писателя и отстает, но его же и обгоняет, пользуясь косвенными сокращенными шифрами для изображения психологического процесса. Прямая характеристика восторгов Альбано давно оставлена в стороне, косвенно же она все еще продолжается: цепочка нелепостей завершает-

ся, когда Альбано радуется, что отец уродился в дочку («daß der Vater dem frommen Töchterlein nachschlage» — по-немецки это звучит лишь немногим мягче, чем по-русски).

Тут можно выделить несколько рядов действительности, которые у Жан-Поля разьединены и затем сочетаются: это ряд психологически-духовный, прямое воспроизведение природы и действительности как она есть, «антикварные» реалии, эмблематически-аллегорические реалии-символы. Двум последним рядам принадлежит особая роль, и с первых двух рядов Жан-Поль постоянно переходит и соскальзывает к двум последним — к игре неподвижными образами и постоянными шифрами бытия. Но главная специфика Жан-Поля — в том, что все эти ряды (как бы их ни вычленять и ни называть) он приводит в движение, заставляя их взаимодействовать и осуществляя тонкие и незаметные переходы (как это было в приведенном последнем абзаце).

«Рим, — пишет Жан-Поль, никогда не бывавший в Италии, да и не испытывавший такого страстного желания увидеть Рим, как Гете, Мориц и многие немецкие художники⁵⁰, вполне удовлетворенный полнотой своих предчувствий, — Рим — это, как и творение, целое чудо, которое постепенно членится на новые чудеса, на Колизей, Пантеон, собор св. Петра, на Рафаэля и т. д.»⁵¹. Эта фраза о Риме и о мире переполнена историко-философскими ассоциациями, а принцип «остроумия» поучился тут у языка логики. Великолепно следующее затем описание собора святого Петра:

«Da Albano mehr von Gebäuden als von jedem andern Kunstwerk ergriffen wurde: so sah er mit heiligem Herzen von weitem das lange Kunst-Gebürg, das wieder Hügel trug — so trat er vor die Ebene, um welche zwei ungeheuere Kolonnaden wie Korsos laufen, ein Volk von Statuen tragend; in der Mitte steigt der Obeliskus und zu seiner Rechten und Linken ein ewiges Wasser auf, und von den hohen Stufen schauet die stolze Kirche der Welt, innen mit Kirchen besetzt, auf sich einen Tempel gen Himmel reichend, auf die Erde hinunter»⁵².

«Поскольку Альбано больше приводили в восхищение здания, чем какие-либо другие произведения искусства, то со священным трепетом в сердце увидел он издали вытянутую гору искусства, что, в свою очередь, несла на себе холмы, и так подошел он к тому плоскогорью, вокруг которого, словно корсо, шли две огромные колоннады, несущие на себе целый скульптурный народ; в центре возносится обелиск, а по правую и по левую руку от него вечно бьют струи воды, и с высоких ступеней смотрит вниз на землю гордая церковь мира, внутри усеянная церквами, на себе подающая небесам храм».

⁵⁰ Прекрасный сборник об этой немецкой тяге к Италии: «Deutsche Briefe aus Italien von Winckelmann bis Gregorovius» / Hrsg. von Eberhard Haufe. 2. Aufl. Leipzig, 1971.

⁵¹ Jean Paul. Werke, Bd. III, S. 577. 11—13.

⁵² Ibid., S. 577. 16—25.

Как чудеса Рима в описании Жан-Поля — это словно эманация неоплатоновского творческого духа, так и Ватикан — великолепная иерархическая («барочная») конструкция бытия и вместе с тем колоссальный, торжественный, весомый образ. Горы несут на себе холмы, колоннады — статуи, наконец, — и это блестящий финальный аккорд! — церковь, усеянная внутри церквами, на себе несет церковь, как бы своими руками подавая ее в руки небес, и — что не передаст никакой буквальный перевод — столкновение на этом месте двух перекрещивающихся разнонаправленных торжественных движений в самом конце периода: в то время, как церковь гордо смотрит вниз, на землю, она подает храм в небеса, — движения эти переплетаются — «подавая в небеса — на землю вниз» — «auf sich einen Tempel gen Himmel reichend — auf die Erde hinunter»! Справедливо говорить перед лицом столь блестящих композиций о музыкальности стиля Жан-Поля, как это делал Макс Коммерель!⁵⁸

Сплетающиеся ряды действительности создают у Жан-Поля единственную в своем роде полифонию возвышенного и материального, духовного и вещественного. Вещественный мир служит пьедесталом для мира духовного, осязаемое — основой для неуловимого, вещественное и неподвижно-устойчивое — почвой для веяний душевной энергии. Тонкость, музыкальность сочетаются с механистичностью: полнота должна возникать из сложения или перемножения частей. Синэстетические синтезы жан-полевских образов предполагают как данное не чувственную полноту мира и не осмысленность всего действительного, но, как раз напротив, действительность разъятую, разделенную на ряды и слои, действительность распавшуюся и сохраняющую внутри себя традиционную несовместимость материального и духовного. Именно преодолевая распад и несобранность, Жан-Поль строит полифоническую музыкальную форму своих образов.

Одна из самых ярких картин — вид Рима с высоты собора святого Петра:

«Огромный цирк перед собором стоял одинокий и бессловесный, как святые на колоннах; фонтаны вели неумолчные разговоры, и еще одно созвездие угасло над обелиском. Они прошли лестницей из ста пятидесяти ступеней и поднялись на крышу церкви и, пройдя улицей с домами, колоннами, маленькими куполами и башнями, через четыре двери вступили в колоссальный купол — под своды ночи, — внизу, в глубине, храм покоился, словно бескрайний темный безлюдный дол с домами и деревьями, священная бездна, и они приблизились к мозаичному гиганту, пройдя мимо многоцветных широких облаков на небесах собора. Пока они поднимались к вершине сводов, золотая пена

⁵⁸ Kommerell Max. Jean Paul. 4. Aufl. Frankfurt a. M., 1966, S. 13, 156 ff. Возражения с позитивистских позиций: Schweikert Uwe. Jean Paul. Stuttgart, 1970, S. 99—100.

Авроры все розоведа на окнах, и пламя и ночь сплывались воедино в пространстве купола.

Они поспешили ввысь и выглянули наружу, потому что один-единственный животворящий луч, словно блеск очей, уже залетел на мгновение в мир, — вокруг древнего Альбана дымились сотни пылающих облаков, словно бы холодный кратер его вновь готовился родить пламенный день, и орлы, окунув в солнце свои золотые крылья, медленно пролетали над облаками... Внезапно солнечный бог поднялся на прекрасных горах, во весь свой рост встал в небесах и сорвал сети ночи с покрытой земли; и тут, от холма к холму, загорелись обелиски, и Колизей, и Рим, и в безлюдной Кампаньи заблестал изгибами желтый гигантский змей мира, Тибр, — облака распались в глубинах небес, и от Тускулума, и от Тиволи, и от виноградников на холмах полился золотой свет на пеструю долину, на рассыпанные здесь и там виллы и хижины, на лимонные рощи и на дубравы, — и в глубинах Запада, как и вечерами, когда навещает его пылкий бог, заблестело и воспламенилось от этого света море, его вечная услада-роса.

И среди утреннего мира беззвучно лежал внизу, распластавшись во всю свою ширь, великий Рим, не живой город, а огромный волшебный сад, раскинувшийся на двенадцати холмах, где живут древние сокрывшиеся герои. Безлюдие этого сада духов возвещало о себе зелеными лужайками и кипарисами, растущими меж дворцов, и широкими лестницами, и колоннами, и мостами, руинами, и высокими фонтанами, и садом Адониса, и зелеными горами, и храмами богов; вымерли широкие улицы; окна закрылись решетками; каменные мертвецы, стоя на крышах, вперили друг в друга недвижный взор, и только слышны были блестящие струи фонтанов, и вздыхал, тоже словно готовясь умереть, один-единственный соловей...»⁵⁴

Типичные возражения против такого жан-полевского «пейзажа» примерно таковы: с купола собора святого Петра никак нельзя услышать соловья (Андреас Мюллер); но картина Жан-Поля — не простой пейзаж, а космическая сцена, в которой все материальное пресуществляется духовным, и «вздохи» соловья — один из моментов символического взаимодействия материального и духовного⁵⁵, превращения земной материи в свет и в звук.

У Жан-Поля вещественный мир давно перестал быть стихийной основой и материальным дном бытия, но все материальное и все духовное все еще не заключили между собой перемирия, а предстают перед

⁵⁴ *Jean Paul. Werke*, Bd. III, S. 599. 36—601. 5.

⁵⁵ Жан-Поль, это «странное существо» (Гете; см.: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* / Hrsg. von H. G. Gräf und A. Leitzmann. Leipzig, 1964, Bd. I, S. 167), по словам Шиллера, «полон добрых намерений и искренней склонности видеть

нами в виде двух основных параллельных, постоянно взаимодействующих между собою рядов.

Переход от классицистически-романтического периода к реализму в немецкой литературе был, в отличие от русской, английской или французской литературы, противоречивым и болезненно протекавшим процессом. Для истории стиля в этот переходный период наиболее существенным фактором была весомость стилистических образцов прошлого, они оказывали давление на творческие искания писателей середины XIX в. Для стилистических образцов прошлого, классических и романтических, характерным было размежевание духовного и материального начал, даже если такое размежевание совершалось парадоксальным образом, под знаком соединения всего разнородного (Гете в своем среднем и позднем творчестве был единственным исключением). Но, с другой стороны, все попытки бороться с исключительностью классических и романтических образцов, ставших стереотипами среднего литературного сознания, все антиклассические выпады на романтической почве и все антиромантические опыты прорыва к непосредственной реальности жизни (получающей свой смысл не от света смысла высшего, вечного и неподвижного) могли лишь подчеркивать расхождение духовного и вещественного, жизненной непосредственности и смысла жизни. Все стилистические варианты взаимоотношений между материальной действительностью и духовным началом, между полнотой жизни и ее осмыслением не устранили основного, подкрепляемого жизненной действительностью, убеждения в том, что существование человека как бы раздирается между землей и небом и что земное бытие человека — отнюдь не простое и настоящее его существование. С начала XIX в. и до его середины такое мироощущение еще только усиливается; после Клейста его с огромной силой отчаяния выразил Габбе.

Специфика немецкого реализма XIX в. — его медленное созревание; та особая и новая гармония материальной, жизненной реальности и ее поэтического осмысления, гармония, которая объяснение процессов жизни ищет в самой жизни, лишь постепенно освобождалась от власти антистетических форм мировоззрения и их стилистического выра-

вещи реально [ауßer sich, т. е. как они есть], но только не тем органом, которым их видят» (Ibid., Bd. I, S. 173). Колкие слова Шиллера подмечают известное нам взаимодействие рядов действительности у Жан-Поля: душевные процессы «материализуются» у него в реалиях, а мир вещей начинает незримо вибрировать, излучать флюиды, струиться, переливаться в звук. В мир прорываются иной раз задевающие душу неясные стихии смысла, вот почему так любит Жан-Поль, например, метафору «эоловой арфы» (см.: *Vinçon Hartmut*. *Topographie Innenwelt — Außenwelt bei Jean Paul*. München, 1970, S. 228—231). О стиле «Титана» в целом: *Staiger Emil*. *Meisterwerke deutscher Sprache*. Zürich, 1943, S. 39—81, и др. изд.; *Markschies Hans Lofhar*. *Zur Form von Jean Pauls «Titan» // Gestaltung Umgestaltung*. Festschrift Korff. Leipzig, 1957, S. 189—205.

жения. Стилистическое развитие немецкой литературы в середине века — противоречиво, неровно, прерывисто. Лишь в последние десятилетия XIX в. немецкий реализм достигает своей вершины в позднем творчестве Теодора Фонтане (1819—1898). И, можно сказать, впервые лишь у этого большого писателя преодолен конфликт между материальным и духовным, между полнотой и детальностью воспроизведения жизненного содержания и духовным смыслом целого. В новых формах этот конфликт проявился в немецкой литературе XX в.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ И КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Классический стиль немецкой литературы — не канонические образцы совершенства, служившие предметом подражания для целых поколений поэтов и писателей и объектом поклонения для бесчисленных читателей. Иначе — в литературах тех стран, где в детстве усвоенные правила искусства приучают к доброму литературному вкусу. Классический стиль немецкой литературы — это борьба за стиль как диалектический процесс творчества в стремлении снять свое извечное противоречивое тяготение к эмпирически-материальной широте и одновременно к абстрактной приподнятости идеи, снять его в четких организующих конструкциях мощного поэтического универсума. Не отмеренность узкого пространства правильности, но безмерность и беспредельность, обретшая печать совершенства, всеобъемлющее и целое, получившее свою сквозную организованность. Книга до того малоизвестного философа, прославившая его, — «Феноменология духа» Гегеля (1807) — не случайно стала современницей романа Гёте «Избирательные сродства» (1809), произведения, в котором в образе совершенства (гармония художественного произведения как символ идеального жизнеустройства и как символ самой же жизненно-поэтической гармонии), универсальный гений Гёте прощался с замкнутостью поэтического мира классического творчества. Одновременность двух шедевров — свидетельство тех устремлений, которым придавали ясность формы немецкие классические писатели, показатель сложнейших диалектических процессов, происходивших в литературе, и знак, резко отделяющий творческие искания рубежа XVIII—XIX вв. от классических периодов в истории других европейских литератур. Диалектически построенный универсум — поэтический, но и вместе с тем и философский, — тем более обрекает энергию порыва на краткочетность взлета и преодоления, что эта универсальность противоречит обычному в немецкой литературе распадению: материал и идея, эмпирия и идеал, низкое и высокое, голое содержание и отрицающая жизнь нигилистическая форма. Классический стиль в творчестве Гёте — период немногим более десятилетия, но кратковременность — не знак неудачи: стиль в своем становлении перерастал пределы классически-замкнутого универсума, кружащегося в себе совершенного космоса поэзии. Классическая гармония этого поэтического космоса остается в творчестве Гёте его срединным слоем, если средину понимать как внутренний стилистический ориентир, направляющий творческий процесс, регулирующий отношение к жизни, определяющий тот модус, в котором схватывается все жизненное, задающий меру. Классическое — это правило,

канон — правильность правила; классическое — это и ориентация на античность с совершенством ее поэтических созданий, так это было исторически. В Германии эти взаимосвязанные явления — опора на канон правил и обращение к античности — не успели своевременно соединиться с художественным гением народа, рождаемым на гребне общественного подъема. И это — причина, почему немецкая классика рубежа веков так недолговечна: простое ученичество ей чуждо, а все сильное в ней, что дает зрелость эпохи, — ее диалектика, ее универсальность, ее эстетика органического (вместо механического рационализма), — все это отвергает классическое в поток широких, исторически перспективных, философско-поэтических тенденций. Классическое строится и преодолевается. Но, преодоленное в органическом росте, оно остается внутри творчества — так было у Гёте — как его внутренняя мера. Однако эту гетевскую классику — так следует из существа процессов — никак нельзя взять позитивистски, прагматически и эмпирически-замкнуто, нельзя взять ее описательно, как твердый набор признаков и свойств. Классика Гёте, его эпохи (у Шиллера и, на другом полюсе поэзии, у Фридриха Гельдерлина) — это диалектически преодолевающее себя становление меры, меры творческой гармонии и поэтического совершенства; дорастание до меры, ее осознание, усвоение, ее распознавание и отыскивание (этот процесс был, естественно, длителен и занял весь XVIII в.) и перерастание через меру, даже и через меру гармонии целого космоса.

Классический стиль — процесс возведения реальной действительности, ее кризисов к гармонии жизни. Преодоление классического стиля отмечает тот момент, в который кризисы реального перестают укладываться в гармонические формы, конец поэтической теодицеи. Для литературы наступает тогда период новых аналитических поисков.

Оставляя в стороне всю сложность исторического развития немецкой литературы, рассмотрим лишь некоторые отдельные мотивы становления классической меры в творчестве Гёте.

В 20-х числах июня 1797 г. Гёте после восьмилетнего перерыва вновь приступил к работе над «Фаустом»¹. В последующие годы (до 1801 г.) Гёте написал несколько важнейших, ключевых сцен Первого Фауста и начал античный (третий) акт второй части трагедии. Не остались неизменными сцены первоначальной редакции («Пра-Фауста») и опубликованного в 1790 г. «Фрагмента». Гёте писал Шиллеру 5 мая 1798 г.: «Некоторые из трагических сцен были написаны в прозе, они совершенно невыносимы в сопоставлении с остальным по своей натуральности и силе. Поэтому я собираюсь теперь изложить их стихами («in Reime zu bringen»), потому что тогда идея будет просвечивать словно

¹ «Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe» / Hrsg. von H. G. Gräf und A. Leitzmann, Bd. I. Leipzig, 1964, S. 346. Далее — Schiller — Goethe.

сквозь пелену, а непосредственное воздействие колоссального материала [сюжета, Stoff] будет смягчено (или притушено)².

Существо классических устремлений Гёте в это «лучшее время» выражено им с предельной смысловой четкостью — в одном определенном отношении. «Идея», — пользуется Гёте привычным для Шиллера термином, — просвечивает сквозь пелену, светит внутри своей оболочки, «формы», как предпочел бы сказать Шиллер, «светится внутри себя самой», как писал в своем знаменитом стихотворении Эдуард Мёрике³. Ориентировавшиеся на классику поэты и писатели середины XIX в., такие, как Эдуард Мёрике в Швабии или Адальберт Штифтер в Австрии, получили в наследство, пожалуй, лишь результаты той могучей диалектики, которая у Гёте заключена в самом непосредственном процессе мысли, и им только и оставалось, что запереть «идею», «красоту» в рамки формы и в пределы вещи⁴ (как лампа или фонтан у Мёрике). Идея заключена в материал, даже закована в его неподвижность и тяжеловесность, но сила красоты такова, что она преодолевает косность материала, сливается с ним в единое целое, неподвижное начинает кружиться, покой переходит в движение, движение — в покой, простая вещь становится вещественным подобием платоновской идеи. У Гёте все сложнее: идея — это и идейный замысел колоссального создания, замысел, который к 1798 г. был и в целом и во многих деталях давно уже продуман им, замысел, начало которого относится к ранним штюрмерским годам Гёте и который был исполнен лишь за несколько месяцев до смерти поэта в 1832 г. Гёте говорит о колоссальном («ungeheuer») сюжете-материале своего создания, имея в виду его небывалую материальную полноту, разнообразие, сводимое в единство, разнообразие, которое именно только теперь, в 90-е годы, стало разворачивать прежде скрытые этажи, слои «Фауста» — его универсальность: лишь в издании 1808 г. появляется театральная рамка трагедии — «Пролог в театре» — и универсально-теологическая рамка — «Пролог на небесах», которые коренным образом видоизменяют даже и все неизменявшееся в известных прежде сценах первой части «Фауста». Но Гёте, говоря о «колоссальном» сюжете, имел в виду и другое: свою необычную, небывалую и потому даже пугающую связь с замыслом «Фауста», связь «Фауста» с личностью самого Гёте, с эпохами его творчества, ту связь, которая дальнейшей работой поэта над «Фаустом» была лишь блестяще и удивительно подтверждена.

² Ibid., I, 346—347.

³ «Auf eine Lampe» (1846). — Ср.: Staiger E. Die Kunst der Interpretation. München, 1972, S. 28—42.

⁴ Перевод другого не менее замечательного стихотворения из числа т. н. «Dinggedichte» — «Римский фонтан» Конрада Фердинанда Мейера — дает Т. И. Сильман в сб. «Philologica. Исследования по языку и литературе. Памяти академика В. М. Жирмунского». Л., «Наука», 1973, с. 422. См. об этом стихотворении: Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1967, S. 34—35 (и др. издания).

«Фауст» — этот невиданный замысел — поражает колоссальностью своего сюжета, своего материала, их небывалой огромностью, их «чуждо-вищностью» (все это заключено в слове «ungeheuer»), и первым поражает своего творца. Работа над «Фаустом», от которого Гёте иногда отрывает-ся, и иной раз — надолго, но которого он никак не мог бы оторвать от себя («привязанный к этому видению»⁵), — это работа поэта над собой, «рациональное самовоспитание», как угодно было представлять этот процесс Шиллеру, исследование самого себя в дебрях колоссального сюжета (не проецирование своего «я» на мир, а познание самого себя через универсальный сюжет!). Переложение прозаической сцены в стихи — сам по себе достаточно рациональный и несложный акт (если вспомнить, что и Шиллер, и даже Гёльдерлин делали прозаические наброски своих стихотворений, ритмическая проза переливалась в свободные метры гимнов Гёльдерлина, и метаморфоза совершалась плавно), — это простое «зарифмовывание», как выражается Гёте, становится символическим действием и знаком новой творческой эпохи.

Смысл «зарифмовывания» — опосредование непосредственного. Колоссальный материал, как пишет Гёте, должен не утратить своей колоссальности, но должен быть смягчен, притушен (*gedämpft*) в своей непосредственности. Непосредственность воздействия заключается в натуральности и силе. Натуральность у Гёте здесь — *Natürlichkeit*. Это выражение не означает здесь «естественности» как соответствия природе, природному, как подсказывает обиходное значение слова, но означает именно «неопосредованность» всего природного, так что такой перевод через негативное понятие точнее всего передает смысл употребленного Гёте слова. «Неопосредованность» гётевской «натуральности» включает, однако, в себе и «естественность», и совсем не подразумевает «грубой, нагой действительности» (*roh Natur*), — выражение, которое едва ли было бы по вкусу Гёте!⁶ Что за суть у этой «неопосредованной натуральности», Гёте очень ясно и весьма образно подсказывает своим уточнением — «*Natürlichkeit und Stärke*». «*Stärke*» — это не просто сила и не просто энергия, но это в данном случае крепость сильного тела, полнота налитых, набухших и как бы бесформенно выпирающих наружу мускулов, так что подсказываемый этим словом образ телесной силы и чрезмерной полноты может вызывать не очень приятные ассоциации. Как говорит Гёте, такая «натуральность» «невыносима». «*Natürlichkeit und Stärke*» — сказано очень ясно и вместе с тем весьма насыщенно-образно: это один из бесчисленных примеров того, как Гёте последних десятилетий, или, лучше сказать, второй половины своей жизни, неуловимо для читателя, скупыми средствами, без усложнения и без затруднения своей речи превращает обыч-

⁵ «...gebunden An dies Gesicht» (Faust, Paralipomena). — *Goethe*. Berliner Ausgabe, Bd. VIII. Berlin, 1961, S. 549.

⁶ Впрочем, см. «Введение в Пропилеи», 1798. — *Ibid.*, Bd. XIX, S. 172.

ные слова в нечто индивидуальное, заставляет их прозвучать неповторимо-особенно, так что они, обретая смысловую четкость и вместе с тем поразительную красочность, нередко становятся своеобразными терминами индивидуального языка Гёте.

Итак, новая задача, встающая перед Гёте, — преодоление непосредственной естественности. В данном случае, когда Гёте переделывает уже написанные эпизоды «Фауста», средство преодоления — рифма, форма стиха. Непосредственное воздействие материала должно быть смягчено, притушено, подавлено. Если непосредственное воздействие будет смягчено, наружу выступит «идея». Как только материал перестает выступать в своей непривлекательной натуральности, замысел целого и замысел отдельных сцен перестает выпирать наружу, как мускулатура сильного, но грубого тела, драматический «интерес» впервые становится идеей. Идея не выпирает, а тонко просвечивает. Она отражает зрелость замысла. Опосредование смягчает резкость материала и рождает идею. Это опосредование — стилистический процесс. В нем выражается стилистическое вызревание материала: вызревающий материал становится материалом стилизованным. Но сама стилизация — не внешний по отношению к материалу процесс, опосредование — внутреннее требование самого материала, если он должен соответствовать замыслу целого и рождать изнутри себя светящуюся идею. Таким образом, материал — это орудие стиля, но одновременно и стиль — орудие вызревающего материала. Гёте противопоставляет стиль манере и простому, непосредственному подражанию. Стиль впервые придает материалу его подлинную адекватность, его настоящую естественность, лишенную материальных излишеств «натуралистического», неосмысленного тела. Теперь естественность осмыслена, и, будучи опосредована принципиально, согласно своим внутренним потребностям, она вся проникнута — высвечена изнутри своим смыслом.

Но суть гетевских слов этим все еще не исчерпана. Гёте внешне, по видимости, как будто противопоставляет материал форме. Рифма, стихотворный строй переработанной сцены словно порождает некий формальный слой в произведении, то, что Гёте называет тут «пеленой». Тогда опосредование материала будет тоже лишь внешним и формальным. Может быть, допустимо и такое понимание взятого отдельно текста, но оно узко и недостаточно. Нельзя не поразиться и тому, какую бездну смысловых оттенков заключает столь краткий отрывок из письма Гёте! Мы видели, что свечение идеи — а это слово здесь кантовское и шиллеровское — рождается из органического опосредования «материальности» «интереса» — замысла, отвечающего натуралистической естественности первоначального, необработанного «тела» произведения. Это свечение идеи рождается вместе с опосредуемым материалом. Таково принципиально новое отношение между «материалом» и «формой», «содержанием» и

«формой», «смыслом» и «формой», «идеей» и «формой». Новое определяется превращением «натуралистического» первоначального тела (здесь — драматической сцены) в единство высвеченного изнутри идеей, естественного в своей опосредованности тела художественного произведения. Тело, насыщенное своим смыслом, подразумевает живую цельность. На поверхности процитированных слов Гёте — кажущееся расхождение «идеи», «материала» («Stoff») и отличного от «идеи» слоя — пелены. Не на поверхности, но на деле — как раз обратное их механическому расхождению (когда, так сказать, «материал отступает, идея прибывает»), обратное потому, что идея рождается из опосредования «колоссального сюжета, или материала», рождается как прояснение его идейного замысла. Идейный смысл зависит от материала как материала оформленного. Выступая изнутри опосредованной — оформленной материальности, выделяясь из него как сияние «просвечивающего» смысла, идея уходит в глубь материала. Так что «зарифмовывание» прозаического диалога оказывается в конечном итоге фактором перестройки всего содержательного и формального в драматической сцене. «Пелена» — знак все той же опосредованности, не формальный слой произведения. «Пелена» означает, что идея, выступая изнутри своего опосредованного материала (иначе, не будь он опосредован, не было бы «идеи»!), тоже не есть идея «чистая», «голая», «непосредственная». Гёте в отличие от Шиллера никогда не согласился бы с таким «чистым» существованием идеи. Идея тоже лишена «неопосредованности», прямолинейности, как сказали бы мы, она не перестает быть идеей художественной, а потому не может обрести и полную понятийную четкость.

В целом слова Гёте, приведенные и проанализированные нами, говорят о диалектическом движении в художественном произведении, взятом в его единстве. «Идея» и «материал» оказываются двумя взаимосвязанными аспектами одной цельности. Эти два аспекта проникают друг друга, и Гёте, как видно из его высказывания, представляется, что, с одной стороны, идея как бы шире материала, потому что материал нужно притушить, чтобы явилась в своей ясности идея, но что, с другой стороны, материал шире этой светящейся идеи, потому что свету идеи приходится проходить через еще один материальный слой произведения. Здесь уместно обратить внимание на одну отчасти уже отмеченную особенность этого краткого отрывка: слова на первый взгляд необязательные и заменимые — «*Natürlichkeit und Stärke*» — выявляют свой смысл с удивительной ясностью; с другой стороны, слова, в иных контекстах являющиеся специальными терминами философии, — «идея» и «материал» — выступают у Гёте как понятия многозначные. Материал — это и сюжет, и содержание, и все произведение, т. е. «*Фауст*» в целом («колоссальный сюжет»); «идея» — это и замысел произведения, и замысел его отдельной сцены, ее смысл, но, наконец, и его «идея» в кантовско-шиллеров-

ском смысле, подсказанная адресатом письма... Тут возникает неопределенность, которая, однако, очевидным образом не нарушает ясности гетевского высказывания. Ясно, что «идея» и «материал» и не были нужны Гёте в своем частном, отдельном значении. То же значение, какого искал Гёте, требовало еще разработки особенного языка, и этот язык Гёте позже в большей мере разработал на основе своих естественнонаучных представлений, на основе живой, органической формы как *Gestalt* (*Gestalt*). Пока же «идея» и «материал» в своей многозначности, в своем движении предполагают искомый смысл, в этом месте не получающий своего особенного терминологического выражения.

Гёте нередко шел на уступки Шиллеру, соглашаясь с его теоретическими представлениями, и, конечно, не только в терминологии, но и по существу. Уступки эти могли быть и весьма значительными: так, принимая некоторые критические замечания Шиллера, касавшиеся романа «Ученические годы Вильгельма Мейстера», Гёте писал: «Нет никакого сомнения, что видимые явно высказанные мною результаты гораздо ограниченнее, чем содержание (*Inhalt*) этого произведения, и я самому себе представляюсь человеком, который составил длинный столбец из больших чисел, а потом нарочно сделал ошибку в сложении, чтобы бог весть из каких соображений уменьшить получающуюся сумму»⁷. В этом полупокаянном письме от 9 июля 1796 г. Гёте по сути дела готов расстаться со своим художественным принципом — укоренять идею в художественном материале, — если можно так сказать, даже утоплять идею в обилии материала, делать смысл ясным из самой логики развития, но отнюдь не излагать в понятийной форме все то, что должно стать ясным в самой художественной ткани. Сейчас, в июле 1796 г., Гёте согласен пожертвовать всем этим, рассматривает эту художественную проблему как проблему своего личного характера («*meine Existenz*», «*meine innere Natur*») и употребляет даже весьма крепкие выражения, когда говорит о своей «извращенной манере» («*diese perverse Manier*»)⁸. Но сам принцип извлечения «идеи», «результатов» из художественной ткани произведения оставался Гёте чуждым, глубоко чуждым. Лишь до поры до времени кантовский язык Шиллера мог давать известную опору эстетическим поискам Гёте. Это было отчетливо видно на нашем примере. Но вот в 1806 г., беседуя в Иене с Генрихом Луденом о «Фаусте», Гёте просто и ясно сказал, что имеет в виду под «идеями». Гёте сказал так: «Есть свой интерес и во всяких предсказаниях, сантиментах, пакостях, гадостях и свинствах. Но это интерес мелочный и расколотый. Есть же в «Фаусте» и высший интерес — это идея, которая воодушевляла поэта, идея, которая все отдельное в поэме связывает в целое, будучи законом для всего

⁷ Schiller — Goethe, I, 198.

⁸ Ibid.

отдельного, которая всему отдельному придает его значение»⁹. И далее: «Ведь не должен же быть поэт своим собственным толкователем, не должен же он заботиться о том, чтобы перелагать свое создание (Dichtung) на язык обыденной прозы; тогда он перестанет быть поэтом. Поэт свое творение (seine Schöpfung) ставит перед миром, а уж дело читателя, эстетика, критика исследовать, что он хотел сказать своим творением (was er mit seiner Schöpfung gewollt hat)»¹⁰. «Что хотел сказать поэт» — это его интерес; «интерес» произведения — развертывающаяся перед читателем и отражающаяся в его сознании живая ткань «творения»; читатель может остановиться на поверхностных и неважных мелочах, но может достигнуть того, что «воодушевляло» поэта и «чего он хотел», тогда живая ткань произведения будет их общим интересом, их общим владением, их общим делом. Такой интерес — высшего порядка, он заслуживает того, чтобы его называли «идеей». Но это уже не то, что идея в кантовско-шиллеровском духе.

«Классическое» качество текста не устанавливается формальными процедурами, а потому не устанавливается и никаким анализом. Классичность проанализированного примера — в мысли о сути того поворота, который мы называем поворотом к классическому. Мысль об этом повороте, ставшая глубокой потребностью для Гёте в пору его нового обращения к «Фаусту», рождает характерные повороты в осмыслении слов. Об этом еще придется сказать позже.

Гёте не все прозаические сцены «Фауста» перелил в стихи. Упразднение шекспировского разнообразия стилистических уровней в раннем замысле трагедии «Фауст» не было бы оправдано с позиций какой бы то ни было классической эстетики: «Фаусту» с его внутренним ростом, превышавшим своей интенсивностью любую эпоху творчества своего создателя, суждено было перерасти в уникальное многостилевое построение, цельность которого остается до наших дней живой художественной загадкой.

Единственную прозаическую сцену «Фауста» («Trüber Tag. Feld» — «Пасмурный день. Поле») ¹¹ Гёте для издания 1808 г. отшлифовал на «микроуровне», и этой стилистической правки было довольно, чтобы придать ей новый вид.

Решив оставить сцену «Пра-Фауста» в ее первоначальном прозаическом виде ¹², Гёте отдавал себе отчет в том, что сохраняет в ткани художественного произведения стилистически отличающийся от своего ок-

⁹ Goethes Gespräche / Hrsg. von F. von Biedermann, Bd I. Leipzig, 1909, S. 427. Далее — Goethes Gespräche.

¹⁰ Ibid.

¹¹ «Пра-Фауст» цитируется по изданию Эрнста Грумаха (Akademie-Ausgabe): Goethes Faust. Berlin, 1954.

¹² Ср.: Minor J. Goethes Faust, Bd I. Berlin, 1901, S. 212; Traumann E. Goethes Faust, Bd. 1, 3. Aufl. München, 1924, S. 393; Goethe. Faust. München, 1972, S. 532 (комм. Э. Трунца).

ружения кусок текста — кусок еще довертеровской поры! Но теперь эпизод — составная часть уже новой, нарождающейся стилистической неоднородности, разностильности, сводимой в особое, прежде немислимое единство: прежней сцене предшествует раздел невозможный ранее — «Вальпургиева ночь» и интермеццо «Сна в Вальпургиеву ночь». Гёте и не сделал слишком заметных изменений.

Оставляя в стороне орфографические расхождения редакций, видим морфологическую нормализацию языка — признак нейтральной литературной нормы языка, в направлении которой перестраивается текст. Однако больше всего изменения затрагивают тон речи — ее интонацию, т. е., собственно, стиль.

Если большое число фраз первой редакции осталось без изменения (что касается их словесного состава), то интонация изменена коренным образом.

Считается, что дошедшая до нас копия «Пра-Фауста» очень точно соответствует потерянной рукописи Гёте. В ней бросается в глаза, что знаки препинания расставлены, как это обычно и бывало, в соответствии с речевой интонацией, какой слышит ее автор, что, во-вторых, эти знаки препинания расставлены очень своевольно и что, главное, в-третьих, их очень мало. Интонация отчаянных выкриков, захлебывающейся речи, как известна она нам по драматургии штюрмеров, интонация, подсказывающая прерывистость речи: «Собака! Отвратительное животное!» — сливается, однако, в свою мелодию, на своем стилистическом уровне соответствует дифирамбически-восторженному тону гётевских гимнов 70-х годов. Эта мелодия говорит о скорости и нерасчлененности произносимой речи (по-русски примерно так: «Обрати его дух бесконечный обрати это исчадие ада во вновь в его собачье обличье, в котором забавлялся он по ночам тем что трусил передо мною чтобы потом бросаться под ноги неповинному прохожему и вцепиться в плечи падающему...» — с одной запятой в целом предложении!). Речь эмфатическая, вдохновенная — отчаяние, обратное восторгу, лирика отчаяния. Начальные «и» способствуют слитности интонации. В одном случае: «Меня пронимает до мозга костей беда одной, а (und) ты скалишь зубы над судьбой тысяч», — без запятой! В новой редакции «Меня пронимает до мозга костей беда одной; ты скалишь зубы над судьбой тысяч»¹⁸. Инверсия во фразе «Ты убаюкиваешь меня пошлыми радостями...» — теперь «Меня убаюкиваешь ты пошлыми развлечениями...» — уже лишает фразу равномерности, волнообразности отчаянных восклицаний.

18

Mir wühlt es Mark und Leben durch.
das Elend dieser einzigen und du grinsest gelassen
über das Schicksal von Tausenden hin. —
Mir wühlt es Mark und Leben
durch, das Elend dieser einzigen;
du grinsest gelassen über das Schicksal von Tausenden hin.

В ранней редакции единая мелодия речевой интонации захватывает всякое восклицание, сколь бы отрывочным оно само по себе ни было. Теперь Гёте вносит в прежний текст видимость логического членения и закругленности разделов. Уже в самом начале сцены поток восклицаний дважды прерывается. Ритмическая жесткость эллиптической фразы «*Erbärmlich auf der Erde lang verirrt!*» (стр. 1—2) теперь смягчается: «*Erbärmlich auf der Erde lange verirrt und nun gefangen!*». Недаром восклицание «*Gefangen*» перенесено теперь вперед: создается впечатление привычных связей (примерно так: «Долго блуждала — а теперь в тюрьме, под замком»). Для первой редакции такие причинные связи в этом месте совершенно немыслимы, — слова там как бы сами собой исторгаются из груди Фауста. Течение речи, ритмически расправленное, становится теперь плавным и замедляется к концу. Это замедление вносит в текст элемент почти элегической раздумчивости. Такое же интонационное завершение двумя строками ниже: «*Bis dahin! dahin!*» вместо «*Biss dahin*» — на первый взгляд мелочь, в которой, однако, запечатлен момент принципиальной интонационной переработки текста. Речь теперь логически членится: «*Im unwiederbringlichen Elend! Bösen Geistern übergeben und der richtenden gefühllosen Menschheit!*» вместо: «*Gefangen! Im unwiederbringlichen Elend bösen Geistern übergeben, und der richtenden gefühllosen Menschheit*» («В непоправимой беде! Предана духам зла и на суд бездушным людям!»). В первой редакции — параллелизм двух ритмически цельных движений с затактом («*Gefangen!*»); во второй — логически правильное членение той же фразы, приведение ее к «нормальному» виду; однако неповторимое «мелодическое» качество речи безвозвратно утрачено. И далее — та же нормализация. Три параллельные волны интонационного потока, которые продолжают и завершают мелодическое движение, а смысл произносимого подчиняют ритмическому членению речи, теперь, в новой редакции, уступают необычайно сильному логическому ударению в самом начале фразы, так что интонация идет по нисходящей линии и смысл речи четко членится; вместо ровных волн — уступы, сдвиги.

Основная направленность стилистической переработки сцены «Фауста» теперь уже ясна — это «нормализация» текста. Она требует известной нейтрализации языка, рационального членения речи и отказа от естественной мелодики вырывающихся из груди восклицаний. Однако пока такая стилистическая переработка может казаться довольно отвлеченной, тогда как нам нужно схватить ее конкретное качество, ее «классическую» динамику.

У штюрмеров в одном котле кипят несколько стилистических стихий; общеизвестно влияние на них библейского языка, рождающее, в частности, параллелизм конструкций, так что, как в нашей сцене, можно говорить, например: «катится под ноги невинному страннику и падающему наземь кидается на плечи» («*dem harmlosen Wanderer vor die Füße zu*

kollern und dem Umstürzenden sich auf die Schultern zu hängen»); между вульгарным и торжественным, между смешным и возвышенным здесь нет и одного шага. Текст может вбирать в себя и сращивать самые вызывающие стилистические диссонансы.

Язык штурмеров — не вообще «естественный», а стилизованный. Стремление к естественности завязывает в глубине произведений узел противоречий. Желание растормошить прозаическую интонацию изнутри, сделать язык предельно податливым, подвижным и гибким в выражении смысла и, главное, непосредственного чувства приходит в противоречие с еще не преодоленной инерцией традиции — риторической прозы с ее сложным синтаксисом, с ее неповоротливостью и чрезмерной обстоятельностью. У штурмеров стилизация призвана раскрепостить текст; живая речь должна побороть неподвижные устои стилистических правил; нужно добиваться, чтобы традиционный слог выпустил из своей клетки «натуральность» драматически-возбужденной речи.

Переделывая свою прозу штурмерского периода (1773 г.)¹⁴, Гёте должен был разрешить прежний, сам собою создавшийся узел противоречий: менять текст в целом не было необходимости, да Гёте, видимо, осознал, что не вправе менять его, однако перестраивать текст в глубине было неизбежно. Отсюда внешняя незаметность и как бы пустячность переделок, за которыми — его принципиальная перестройка. Текст сцены в обоих случаях можно характеризовать как динамичный, драматический — язык, как естественный, приближенный к обычной речи, но каждый раз за подобными общими определениями стоят совсем разные вещи.

Можно было бы думать, что текст ранней редакции проще, чем текст, созданный в эпоху созревания классического стиля. Тем более, что ранняя редакция подсказывает крайнюю степень душевного возбуждения, отрывочность слов, резкость восклицаний, смысловую незавершенность речи... Однако это не так: ранний текст синтаксически сложнее, педантичнее, почти, можно сказать, правильное, он скрывает не только названное выше противоречие между «естественностью» речи и традиционным школьным синтаксисом, но и особое представление о неправильности речи, тоже борющейся все с той же «школой».

В ранней редакции находим следы разъятых устной интонацией синтаксических периодов:

«Знай, что на городе лежит еще проклятие, которого виновник — ты. Что над могилой убитого реют духи мщения, которые ждут возвращения убийцы».

Такие следы периодического строения Гёте уничтожает, упрощая синтаксис, и делает это там, где прежние конструкции противоречат но-

¹⁴ См.: Fischer-Lamberg H. Zur Datierung der ältesten Szenen des Urfaust // Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd 76, 1957, S. 397—406.

вым представлениям о простоте, естественности и ясности речи. «Ведь вот ваш единственный прием (Kunststück) находить выход из трудного положения — в том, что вы давите встречающегося на вашем пути невинного человека», — говорит Мефистофель в первой редакции. Теперь он говорит так: «Давить ни в чем не повинного встречного — вот прием тиранов находить себе выход в замешательстве». По-немецки во втором случае достигнута краткость и четкость. Слова — афористичные в сравнении с некоторой тяжеловатостью и обстоятельностью прежней фразы.

Но не дело, конечно, сопоставлять достоинства слов и фраз по отдельности. Важно найти ключ к стилистическому своеобразие каждой из редакций. В ранней сцене мы чувствуем невероятную близость поэта к происходящему на сцене, к своим героям; если можно так сказать, восторженность отчаяния захватывает и героев, и самого автора, так что никто из них не может отделить себя от произносимых слов, посмотреть на себя со стороны, сделать настоящую паузу, задуматься над происходящим и над той эмоцией, которая находит выход в судорожных восклицаниях. И творческий порыв Гёте — это изливание чувства, которое сразу находит нужные для себя слова, гениальная импровизация, напоминающая об его гимнах 70-х годов. Этот порыв все, всякое отрывочное высказывание захватывает своим единым движением, своей мелодией. И все риторическое, и все антириторическое (средства борьбы с отвлеченной правильностью прозы) — все это каждый миг в руках поэта, все это на ходу создает противоречивую «натуральность» этого раннего текста.

Нерасчлененному порыву раннего текста вторая редакция противопоставляет уже декламационную патетику, достигнутую, как мы говорили, минимальными средствами.

Гёте расчленяет первоначальный порыв, расчленяет его как бы логически. Затем он вводит в текст то, что можно было бы назвать «жестом обдумывания». Такие моменты в начале текста мы уже анализировали. Герой не просто исходит в своих отчаянных выкриках, но еще и напряженно, хотя бы и на мгновение, всматривается внутрь самого себя, стремясь постигнуть случившееся («und nun gefangen!»; «Bis dahin! dahin!»). На месте волн, переливающихся одна в другую, — четкость и даже противопоставление (в предложении «Меня пронимает до мозга костей...»). Темп речи в новой редакции, можно сказать, несколько замедляется. Внутреннее, теперь уже расчлененное движение сцены, прежде — эмоциональное изливание, подчиняется новой, «объективной» динамике с ее нарастаниями и паузами. Паузы были физической передышкой в движении, захлебывавшемся в себе самом, а стали смысловым элементом новых динамических дуг. Пережитки риторического в первой редакции Гёте устраняет или приспособливает к новой динамике. Слова Фауста: «Меня проникает до мозга костей горе этой одной; ты скалишь зубы над

судьбою тысяч», — не только взрыв эмоции, но и вывод из целой обращенной к Мефистофелю взволнованной и возмущенной речи, по существу, — итог целого монолога Фауста. Прежде — волнообразное, по-своему ровное движение эмоции, мелодически упорядоченная взвинченность; теперь — патетический жест, сливающий эмоцию с мыслью; по меньшей мере — видимость рационального, подчеркнутая антитеза. Но этой антитезе в новой редакции предшествует как раз всплеск чувства, в своем выражении уже освобожденного от всяких риторических рамок и заново организующего динамику речи: три ритмические однородные, почти равные группы слов (*für die Schuld aller übrigen in seiner windenden Todesnot vor den Augen des ewig Verzeihenden*) весьма утяжеляют конец фразы, но создают в этой сцене единственное по своей силе нарастание, тогда как в первой редакции свобода построения еще вынуждена считаться с риторической рамкой (перенос вперед ключевого слова *genugtat* — «искупила», — по сути дела, отрицает, довершая уже начатое, традиционность синтаксического построения, подчиняет его динамике всего построения и создает интонационную параллель к уже проанализированной инверсии: «Меня убаюкиваешь ты...»).

В первой редакции «натуральность» речи вырывалась из оков риторического; во второй ей приходится поспевать за достижениями классического стиля — его естественности и простоты (хотя первоначальный замысел и должен был сохраняться как элемент новой, сложной структуры «Фауста»). Стилистическая противоречивость первой редакции обнаруживается теперь в чем-то диаметрально противоположном. Раньше натуральность билась с абстрактностью формы; теперь «натуральность» находится уже в противоречии с «естественностью», и Гёте стремится, как подсказывал ему замысел «Фауста», не просто устранить «натуральность», но примирить ее с целым идейным замыслом стилистически созревающей трагедии. «Натуральность» становится теперь моментом идеи, моментом идейного состава колоссального произведения, тень замысла должна пасть и на непросветленную натуральность, а выпирающие наружу стилистические излишества должны быть обрезаны.

«Натуральность» просветляется изнутри. «Естественность» взрыва чувств остраивается, непосредственность эмоционального самовыражения опосредуется, рождающаяся в творческом порыве живая динамика перестраивается, чтобы стать более «объективной», декламационной, продуманной, даже театрально-патетической.

Есть по крайней мере два момента, где Гёте, устраняя «невыносимость» «натуральности», должен был энергичнее вмешаться в свой ранний текст.

1. В первой редакции Мефистофель примерно так отвечает Фаусту, если стилистически точно воспроизвести его слова по-русски:

«Ах дурак! Вот твой ум весь опять и вышел, на том месте, где у вас, голубчиков, головешки всегда свихиваются. Зачем тебе с нами связываться, если ты не способен прогореть вместе с нами?»

Разумеется, Мефистофель давно перерос у Гёте уровень такой шутовской издевательской насмешки, и эта нарочитая вульгарность была бы неуместна у Мефистофеля в редакции 1808 г. Гёте заменяет вульгарную «головку» (Köpfgen) общим выражением «der Sinn» (вполне в духе классицизма!) и очень образное «auswirthschafften» совершенно бледным «durchführen» («Зачем тебе вступать в союз с нами, если ты не можешь быть в союзе до конца?»). Впрочем, первая из этих фраз обретает в новой редакции необычайную четкость и остроту («Вот мы и подошли к границам нашего рассуждения, где у вас, у людей, всегда свихивается разум»).

2. С другой стороны, в этой сцене мы неожиданно встречаемся с одним из тех выражений, в которых, словно в фокусе, запечатляются творческие искания зрелого Гёте.

В ранней редакции Мефистофель говорил Фаусту: «Ведь вот ваш единственный прием находить выход из трудного положения — в том, что вы давите встречающегося на вашем пути невинного человека».

Нужно правильно понять этот образ. Sich Luft machen более точно означает: давать себе волю, срывая на ком-либо зло. Не находить разумный, рациональный выход из затруднительного положения, а делать нечто нелепое, ломать все, что подвернется под руку. Мефистофель хочет сказать людям: стоит случиться трудности, и вы готовы убить первого попавшегося человека.

Реплика Мефистофеля имеет принципиальный для него смысл: несколько раньше Фауст говорил, что Мефистофель в образе собаки бросался под ноги «безобидному путнику», сбивая его с ног. Сам универсальный «принцип зла» не может отказаться от удовольствия творить мелкие пакости, человек же готов творить зло на вершине своей серьезности, и не по принципу, но как бы случайно, не разбирая правых и виноватых: сам Фауст готов «топтать ногами» Мефистофеля, забывая о своей собственной вине и перекладывая вину на «принцип». Фаусту Мефистофель отвечает как представителю человеческого рода: Фауст говорил о «безобидном путнике» («harmloser Wanderer»), Мефистофель — о попадающемся навстречу невинному человеку: «den entgegenenden Unschuldigen», т. е. в совершенно дословном переводе: «...вы давите встречающегося невинного» — или в более литературной форме: «вы давите невинного человека, который встречается на вашем пути». Слово «entgegen» употреблено Гёте в устаревшем уже в его время значении: *встречаться*¹⁵.

Соответствующая реплика редакции 1808 г. включает в себе еще большую значительность: Мефистофель говорит не о «приеме» или «фо-

¹⁵ См.: *Pniower Otto. Zu Goethes Wortgebrauch // Goethe-Jahrbuch, Bd 19, 1898, S. 237; Fischer P. Goethe-Wortschatz. Leipzig, 1929 (Nachdruck 1968), S. 292.*

кусе», а о «тиранической манере», о «манере тиранов», что указывает уже на «политическую» сферу «Фауста II». Переделывая и заостряя эти столь важные слова, Гёте обращает «den entgegennenden Unschuldigen» в «den unschuldig Entgegennenden»! Тот, кто был «встречающимся невинным», стал теперь «невинно-встречающимся». Такое обращение слов не может быть простым или случайным актом, и мы здесь в столь раннем по своему происхождению тексте Гёте встречаемся с одним из наиболее характерных и сложных приемов зрелого Гёте — с приемом «зашифровывания» смысла, с приемом создания особо «отмеченных», наделенных особо важным и символическим смыслом слов, понятий и образов, пронизывающих все его творчество. Сейчас мы — у истоков таких семантических процессов; если выражение «встречающийся невинный» раскладывалось на составные части, то этого нельзя сказать о теперешнем «невинно-встречающемся». Мало того, что слово «Entgegner» употреблено в нарочито архаическом значении, мало того, что это слово дано в форме субстантивированного причастия, — это неожиданно, а потому требует каких-то усилий для своего разгадывания, — оба слова «unschuldig» и «Entgegner» находятся в совершенно непонятном отношении между собою — можно ли «невинно встречаться»? Но Гёте не избегал недоразумений, а создавал их. Слово сочетание, которое с таким трудом поддается рациональному разбору, на деле относительно легко схватывается как целый смысл: Гёте важно было «перемножить» смысл слов, представить их в синтезе, а не в каком-либо частном отношении (человек может встречаться, будучи невинным — ни в чем не виноватым, может нечаянно попадаться на пути, и человек может встречаться без своей вины, т. е. отнюдь не намереваясь попадаться на пути, и т. д.). Очевидно, что для всех подобных словообразований у Гёте образцом служили греческие сложные прилагательные, такого особого строения, как греческое «kaloskagathos», т. е. «прекрасно-добрый» (что не означает «прекрасный и добрый»), над смыслом которого раздумывал весь XVIII век, в том числе и сам Гёте¹⁶. Встретившееся нам словообразование окказионально по своему характеру, но между тем оно претендует на какую-то категориальность, на свою особую отмеченность как несущее смысл понятие, на роль формулы. Архаическое выражение, мешающее разложить синтетическое единство смысла на части, здесь, как и везде, весьма кстати у Гёте, — тот же архаизм и «затрудняет» понимание, и отмечает слово среди остальных (заметим, что Гёте сохраняет и такой архаизм, как слово «innigimend», и архаическую форму слова «тюремщик», Tümer). Парадоксальным по-

¹⁶ См. о таких двойных прилагательных у Гёте уже работу П. Кнауца: *Knauth P. Goethes Sprache und Stil im Alter*. Leipzig, 1898, S. 61f. Пристальный анализ позднего стиля Гёте у В. Шадевальда, Э. Трунца. П. Штёклейна и в других работах послевоенного периода только теперь открывает всю сложность и знаменательность семантических процессов в языке и стиле Гёте, создающую единственный и неповторимый универсум творческого мировоззрения поэта.

казателем «зашифрованности» смысла оказывается непонимание его переводчиками¹⁷.

Анализируя сцену «Фауста» в ее двух редакциях и начиная анализ с самого минимального уровня, мы подошли в результате к самому высшему уровню стиля Гёте, где стиль становится предельно индивидуальным, становится в самом очевидном смысле творением поэта. Индивидуальный стиль связывается воедино с идейными задачами творчества — в тесноте и широте одного слова (каким и является «неповинно-встречный»). Афористически заостренные слова Мефистофеля, его тезис, касающийся, так сказать, психологии политического человека, вообще психологии и политики, были результатом переработки раннего текста в классический период творчества Гёте, т. е. в ту пору, которую мы называем периодом «веймарского классицизма». Гёте заново сформулировал сказанное в «Пра-Фаусте», и фраза, в которой запечатлено было стремление к «натуральности» в его борьбе с правильностью риторической традиции, приобрела теперь классически отточенный вид. Способность формулировать свою мысль точно и кратко, как здесь, — не свидетельство только стилистического умения и возросшего мастерства; это результат направленных на главное, на основной «интерес» или «идею», творческих усилий. Не случайно, как никакая другая фраза в этой сцене «Фауста», эта претерпела множество изменений. «Kunststück» «Пра-Фауста» указывал назад, в сферу хитроумно-ловкого шутовства, на область низко-комического, превращений и фокусов. «Тираническая манера», сменившая теперь «фокусы» «Пра-Фауста», указывает вперед — на «Фауста II». Точно так же и «попадавшийся на пути невинный» человек был простым откликом на «безобидного путника» из речей возмущенного Фауста, хотя и намекал уже на более широкие «человеческие» ситуации. Зашифрованный «неповинно-встречный» новой редакции — в параллель «тиранической манеры»; это — взгляд на вторую часть трагедии, скажем, на историю Филемона и Бавкиды. Но в более широком смысле такое выражение, как этот «неповинно-встречный», не только указывает на продолжение «Фауста», где действие вступает в область политического и где тезис Мефистофеля не без его собственной помощи реально осуществляется. Такое выражение, хотя оно более нигде и не повторяется у Гёте, указывает на стилистику зрелых произведений поэта, служит окном, через которое из этой ранней, а теперь переделанной сцены можно заглянуть в иные произведения Гёте — зрелые классические и поздние. Можно и не заглядывать в это окно, но тогда читатель не заметит тех невидимых нитей, которые соединяют эту сцену со всей стихией зрелого творчества Гёте. В целом: произведения Гёте по-настоящему звучат тогда, когда чтение их пробуждает память о других произведениях поэта, связанных с данным не внешними, сюжетными и други-

¹⁷ И даже некоторыми комментаторами. См.: *Trendelenburg A. Goethes Faust*, Bd I. Berlin und Leipzig, 1922, S. 469.

ми линиями, но цепью повторяющихся и подобных слов, понятий, мотивов, образов, в которых сконденсирован эмпирически трудно уловимый, наиболее глубокий их смысл¹⁸.

Так и в сцене из первой части «Фауста». Давно написанная сцена не просто переделывается или стилистически подновляется, а внутренне перестраивается, и перестройка эта осуществляется самыми скудными средствами. Эта новая редакция относится к классическому периоду творчества поэта, и классический стиль присутствует в ней не столько вещественно, сколько как процесс превращения «натуральности» в «естественность» и «высший интерес». И, как мы видели, есть, наконец, такое место, где стилистическая энергия, направляющая этот процесс, сказывается с полной силой, там она одновременно творит на уровне мысли и на уровне слова, почти уже рождается из слова, из его жизни. Это место выходит по своему смыслу даже за рамки и классического стиля, поскольку подразумевает единство вообще всего зрелого и позднего творчества Гёте. Место наибольшего стилистического напряжения оказывается одновременно и тем местом, где предельно напряжена мысль, где видна внутри материала, или сюжета, в живой ткани произведения идея. Идея — не в «неповинно-встречном», как окказиональном словосочетании, а в единстве целого произведения, в единстве творчества, которое усматривается с этого места — если достаточно внимательно смотреть. Такая идея не выплывает наружу как отвлеченный «тезис», но заостренность тезиса как до предела сжатой мысли позволяет обозреть на мгновение все неохватное целое. Колоссальность необъятного схватывается в тесноте слова-символа, в котором кульминационный момент стилистического процесса.

«Посвящение», написанное в 1797 г. и предпосланное «Фаусту», четыре великолепные октавы, вызывает дружеские тени прошлых лет из густящихся туманов¹⁹; оно интимно по своему содержанию и обращено прежде всего к самому поэту, к его памяти («Иных уж нет, а те дале-че»). «Жалоба повторяет запутанный лабиринт жизненного пути»:

...es wiederholt die Klage
Des Lebens labyrinthisch irren Lauf...

Настала пора вспомнить об утраченном, упущенном, об уже безвозвратно ушедшем: Гёте было трудно, тяжело приняться за «Фауста», и он оттягивал начало новой работы над ним. Отсюда томление, слезы, отсюда трепет, о котором говорит «Посвящение».

Это «Посвящение» — воплощенная классическая поэтика и такая же классическая психология: поэт, во власти своих воспоминаний, окру-

¹⁸ Ср.: *Emrich Wilhelm*. Die Symbolik von Faust II. Berlin, 1943, S. 60.

¹⁹ Ср. *Ibid.*, S. 63f u. a.

жен «аффектами» — чувствами, которые исходят из его души и возвращаются к нему уже извне, как объективные, как данности. Грудь сотрясают волшебные дуновения («Zauberhauch»), поэта охватывает трепет. Душевное изливается наружу: «моя печаль» звучит — «раздается перед незнакомой толпой», и все вокруг наполнено парящими в воздухе робкими и неуловимыми звуками, подобными шелесту Золовой арфы.

Этой классической картине, или сцене, в центре которой находится сам поэт, соответствует та описываемая здесь у Гёте временная структура, которая, как рисует он, лежит в основе нового творческого обращения к «Фаусту»:

Was ich besitze, seh ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

Насущное отходит вдаль, а давность,
Приблизившись, приобретает явность²⁰.

Сохранение и вместе с тем переворачивание временной перспективы — этот лежащий в основе работы над «Фаустом» и осознаваемый поэтом во всей своей поразительности фундаментальный факт — объясняет появление созданных на полпути интимных по содержанию стансов. Интимность — одна сторона «Посвящения». Другая сторона заключается именно в том, что Гёте удалось открыть то основное противоречие, которое заключено отныне в его работе над давним, еще юношеским творческим замыслом. Как всякий уникальный замысел, «Фауст» опирается на свою особую парадоксальность. Открытое поэтом противоречие — объективно, и вместе с тем оно скрыто в психологическом и биографическом, в том, что раньше называли глубинами души.

Теперь отношение Гёте к своему «Фаусту» — одновременно близость и отдаленность. Нужна временная дистанция, и потребовались почти три самых насыщенных внутренним движением десятилетия, чтобы увидеть «Фауста» как сон и мечту юности, как «реальность исчезнувшего». Но и все же такая реальность может быть реальнее, т. е. сильнее и существеннее реальности данного, настоящего. «То, что есть», то, что есть налицо («was ich besitze»), просматривается сквозь призму «Фауста» как юношеского замысла. Задуманный в юности «Фауст» оказывается сильнее и весомее самой личности поэта в ее органическом развитии, «Фауст» напоминает о себе, заставляет возвращаться к себе, напоминает о необходимости своего собственного продолжения и развития.

Такой перерастающий самого поэта замысел естественно называть «колоссальным». От начала до завершения «Фауста» проходит шестьдесят один год. Примерно посредине этого колоссального срока Гёте открывает лежащее теперь в основе его работы над «Фаустом» противоре-

²⁰ В очень точном (в этом месте) переводе Б. Пастернака.

чие, заключающееся в столкновении временных перспектив творчества. Развитие поэта шло к творческой зрелости — к «классичности» творчества; теперь же эта нарастающая классичность должна совместиться и ужиться с противоположенным движением к своим же собственным творческим началам. В эту классическую пору творчества Гёте рождается начатый в 1800 г. античный третий акт второй части трагедии, акт, связанный с троянской Еленой. Рождается, иными словами, именно то, что в эту «классическую» пору творчества своевременно было извлечь из сюжета «легенд о Фаусте», однако реализуется, и притом очень широко разворачивается, все же не что иное, как заложенное в самом материале и в самом плане гётевского «Фауста». Классический акт «Фауста» — один способ примирить временные перспективы; другой способ — та принципиальная, но внешне и на первый взгляд почти незаметная перестройка ранних редакций, которую мы уже наблюдали на примере одной сцены из «Пра-Фауста». Однако противоречие продолжается: классическое, как мера, пронизывает собою, насколько возможно, материал и замысел, но материал и замысел перерастает меру и оставляет ее позади себя или скрывает ее в своих недрах как момент и слой. «Фауст» в целом — организм, составленный из разного, из разностильного, так что дерзновенность юношеского замысла все же никуда не исчезает, а остается, хотя и проходит через множество опосредований: классическое в нем — сюжетный слой и слой стилистического опосредования.

«Фауст» — произведение классическое, поскольку оно одно дает уже достаточно яркое и многостороннее представление о своем создателе, довольно полно выражает его творческие искания и является самым существенным вкладом поэта в мировую литературу; но «Фауст» — произведение неклассическое, поскольку все классическое (в более узком смысле слова) есть в нем лишь эпизод и слой. Однако в подобном употреблении слова «классическое» нельзя видеть только разные, не зависящие друг от друга значения: полюса и значения «классического» взаимосвязаны и перерастают друг в друга. «Фауст» как классическое произведение — это обобщение того конкретного стилистического роста и опосредования, в центре которого, конечно, не случайно и не ради игры слов оказывается именно классический период творчества Гёте. «Фауст» у Гёте дорастает до классической меры и гармонии и как сюжет дорастает до приобщения к классической античности, но потом перерастает и ограниченный момент классической гармонии, и перерастает частный для себя эпизод классической древности.

И однако именно «Фауст», произведение, которое никак не уложить в рамки «классического» стиля, показывает нам грандиозные масштабы классического стиля у Гёте. Классическое возникает не как нарочитая гармонизация действительности и не в попытках обойти острые стороны действительности, классическое и возникает именно как результат

острых противоречий, которые, однако, опосредуются и становятся противоречиями творческими, и возникает в борьбе с «неопосредованной колоссальностью» «материала». Но «материал», как мы видели, понятие многозначное «по определению». И его многозначность тоже динамична: «материал» — это и «сюжет», и сама жизнь, это «неопосредованность» на всех ее уровнях. Теперь мы можем лучше представить себе, что имел в виду Гёте, говоря о преодолении «колоссального». Борьба за стиль была борьбой за смысл, за то, чтобы идея светилась изнутри произведения, по выражению Гёте, за идейную значимость и обобщенность творчества. И поскольку речь идет о конкретном стиле и к тому же о стиле, который есть весь — процесс и рост, то само осмысление этого процесса и роста у поэта есть яркая и образная картина самого стилистического процесса.

Слова о «колоссальном материале» «Фауста» из письма Гёте Шиллеру стоят в ряду других, подобных же высказываний о «Фаусте», относящихся к тем же годам. Эти высказывания могут даже поразить своей однородностью, как если бы за всеми ними стоял всегда один и тот же сложившийся образ «Фауста». Когда Гёте пишет (30 января 1798 г.) римскому эстетика, энтузиасту классического искусства Алоису Хирту, что пока он, Гёте, «далек от чистых и благородных предметов» и «желает окончить „Фауста“, а вместе с тем распроститься со всяким северным варварством» («von aller nordischen Barbarei») ²¹, то тут можно уловить нотку иронии. Однако Гёте более чем серьезен: «Фауст» — это «туманный путь» («Dunst- und Nebelweg»), «по которому приходится блуждать более чем в одном смысле» ²², это — «туманный мир» («Nebelwelt») ²³, «Фауст и компания» — это «нордические фигуры», которые «прокрались» на сцену, когда «занавес скрыл от взора прекрасный гомеровский мир» ²⁴. Шиллеру Гёте объясняет, что обращается с «этой варварской композицией» без церемоний, как удобнее, и стремится «не столько исполнить наивысшие требования, сколько попросту затронуть их» ²⁵, дать на них намек.

Кому бы ни писал Гёте, он не пытается разъяснить наиболее глубокий внутренний смысл своего произведения, но как раз рисует очень ясный образ своего произведения как феномена, с которым он, Гёте, имеет дело. Можно сказать, ясный образ неясного, туманного, бесформенного, неопределенного в своих очертаниях, трудноуловимого.

«Фауст» подсказывает Гёте образ мощного, но как бы расплывчатого и аморфного роста, как то и пристало «туманностям»: «Моего Фауста, — пишет он Шиллеру, — я довольно быстро продвинул вперед, что касается

²¹ Goethe. Berliner Ausgabe, Bd VIII, S. 676.

²² Schiller — Goethe, I, 347.

²³ Ibid., 349.

²⁴ Ibid., 357.

²⁵ Ibid., 351.

схемы и обзора целого, однако ясная архитектура спугнула эти летучие фантомы (hat die deutliche Baukunst die Luftphantome bald wieder verscheucht). Теперь достаточно было бы одного тихого месяца, и это произведение, к ужасу одних и на удивление другим, пошло бы из земли, словно большое семейство грибов (sollte ... wie eine grosse Schwammfamilie wachsen)²⁶.

«Ясная архитектура», т. е. классическая архитектура четких и стройных членений, несовместима с летучими, трудно уловимыми образами «Фауста», не знающими ясных очертаний. Это, не забудем, на уровне феномена, который описывает тут поэт, фактически же в это время (письмо относится к 1797 г.) Гёте стоял перед задачей соединить четкость классической архитектуры со своим «туманным» замыслом, на пороге «классического» акта «Фауста».

Через три года Шиллер пишет Гёте об этом акте: «Елена в пьесе — символ всех тех прекрасных фигур, которые нечаянно забредут сюда (die sich hinein verirren werden)²⁷. Это сказано весьма по-гётевски, так, как сам Гёте видит и чувствует «Фауста». Дальше Шиллер начинает теоретизировать: «Весьма значительное преимущество в том, чтобы переходить с полным сознанием от чистого к более нечистому, вместо того, чтобы от нечистого возноситься к чистому, как бывает у нас остальных, у варваров»²⁸. Свобода обращения с материалом в «Фаусте» и его широта таковы, что Гёте может брать идеальное как идеальное, если идти навстречу шиллеровским представлениям. Шиллер завершает свои суждения о «Фаусте» такой игрой слов, которая тоже тонко улавливает стилистические интонации Гёте, раскованность творческой фантазии поэта — «Sie müssen also in ihrem Faust überall Ihr *Faustrecht* behaupten» — «Вы в Вашем „Фаусте“ везде, значит, должны утверждать свое *кулачное право*»²⁹.

Реплика Гёте на эти суждения Шиллера ярче и содержательнее: «Ваши утешительные слова, что от соединения чистого и романтического может возникнуть не совсем дурное поэтическое чудовище, уже подтвердились на опыте, поскольку из [их] амальгамации выступают занятные явления, которые и мне самому доставляют некоторое удовольствие»³⁰. Словом «романтическое» мы условно передали здесь немецкое «Abenteuerliches», которое означает и всю необычность, фантастичность материала, и его широту, и нечеткость, неуловимость его контуров и т. д. «Акт» Елены — поэтический эксперимент из области метаморфозы поэтических форм, эксперимент, предпринятый на вершине классического стиля. Но стиль взят не как устойчивая, постоянная величина, не как холодный итог, а как качество, которое вновь и вновь должно быть подвергнуто испытанию.

²⁶ Ibid., 356.

²⁷ Schiller — Goethe, II, 329.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., В оригинале — разрядка.

³⁰ Ibid., 330—331.

Ключевое слово в этой новой образной характеристике «Фауста» как поэтического феномена — «das Ungeheure». Здесь — даже прямая персонификация того качества «колоссальности», «чрезвычайности», «огромности», которым наделен замысел «Фауста» и которое с абсолютной, с почти автоматической необходимостью заставляет вспомнить и употребить слово «ungeheuer».

«Колоссальность» — объективное стилистическое качество «Фауста», которое улавливается современниками Гёте и удивительно однозначно определяется именно как «das Ungeheure». Трезвый и здравомыслящий, но по сути своей ограниченный и недалекий Луден в своих спорах с романтиками не может вообразить себе, чтобы писателю, в произведениях которого (как в «Ифигении» или «Тассо») все так «ясно и прозрачно», «истинно, человечно и прекрасно», могла прийти на ум «чудовищная мысль» («der ungeheure Gedanke») представить «в драматической форме всю жизнь человечества»³¹, — хотя романтические толкователи «Фауста» утверждали именно это, однако «их мистические слова исходили из чудовищного и были словно направлены на чудовищное»³². Эти споры — слабый отголосок той стилистической борьбы, которая происходит в творчестве самого Гёте.

Время новой работы над «Фаустом» в классическое десятилетие — какой размах в этом столкновении «колоссального» и «классического»! — совпадает с изданием Гёте классицистского журнала «ПроPILEI» (1798—1800), где эстетика Гёте испытывает, казалось бы, предельную, насколько это возможно для Гёте, редукцию, сужение, и переходит на время в классицистскую односторонность. Такие крайности трудно сочетать, и все же они сосуществуют как полюса динамического единства.

В своем программном «Введении в ПроPILEI» Гёте формулирует: «Важнейшее предъявляемое художнику требование вечно остается одним: он должен придерживаться природы, изучать ее, воспроизводить ее, порождать на свет нечто подобное явлениям природы.

Как велико, даже — как колоссально (ungeheuer) это требование, не всегда продумывают, и художник узнает это лишь по мере того, как сам складывается. Природа отделена от искусства огромной пропастью (durch eine ungeheure Kluft), через которую даже и гений не может перешагнуть без внешних вспомогательных средств»³³.

Хотя противоречие природы и искусства тут и заостряется в классицистском духе, как отвлеченный эстетический принцип, хотя внимание художника как бы и переключается с природы на «образец», само противостояние природы и искусства осознается образно, вещественно и

³¹ Goethes Gespräche, I, 424. См. о «колоссальном» — Emrich W. Die Symbolik von Faust II, S. 262 ff.

³² Goethes Gespräche, I, 422.

³³ Goethe. Berliner Ausgabe, Bd XIX, S. 179.

материально и осознается в тех же понятиях, что и «Фауст». Гёте этих лет преодолевает «колоссальность» материала, а вместе с тем экспериментирует над соединением колоссального и классического.

«Колоссальное» у Гёте выжило в эпоху его классического стиля с сопутствующими ей классицистскими заострениями. Всего несколькими годами позже, в примечаниях к своему переводу «Племянника Рамо», Гёте писал:

«Если бы благодаря обращению темных веков к романтическому колоссальное не соприкоснулось с лишенным вкуса, откуда взяли бы мы „Гамлета“, „Лира“, „Поклонение кресту“, „Стойкого принца“?»³⁴

Это — всего лишь 1806 год, и тем не менее мысль Гёте оставила позади всякую замкнутость в сфере классического и не призывает смирять «колоссальное», но видит самостоятельное эстетическое достоинство произведений, возникающих на почве союза колоссального материала и «безвкусицы», противопоставляемой «правильности» классицистов.

Гёте продолжает и утверждает свою мысль так:

«Наш долг — мужественно держаться на уровне варварских достижений, коль скоро мы никогда не достигнем античных преимуществ, но одновременно долг наш — хорошо знать и верно хранить все, что думают и полагают другие, их суждения, их дела и творения»³⁵.

Сам этот отрывок — прекрасный, неподражаемый образец гетевской прозы конца классического периода; его перевод условен и передает лишь самую суть сказанного. В оригинале — торжество гармонии слога и мысли. Поразительна симметрия второй фразы: в ней два развернутых оборота *accusativus cum infinitivo* обрамляют дважды повторенное краткое главное предложение («наш долг...»); сами обороты включают в себя придаточные предложения, расположение которых следует не отвлеченной логике изложения, а подчинено ритму всей фразы. Однако ритм — то, что извлечено из смысла фразы и этот смысл усиливает; уравновешенность ритма соответствует тому, что и сама мысль всесторонне взвешена: человеческая деятельность перечислена и исчислена — и не только исчислена, но даже как бы окончательно классифицирована. Что делают «другие»? — они «думают, судят, полагают», они «производят и делают»: всякий раз это слова, отмеченные в лексике Гёте, значение которых трудно передать на другом языке, слова, наделенные особым, подчеркнутым значением, отшлифованные в языке Гёте. Слова с индивидуальным вкусом. «Искусность» подобного построения дает эффект естественности: естественно сказано не то, что сказано вообще правильно и что сказано логически верно, но то, что тождественно, в своем индивидуальном сти-

³⁴ *Goethe. Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd 34. Stuttgart und Berlin, o. J., S. 166.*

³⁵ Там же. «Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsre Pflicht, zugleich aber auch Pflicht, dasjenige, was andre denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und treulich zu schätzen».

лирическом выражении передает гармонически сложившуюся личность, будучи ее отпечатком. Гармония и симметрия такого текста — тоже не простой снятый результат стилистического развития; текст просматривается на известную глубину: «статические единицы» этого текста, устойчивые словосочетания, отмеченные слова и выражения предвещают более поздний стиль Гёте, как и отвлеченные выражения типа «колоссального» и «безвкусного», субстантивированные прилагательные и причастия, которые удивительным образом сохраняют свою чувственность, свою вещественность, как и неожиданно вставленное, вносящее свой колорит иностранное слово («diese Avantagel»). Внутренняя гармония текста уравнивает, наконец, личность писателя и читателя; текст, можно сказать, везде хранит определенную дистанцию по отношению к читателю, нигде не изменяет ее, не приближается к читателю и не удаляется от него, не ищет благосклонности и не доказывает своей правоты, но наставляет, не наставляя, и учит, не уча. Сказанное сейчас касается не только того, что называли «слогом», индивидуальной манеры выражения; ясно, что коль скоро отдельные слова, выражения, словосочетания тяготеют к тому, чтобы откristаллизовываться как самостоятельные единицы мысли, как хранители и резервуары особого смысла, а само строение речи отражает сложение мысли и сложение личности как все еще продолжающийся процесс, слог, манера выражения даже в самых мелких своих единицах становится стилем мысли, ее сгустком. Далее: симметрия, да еще такая великолепная и редкостная, — это образ симметрии и мысль о симметрии как уравниваемости сторон целого. Тогда тем более показательно для нас, что этот текст в отличие от «Введения в Пропилеи» эстетически открыт, он призван утвердить не непримиримую полярность двух миров — жизненного и эстетического (природа — искусство), а универсальное единство всех творческих достижений человечества, всего творчески производимого и создаваемого людьми («was sie hervorbringen und leisten»). Тогда неудивительно уже, что в тексте, создающем такую редкостную гармонию, образ гармонии и единства, Гёте не страшится выпустить на свободу само «колоссальное». В образе симметрии и гармонии дракон колоссального укрощен не путами правильности, а зрелостью индивидуальности, нашедшей для себя свой особенный, гибкий и послушный перед мыслью стиль. Поэтому, с другой стороны, даже и неусмиренный призрак колоссального не страшен: не ведающая меры огромная чудовищность, ничем не укрощенная, все же создает такие произведения, без которых универсальное единство творческих достижений человечества не было бы полным.

Такова судьба «колоссальности» у послеклассического Гёте (вернее — в переходный период к его поздней эстетике), судьба, переживаемая ею не на словах, не в тезисах, а в самом стилистическом облике текстов Гёте. Именно потому, что краткий отрывок из произведения

1805 г. давал возможность понять эту проблему стилистически — как вновь поднимает голову преодоленная колоссальность 1797 г., — мы позволили себе подольше задержаться на этом тексте.

Теперь остается опять вспомнить суждения Гёте о «Фаусте» конца века и вспомнить о том едином образе «Фауста», который не уставал рисовать Гёте в письмах своим друзьям. «Das Ungeheure» — это слово, заключавшее в себе множество разных оттенков³⁶, — было концентрированным, терминологическим выражением многочисленных и всегда однозначных попыток Гёте передать атмосферу «Фауста» (его туманный, северный мир) и характерность его роста, его своеобразную аморфную, растительную спонтанность.

Эта «колоссальность» как термин и эти образные представления о «Фаусте» как создаваемом произведении стояли в конце века под знаком преодоления всякой колоссальности, чрезмерности и безмерности, но сами слова и образы не были придуманы Гёте в это время. Коль скоро речь у Гёте шла о преодолении колоссального как непосредственной естественности своего раннего творчества, слова эти и образы берут исток в раннем творчестве Гёте. И все навязчивое и не до конца объяснимое в высказываниях о «Фаусте» в 90-е годы становится вполне понятным, как только делается ясным, что раннее творчество с его эстетическими закономерностями, с его стилистическими устремлениями воспринималось Гёте не как прожитое и отжитое, а как реальность его же собственного творчества, реальность более настоящая и как бы более реальная, чем все последовавшее и настоящее, реальность со своими уже упущенными возможностями. Отсюда психологическая двойственность «Посвящения» 1797 г., отсюда внутреннее принуждение к работе над «Фаустом», принудительность этой работы, страх и радость, и желание, работая над «Фаустом», получить заслониться от его стихий цитом классицистской эстетики («заострение» классических устремлений)...

В фарсе Гёте «Боги, герои и Виланд» (1775) перед Виландом, написавшим оперу «Альцеста», является Геркулес. Виланд, в страхе отступая перед ним, восклицает:

«— С Вами у меня нет дел, колосс»³⁷.

И далее между Виландом и Геркулесом происходит такой диалог:

«— ...Поистине, вы — колоссальны (ungeheuer). Я Вас никогда не воображал таким (so imaginiert).

— Я ли виноват, что у тебя такое щедедушное воображение (Imagination)?»

Колоссальность противопоставлена у Гёте робкой поэтике рококо. Колоссальность — не эстетическое понятие. Колоссальность отвечает

³⁶ Ср.: Fischer P. Goethe-Wortschatz, S. 663.

³⁷ «Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte» / Hrsg. von Heinz Nicolai. München, 1971, S. 473. Далее — Nicolai.

«сверхчеловеческой»³⁸ безграничной энергии гениального, плотски-духовного творчества. Творческая гениальность — кипение и бурление переливающихся через край животворных энергий. Геркулес объясняет Виланду:

«Ты думаешь, мы жили как скот, если ваши мещане крестятся, вспоминая *времена*, когда торжествовало кулачное право?.. У кого был избыток сил, тот колотил другого. И — ясное дело — настоящий мужчина не связывался с меньшими, а связывался с себе равными или с большими. А если у кого был преизбыток соков, тот делал столько детей, сколько женщинам хотелось, вот я сам за одну ночь выделал пятьдесят парней»³⁹.

Но вот уже не в фарсе, а в одной из приложенных к переводу книги Мерсье о театре статей (1775) Гёте изображает другого Геркулеса, и Геркулес этот — Рубенс! «Вы находите, что Рубенсовы жены слишком мясисты!» — восклицает Гёте. И вот объяснение их телесных «иалиществ»: «Говорю вам [!], это были его жены, и если бы небеса и ад, воздух, землю и море населил он идеалами, то он был бы плохим мужем [!], и никогда бы крепкая плоть не пошла от его плоти»⁴⁰.

Рубенс — Геркулес! Прямая параллель приведенному у нас прозаическому фаустовскому тексту и прояснение того, что стояло за «естественностью и силой» у Гёте в 1797 г.! Очевидно, что более «неопосредованной» естественности и не может быть, и понятно, почему такая естественность была уже невыносима для классического Гёте!

Сознание собственной творческой потенции у раннего Гёте — невероятно (как убедимся мы чуть позже). Для штюрмеровского поколения Гёте — олицетворение гения. Молодой Гёте — образец гения в «Физиогномических фрагментах» Лафатера.

В знаменитой статье Гёте «О немецком зодчестве» (1773) творчество символизируют строительство и рост дерева. Строитель страсбургского Мюнстера Эрвин делит судьбу с богом — строителем мира, «который громоздил горы до облаков»⁴¹, и со строителями Вавилонской башни. Но и всякое подлинное строительство уподобляет возводимое здание дереву: «Ваши здания являют вам плоскости, которые чем шире расходятся, чем дерзновеннее поднимаются к небу, тем более невыносимым однообразием угнетают душу! Если бы не пришел на помощь нам гений, внушивший Эрвину: „Разнообразь чудовищную стену, что строишь ты в небеса, чтобы восходила она ввысь подобно высоко возросшему и широко раскинувшемуся древу божию, что тысячью своих ветвей и миллионом веточек и листьями, которым нет числа, словно песку морскому,

³⁸ Ibid., 474.

³⁹ Ibid., 474.

⁴⁰ Ibid., 492.

⁴¹ Ibid., 480.

возвещает окрест величие господя, строителя своего⁴². «Как сияет он предо мной в блеске утреннего дыхания, как радостно протягиваю я навстречу ему свои руки и созерцаю великие гармонические массы вещества, оживленные в своих бесчисленных частичках; как в творениях вечной природы все до мельчайшей прожилки — форма, и все соединяется в целое («alles zweckend zum Ganzen»); как прочно утвержденное, колоссальное («ungeheure») здание легко поднимается вверх; все — узор, и все — на века». А прежде, признает Гёте, этот собор казался ему «бесформенным ощетилившимся чудовищем» — «ein misgeformtes krausborstiges Ungeheuer»⁴³. И «колосс», созданный Эрвином, никогда не будет по праву «слабому ревнителю вкуса» («dem schwachen Geschmäcker»)⁴⁴. «Слабость» здесь — слабая творческая потенция в противоположность геркулесово-рубенсовской неистощимой силе!

Итак, возведенный Эрвином собор и Вавилонская башня, и целый универсум, и (мировое) древо, в росте которого сливаются воедино законы прекрасной и гармоничной архитектоники и законы присущего живым телам буйного, превосходящего всякую меру цветения. Собор этот — чудовище, колосс, оправданный тем, что построен он по законам бога и природы.

Гёте совершает символическое жертвоприношение духу древнего готического строителя. В знак того, что нет ничего нечистого перед богом и природой, и «по примеру того полотна, что спущено было с небес святому апостолу с животными чистыми и нечистыми», Гёте «собирает в платок листья и цветы — Blumen, Blüten, Blätter, — а к ним сухую траву и мох, и грибы, вылезшие из земли, — über Nacht geschossne Schwämme» — и весь этот урожай «обрекает теперь тлену» в честь Эрвина⁴⁵.

Такая аморфность органического роста, неудержимое устремление живого из земли к свету, слепой, неосознанный рост, по Гёте, первичнее красоты, первичнее осознанного созидания, первичнее отношений пропорциональности и формы («Gestaltverhältnis»)⁴⁶. Это творческая спонтанность чувства, которое все гармонизирует само по себе. Это и есть основа подлинного, истинного искусства⁴⁷.

Новая оценка наследия готической архитектуры у Гёте — не искусствоведение, а прежде всего опыт осознания своей собственной творческой потенции, опыт осмысления того, что представляется ему неизмеримым и беспредельным, каким-то универсальным истечением творческих сил. «Немногим было дано зачать в душе своей идею Вавилонской баш-

⁴² Ibid., 482.

⁴³ Ibid., 483.

⁴⁴ Ibid., 480.

⁴⁵ Ibid., 480. Ср.: Acta ap. 10, 11, 12, 28.

⁴⁶ Ibid., 485.

⁴⁷ Ibid., 485.

ни, цельную, великую, до мельчайшей частицы необходимо-прекрасную...»⁴⁸ — здесь, казалось бы, без прямой связи со своим творчеством. Но вот через два года Гёте возвращается к Страсбургскому собору и тут произносит решающие слова:

«Некогда написал я страницы, полные скрытой проникновенности; немногие читали их, и читали, не понимая буквы их значения, и добрые души видели в них лишь мелькающие искры того, что, и не будучи высказанным, дарует им несказанное счастье. Странно было вести таинственные речи о здании, странно облекать факты в форму загадки и поэтически глаголать о пропорциях! И однако теперь со мною ничуть не лучше. Так пусть же судьба моя будет той же, что у тебя, стремящаяся в небеса башня, и у тебя, широко раскинувшийся мир божий! На нас будут пялить глаза и нас будут латать заплатами в тесных умах низкопоклонников иностранщины»⁴⁹.

Интуиция органического роста и приравнивание своей судьбы к судьбе природы, и плотские соки творческой потенции — все это составляет «колоссальность» раннего Гёте, и все это должен подавить Гёте классический. За «естественностью» стоит Геркулес и Геркулес-Рубенс с его полными и пышными, «мясистыми» фигурами. Даже за грибами, упомянутыми в письме 1797 г., стоят грибы 1773 г. — самые простые, примитивные и изначальные символы живого, еще «аморфного» роста, еще вполне спонтанного и слепого творчества!

Такая естественность, подавляемая и перестраиваемая в конце 90-х годов, дала вместе с тем импульсы творчеству Гёте в годы его дружбы с Шиллером, в годы классицистского зауживания его классической эстетики. Пока Гёте назначал темы для конкурсов живописцев, чтобы приучить их к классицистскому вкусу, пока, стараясь до крайности утончить свой стиль, он создавал такие драмы, как «Внебрачная дочь» (1804), чтобы свести до минимума материальную базу своих произведений и сублимировать ее до почти немого выразительного жеста классицистской трагедии⁵⁰, — «Фауст» рос, и рос действительно спонтанно и полузаметно для своего создателя, рос, невзирая ни на какие классицистские рамки правильного и прекрасного, донеся до зрелого и позднего Гёте свою изначальную творческую потенцию, хотя уже облагороженную и очищенную — опосредованную.

Подавляемая, приглушаемая естественность раннего творчества дала, таким образом, свои плоды у Гёте среднего — классического периода. Но классическое, классический стиль еще и рождался в недрах раннего творчества. В 1797 г. классический стиль уже вполне вызрел у Гёте. Гёте уже написал «Ученические годы Вильгельма Мейстера» и «Беседы

⁴⁸ Ibid., 480.

⁴⁹ Ibid., 494.

⁵⁰ Ср.: *Gundolf F. Goethe*. Berlin. 1925, S. 487; *Doderer H. van. Tangenten*. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers [Auswahl]. München, 1968, S. 117.

немецких эмигрантов» со знаменитой «Сказкой». Классический стиль выработывался у Гёте с 80-х годов, с переделки прозаической «Ифигении в Тавриде». Решающими были годы путешествия в Италии, — издавна задуманное, оно приводит к перелому в мировоззрении и стиле, тоже давно задуманному.

Кипение и бурление раннего, неустойчивого стиля Гёте несет в себе элементы будущего развития. Стиль раннего Гёте сложнее стиля его друзей и единомышленников. Там, где они (Ленц, Клингер) утрируют «натуральность», стиль Гёте бывает еще и подлинно поэтическим и подлинно лирическим. Это — по-настоящему, в высоком смысле слова творческий стиль. Риторическая правильность, школярский стиль, тяготеющий к отвлеченности, для него не только препона на пути к свободе и естественности, но и один включаемый в живое движение стилистических энергий полюс. И не просто препона, которую можно, скажем, обойти (упрощая свою речь, снижая ее, доводя до «натуральности»), но препятствие принципиального свойства, которое можно только разрушить. Иначе немислима универсальность содержания, требующая для своего выражения стилистической универсальности, т. е. свободы и умения пользоваться разными стилями, стилями разного уровня и качества. Обычно Гёте не страдает от пережитков стилистического рационализма середины XVIII в. пассивно, — он и этот стиль выражения включает в тонкую игру стилистическими возможностями, в ту тонкую игру, которая и создает выразительность стиля, создает и его лирику и его мелодичность.

В кипении раннего стиля Гёте встречаем и такой высокий стиль:

«Da tritt herein schwarzgehüllt das Schwert ihrer heimtückischen Macht in der Faust die Königin der Toten, die Geleiterin zum Orkus, das unerbittliche Schicksal und schildt auf die gnädig verweilende Gottheit, droht schon der Alceste und Apoll verläßt das Haus und uns»⁵¹.

Это — отрывок из фарса «Боги, герои и Виланд», из речей Еврипида. Попробуем перевести его, сохраняя непрерывность мелодического потока:

«Тут вступает на порог вся закутанная в черное меч своей коварной власти в руке царица мертвых, водительница в Аид, неумолимая судьба и поносит благосклонно неспешащего бога, грозит уж Алькесте и Аполлон оставляет дом и нас».

От штюрмерской натуральности раннего Гёте не закрыто ничего: не закрыты даже возможности гомеровского синтаксиса и гомеровского слога. Так вершится Зевесова воля в словах Еврипида: «Denn er erweckte die Toten, aber er ist erschlagen von Jupiters Blitz, der nicht duldete, das er erweckte vom ewigen Schlaf die in Staub gestreckt hatte nieder sein unerbittlicher Ratschluß»⁵².

⁵¹ Nicolai, 472.

⁵² Ibid.; «Der junge Goethe» / Hrsg. von Max Morris. Bd III. Leipzig, 1910, S. 342. См.: Mattausch J. Untersuchungen zur Wortstellung in der Prosa des jungen Goethe. Berlin, 1965, S. 170.

«Ибо Эскулап оживлял мертвецов, но убит он был молнией Юпитера, который не потерпел, чтобы пробуждал он от вечного сна тех, кого сразила его неумолимая воля».

Что эти небольшие фрагменты взяты из фарса, очень показательно: фарс сталкивает эпохи и стили, античность и рококо, и сталкивает не только в комической игре, но и в самой серьезной борьбе за стиль, потому что речь шла о том, следовать ли приглаженной и добропорядочной античности середины XVIII в. или живой и бурной античности, о которой у самого Гёте в 1773 г. еще не могло быть ясного представления. Пока стилистические стихии не признают границ жанров и не находят определенно и безошибочно своих объектов.

Как в фарсе, так и в «Пра-Фаусте», в разобранной уже сцене, звучит высокий стиль, когда Фауст обращается к духу. Для редакции 1808 г. Гёте потребовалось одно движение пера, чтобы вычеркнуть из этой фразы три слова, снять излишний элемент риторической обстоятельности, тогда речь засверкала всеми своими красками (строки 36—40 этой сцены в издании Э. Грумаха).

Современникам стилистическое искусство Гёте часто представлялось безыскусностью. Действительно, непросто сказать, в чем заключена чарующая сила классической прозы Гёте, ее «спокойной ясности»⁵³. Стилистический результат словно бесследно скрывает в себе долгий процесс становления — обуздания «колоссальности». Этот процесс целен и поларен; полюсами его являются, с одной стороны, самовоспитание поэта, его работа над собою, с другой стороны, овладение всемирно-исторической перспективой в творчестве. Как первое, самовоспитание, отнюдь не означает приспособления к какому-либо внешнему, существующему идеалу поведения, так и второе, всемирно-исторические перспективы, открывающиеся в творчестве, не требует непременно космически широких материала и фабулы. Личность и история здесь, в творческом процессе, едины. Гёте в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» понимает это единство даже и так: человек может находиться в непостижимой, загадочной и тем не менее реальной «симпатической» связи с мировым механизмом планет и звезд⁵⁴, так же и ход истории, ее направленность и ее целостность может быть почувствована и увидена даже и с отдельной, частной и, казалось бы, ограниченной точки зрения. Гёте, который в 1792 г. говорил, по своим позднейшим воспоминаниям, о наступлении «поворотного часа истории»⁵⁵, был призван предчувствовать и понимать связь и распадение времен.

⁵³ Solger K. W. F., *Erwin* / Hrsg. von Wolfhart Henckmann, München, 1970, S. 369.36.

⁵⁴ Кн. I, гл. 10. — *Goethe*. Berliner Ausgabe, Bd XI, S. 133.

⁵⁵ *Kampagne in Frankreich*. — *Goethe*, Berliner Ausgabe, Bd. XV, S. 117. Ср. комм., *Ibid.*, XV, 665.

Таковы глубины, которые оставляет позади себя или прячет внутри себя классический стиль Гёте, и такова заключенная в нем полярность. Гёте, однако, более чем далек от того, чтобы заявлять о своей глубине и поражать воображение широтою перспектив; это и не было бы совместимо с классическим качеством стиля. Все заявленное должно уложиться в одну плоскость явления («текста»). Все сложное должно предстать в простоте, даже и в том случае, если большинство читателей никогда и не заметит в простоте *сложности*.

«Беседы немецких эмигрантов» (1795) начинаются с такого развернутого периода:

«В те несчастные дни, что имели самые печальные последствия для Германии, для Европы и даже для всего остального мира, когда воинство франков ворвалось в наше отечество через дурно защищенную щель, одно благородное семейство оставило свои владения в тех областях и поспешно переправилось через Рейн, чтобы избежать неприятностей, что грозили всем известным людям, которым вменяли в преступление, что своих отцов они вспоминали с радостью и гордостью и пользовались привилегиями, каких пожелал бы для своих детей и потомков всякий благоразумный отец»⁵⁶.

Весьма длинный абзац, изобилующий придаточными предложениями, с очень точными синтаксическими связями, между тем он совершенно прозрачен, легко обозрим и не представляет ни малейшего затруднения при чтении (конечно, по-немецки!). Все это построение — торжество гармонии как гетевского искусства прозы: все здесь взаимно уравновешено: и ритм, и синтаксис, и самый смысл. Плод векового стилистического развития!⁵⁷

Но тогда этот непатетический, эпически-спокойный текст — начало «Бесед немецких эмигрантов», — очевидно, крайне неудачный пример для характеристики классического стиля. Классическое не должно означать нарочитого, насильственного примирения противоречий, о чем речь уже шла выше, а в этом отрывке Гёте, как можно думать, затушевывает и затуманивает реальный исторический конфликт, связанный с войнами послереволюционной Франции. Чуть приподнятый слог начинает отрывать рассказ от исторической реальности: тут и «франки» вместо французов, и «дурно защищенная щель», и осторожно выбранное «Bedrägnisse» для обозначения превратностей, которые могли ожидать немецких аристократов на захваченном французами левом берегу Рей-

⁵⁶ Die Horen. 1795. Nachdruck Darmstadt/Berlin, 1959, Bd. 1 und 2, S. 65. Далее: Die Horen.

⁵⁷ Пример, обратный прозе Гёте с ее классической прозрачностью и «безыскусностью», — искусные нагромождения Клейста. В обоих случаях материал членится и располагается логически, но у Клейста порядок — насилие над мощными центробежными силами первоначального хаоса («груды информации»).

на. Нет, собственно, и аристократии, а есть «благородное семейство» («eine edle Familie»), аристократическое (раз «семейство»), но сразу же наделенное душевным, человеческим благородством, и есть загадочные «ausgezeichnete Personen», т. е. люди, чем-либо отличные от других, отмеченные, выделяющиеся среди остальных. И, наконец, представление, будто аристократов преследовали за их «воспоминания», а социальные привилегии одних не исключали привилегий других. Итак, аристократы превратились в душевноблагородных и благоразумных людей, которые приобрели то, что другие хотели бы, но не смогли или не успели приобрести.

Неудивительно, что такие левые публицисты, как И. Ф. Рейхардт⁵⁸, были искренне возмущены произведением Гёте, в котором видели выступление в пользу контрреволюционных сил, тем более, что начало «Бесед» появилось в первом же номере шиллеровского журнала «Die Horen», программа которого категорически исключала обсуждение актуальных политических событий⁵⁹. Но ни Рейхардт, ни другие современники Гёте, подходившие к гетевским «Беседам» как публицисты и имевшие на это полное право, не учитывали всех стилистических нюансов произведения, как не могли знать и всех закономерностей творчества Гёте. Поэтому такое чтение было односторонним.

От общей характеристики эпохи Гёте переходит к характеристике общества немецких эмигрантов в его расслоении, и здесь, в разговоре между ними, дело быстро доходит до принципиального и острого конфликта. «Племянник Карл», имя которого захвачено и разорено французами, «тем не менее не может быть врагом нации, которая обещала миру такие преимущества и об умонастроениях которой он узнавал по суждениям и речам некоторых ее сограждан»⁶⁰. В его споре с противником, «тайным советником», он осмеливается утверждать, что «гильотина и в Германии найдет для себя благословенную жатву и не минует ни одной виновной головы»⁶¹, после чего старому советнику остается сказать только, что «зновь подтвердилось старинное правило: лучше попасть в руки турок, чем вероотступников»⁶².

Очевидно, что ничто в этом споре не смягчено и не затушено, но принципиальные идейные разногласия именно так и представлены — как объективные, резкие противоречия, без преувеличений, но и — главное — без всякой сентиментальности. Эти противоречия суть просто реальные возможности мысли, как они даны в обществе, и весьма поразительна объективность, с которой Гёте запечатляет их в этом своем

⁵⁸ Рецензия его в журнале «Deutschland» (1796).

⁵⁹ См.: Die Horen, S. 8. Журнал «должен создать для Муз и Харит тесный интимный кружок, из которого изгоняется» обсуждение «теперешнего хода дел в мире и ближайших ожиданий человечества».

⁶⁰ Ibid., S. 68.

⁶¹ Ibid., S. 77.

⁶² Ibid.

произведении; едва ли на это был способен какой-либо другой прозаик того времени⁶³. Расслоение общества для Гёте — это поначалу распадение общества (здесь — общества немецких эмигрантов, «благородного семейства») на возможные, мыслимые «моральные типы» («при поспешном бегстве поведение каждого, — предуведомляет Гёте, — было характерным и бросалось в глаза»⁶⁴). Но от моральных типов Гёте приходит к идеологическим позициям, которые как бы укоренены в частном (лицо, индивидуальность, характер каждого) и в общественном (распадение общества на «типы»).

И «племянник Карл» получает моралистическое объяснение: «Как любящих обычно ослепляет страсть, так то было и с Карлом. Им хочется обладать одним-единственным благом и кажется, что безо всего остального можно обойтись»...⁶⁵ Общественное тут поясняется частным, но проблема, которая стоит перед Гёте и которая вновь наиболее остро поставлена перед ним французской революцией, — это соотношение частного и общественного.

Эта проблема становится здесь и проблемой стиля, коль скоро стиль был для ее решения и материалом и конечной инстанцией. Приведенное у нас начало «Бесед» не противоречит спорам Карла с советником, как «затушеванное» — откровенному, зашифрованное — явному, общая основа столь различных по тону частей — их объективность, т. е. их относительная независимость от автора с его «я», и пластическая, гармоническая цельность стоящего за ними мира. «Беседы» написаны незадолго до «Германа и Доротеи» и незавершенного эпоса об Ахилле. В этих произведениях Гёте учился у Гомера⁶⁶, и уже в начале «Бесед» ощутимо влияние его как стилистического прообраза — не для подражания или воспроизведения конкретных поэтических черт, но для многозначительного перевода самых реальных событий в план совершающегося «по судьбе». Никакой диссонанс не нарушает пластическую цельность мира, пока всякое распадение происходит по внутреннему закону, а не по случайности. Тогда возможен и резкий голос Терсита.

Еще один важный стилистический прообраз сказался и в выборе жанра «Бесед». Им послужили рамочные циклы новелл. Но подобно тому, как «Декамерон» ставит своих героев, рассказчиков новелл, в особые условия, так и «Беседы» переносят их в сферу «приватного», отрывая их от обычной их жизни и прямо-таки вынуждая их заниматься

⁶³ Весьма модной была, напротив, начиная именно с этого времени сентиментальная эксплуатация темы французской революции, как в романах Августа Лафонтена.

⁶⁴ Die Horen, S. 66.

⁶⁵ Ibid., S. 68.

⁶⁶ См. прежде всего работы В. Шадевальдта «Занятия Гёте античностью», «Гёте и Гомер» и др.: *Schadewaldt Wolfgang. Goethestudien. Natur und Altertum. Zürich — Stuttgart, 1963, S. 129, 391 u. a.*

разговорами, рассуждать. Такой своеобразный уход в «частное существование» — художественный прием для обрамления новелл, которые вышли у Гёте безобидными и даже непритязательными. Но как приложенная к «Беседам» знаменитая «Сказка» Гёте — одно из центральных и наиболее нагруженных смыслом произведений Гёте, — так и введение к циклу — очень важный элемент всего сочинения.

Разумеется, уход в сферу частного человеческого существования вполне отвечал бы аполитичной программе шиллеровского журнала. Однако принципиальный характер гетевской классики, принципиальный характер его стилистических исканий в эту эпоху сказались и в том, как он уходит в эту частную сферу, и в том, как он одновременно выходит из нее. Что Гёте затрагивает в «Беседах» тему французской революции, еще не противоречит планам журнала. Этого не понял Рейхардт. Самым лучшим способом отмежеваться от наболевшей проблемы было не просто молчать о ней, но отстраниться от нее показательным и красноречивым жестом. Можно было, например, заявить, что «частные» моменты истории мало что значат по сравнению с общечеловеческими вопросами. Это, с одной стороны, и делает Гёте, переводя историю в план морали. Но, с другой стороны, совсем не обязательно нужно было протаться с политикой, растравляя раны и задевая все самые больные места души. Однако именно это почему-то делает Гёте, у которого Карл произносит опасные и не на шутку волнующие современника речи. И, наконец, в-третьих, у Гёте находится место и для картины общества как гармонического соединения индивидов. Правда, Гёте не нарушает своей («гомеровской») объективности и ничего не высказывает от себя. Дружеское общество, компания, союз единомышленников оказывается прообразом человеческого общества, где всякому приходится жертвовать многими из своих характерных черт и где, по крайней мере внешне, нужно уметь владеть собою⁶⁷. Такие представления — в кругу моралистического идеала и моралистического философствования, но в нем есть что-то от самых серьезных мыслей Гёте (общество как союз и семья). Так что именно такое гармоническое сосуществование людей является той социальной основой, на которой Гёте-классику (в 90-е годы) хотелось бы построить свой неогомеровский поэтический мир, и, как видно, он не боялся затронуть ни крайности, ни самые больные места, чтобы хотя бы издали, осторожно, ненавязчиво показать перспективы возможных ненасильственных, органических изменений общества⁶⁸.

⁶⁷ Die Horen, S. 82—83.

⁶⁸ Объективность Гёте находится в гармонии и с его естественнонаучным методом, так что здесь его развитие как художника и как ученого происходит взаимосвязанно; именно поэтому работы Гюнтера Мюллера, исследующего морфологический метод Гёте-художника, сохраняют свое принципиальное значение, несмотря на прошедшие после их выхода в свет 25—30 лет.

Такое гармоническое сосуществование людей было идеалом, о котором Гёте думал, работая над стилем. Пятнадцать лет гётевского творчества — от выхода «Бесед немецких эмигрантов» до выхода романа «Избирательные средства» (1809) и были собственно классической (в узком смысле) эпохой его творчества. По крайней мере в прозе Гёте — это период высших достижений, и роман «Избирательные средства» — это кульминация именно стилистического развития Гёте — развития в направлении гармонии и органичности.

В «Беседах немецких эмигрантов», этом не оцененном по достоинству ни при жизни Гёте, ни впоследствии произведении, видим в ячейке еще не развернутые до должной широты и примирительные (консервативные) стороны его мировоззрения, и его реалистический, лишенный сентиментальности, трезво-деловой взгляд на вещи, на историческую действительность. И этот консерватизм, и этот жизненный реализм никак невозможно отделить друг от друга — это две стороны одной медали. Они, эти стороны, в своем взаимодействии рождают как идиллический и элегический слой творчества Гёте, так и кричащий и неразрешимый диссонанс сцены смерти Фауста из второй части трагедии, сцены, которая продолжает вызывать бесконечные и довольно безрезультатные споры.

Мы сказали о том, что должно было, по замыслу Гёте, по самой сокровенной его мечте, стать субстратом классического стиля, это была мечта о возможности жизненной полноты, жизненной гармонии в духе греков. В книге, изданной в память Винкельмана (1805)⁶⁹, Гёте славит Винкельмана как человека, которому дано было осуществить в себе эту великую жизненную полноту среди нищеты окружающего мира: «В него натура заложила все, что составляет и украшает человека»⁷⁰. Эта чудесная индивидуальная полнота есть для Гёте уже залог известной полноты мира, коль скоро цельность личности может выразиться лишь в ее воздействии на окружающий мир, в том, как личность действительно организует и реорганизует жизнь вокруг себя. Сущность этой человеческой индивидуальной наполненности, насыщенности есть уже нечто между-человеческое, социальное. Если допустить буквализм, такая «полная» человеческая натура «находит во внешнем мире отвечающие ей противо-образы», — отражения самой себя, созвучные себе струны. Это значит, что, во-первых, личность «возвышает свое внутреннее до целого и достоверного» и, во-вторых, «складывается существование, весьма радостное для мира и для потомства (für Welt und Nachwelt)»⁷¹. Слово «радостное» («erfreuliches») включает в себя у Гёте и пользу как источник умножения и усиления, напол-

⁶⁹ «Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen» / Hrsg. von Goethe. Tübingen, 1805. Переиздание всей книги: *Goethe J. W. Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen* / Hrsg. von Helmut Holtzhauer. Leipzig, 1969.

⁷⁰ *Goethe*. Berliner Ausgabe, Bd. XIX, S. 481.

⁷¹ *Ibid.*

нения, интенсификации человеческого существования, — всего того, что, по словам Гёте, «составляет и украшает» человека. Именно благодаря этой глубинной, неотрывной связанности подлинного индивида с миром становление личности, казалось бы, одной-единственной, существующей в себе и не важной для других, есть на самом деле нечто несравненно большее, есть предвосхищение жизненной полноты в целом. Вот почему Гёте в статье о Винкельмане пишет такую необыкновенную, восторженную фразу: «Если здоровая природа человека действует как целое [т. е. находит полное и действенное выражение вовне, в «практической» жизни], если человек чувствует себя в мире как в великом, прекрасном, достойном и полноценном целом, если гармоническое самоощущение доставляет ему чистое, свободное наслаждение, то вселенная, если бы только она могла чувствовать, возликовала бы, достигши своей цели, и восхищалась бы вершиною своего становления и существа»⁷². Строение этой фразы заключает в себе один тонкий значащий для смысла момент — синтаксическую несогласованность изъявительного наклонения условного придаточного предложения и кондиционалиса главного: эта несогласованность (ее сейчас невозможно анализировать подробно) великолепно соответствует неожиданности самой мысли — картине восторженного ликования вселенной! Индивид как завершённое в себе целое (реальность или мечта?) и мир, — между ними прямая зависимость, но и разрыв. Завершённость и совершенство даже самого идеального человека нового времени (Винкельман!) оказывается под вопросом, такой человек все же не в силах, несмотря на всю интенсивность своих творческих усилий в мире, перестроить этот мир и преодолеть его закостенелую прозу и опустошенность, хотя и его влияние на мир — отражение мира в нем и его отражение в мире («Gegenbilder») — не подлежит никакому сомнению. Так вот именно эта неопределимость истинного отношения между миром и таким совершенно-деятельным человеком, отношения равно идеального, как и снижаемого реальной узостью и бедностью возможностей «мира», сказала в синтаксической несогласованности гетевской фразы, ставшей живым орудием мысли. Первые разделы статьи Гёте о Винкельмане — это прозаический гимн в честь великого ученого, написанный в эпоху, когда Гёте давно уже не писал никаких гимнов и давно уже перешел, как это видно хотя бы по прозе рубежа веков, по роману «Избирательные сродства» («Die Wahlverwandschaften», 1809), к кропотливому, к трезво-практическому и внешне далекому от любых восторгов анализу действительности, к анализу, не страшащемуся никаких тайных уголков человеческого сердца и человеческих отношений. За той великолепной, грамматически не совсем правильной фразой Гёте, где описывается идеальный индивид и где ликует вселенная, где отношения

⁷² Goethe. Berliner Ausgabe, Bd. XIX, S. 482.

между миром и индивидом представлены гораздо более сложными и трудными, чем то может показаться на первый взгляд, следует другая, уже более традиционная по мысли, в которой Гёте стремится разрешить наметившийся конфликт предыдущей. Эта последующая фраза примерно такова: «К чему столько солнц, планет, лун, звезд, млечных путей, комет и туманностей, сложившихся и становящихся миров, если в конце концов счастливый человек не будет радоваться, неосознанно, своему существованию?»⁷³ Нарочито длинное перечисление небесных тел продиктовано намерением представить со всей серьезностью космические связи человека, подчеркнуть их, поскольку несомненно, что именно гармония природы, столь близкая Гёте — естествоиспытателю и поэту, т. е. гармония всякого отдельного индивида и всей вселенной, является залогом естественной, природной гармонии человеческих, социальных отношений («мир» как природа, вселенная и «мир» как мир людей в его целом — неразделимы). От ликования вселенной Гёте необходимо, однако, вернуться к конкретному индивиду («ein glücklicher Mensch»), к человеку, который радуется своему существованию, и тут, если можно так сказать, проявляются еще античные, гомеровские предрассудки Гёте: человек радуется своему бытию «неосознанно» (unbewußt). Это античное изначальное, неразъясное тождество бытия и сознания, и это одна сторона природного существования человека, тогда как другая сторона (и это противоречие!) состоит в том, чтобы, как сказал сам Гёте, возвышать свою душу до целого, до совести, или самосознания, воспроизводя и активно строя прежнее тождество на несравненно более высоком уровне.

Такие противоречия природного в человеке, можно сказать, социальные противоречия природного — это тема романа «Избирательные средства», в котором классический стиль Гёте достигает величайшего напряжения, строится с предельной степенью осознанности и обнаруживает наибольшую глубину в том смысле, в каком речь шла о глубине выше. Действительно, «Избирательные средства» — словно айсберг, девять десятых которого находятся под поверхностью воды. В этом романе все предельно ясно, кристально-прозрачно, и вместе с тем все, каждая самая простая и незаметная деталь, таким числом нитей увязано со всем прочим, что композицию этого романа можно сравнивать только с самым строгим полифоническим музыкальным произведением. То, что кажется простым и проходящим элементом фабулы или описания, всякий раз оказывается осознанным, приобретающим символический смысл мотивом, многократные отражения которого непременно встречаются в ткани романа. Символизм всего простого, значащего в себе, и возникает потому, что действует эта устанавливаемая Гёте система связей и отражений. И тема романа разрабатывается во всей сложности таких связей, отношений и взаимодействия, — строгость формы романа оказывается

⁷³ Ibid.

не его техникой, а плотью темы, плотью мысли. Эта тема — «междучеловеческое», социальные связи между людьми, проецируемые в разные плоскости: камерно-семейную⁷⁴, природно-универсальную, и естественно-научно-химическую⁷⁵, и психологическую, и т. д., — все эти планы повествования взаимно отражают друг друга и создают как раз неповторимую сложность романа в его «подводной» части. Универсальность темы — связи между людьми — получает выражение в универсальности связей мотивов в романе. Сама техника, сама композиция романа становится символическим выражением темы, смысла, «главного интереса» произведения. Говоря об этом сложнейшем романе, мы можем ограничиться лишь самым малым, поскольку его настоящий анализ требует колоссальных усилий⁷⁶.

С чего начинается роман Гёте? Богатый барон Эдуард только что закончил свое дело. Он занимался прививкой деревьев в своем саду и складывает инструмент, рассматривая свою работу «с удовольствием» («mit Vergnügen»)⁷⁷; входит садовник, которого радует («ergetzt») «участливое усердие» его господина; баронесса в это время занята строительством: по ее указаниям на вершине горы, откуда открывается замечательный вид на окружающие места, построена хижина из мха и рабочие прокладывают путь к ней, вырубая ступеньки в скалах. Барон выражает желание увидеть «новое творение» («die neue Schöpfung») и порадоваться ему, или насладиться им («mich daran zu erfreuen»). Это рассказано на первой странице романа. Уже здесь есть повторяющиеся моменты, которые намечают некоторые из определяющих мотивов всего повествования. Один из таких мотивов можно было бы предварительно назвать — рабо-

⁷⁴ По книготорговой рубрикации «Избранные содрства» был бы «романом о браке». См. также: *Korff H. A. Geist der Goethezeit*, Bd. II. 4. Aufl. Leipzig, 1957, S. 355 ff.

⁷⁵ О языке современной Гёте химии, о понятии «Wahlverwandtschaften» см.: *Kapitza Peter. Die frühromantische Theorie der Mischung*. München, 1968, особ. 39—48 (S. 47: определение «избранных содрств» в учебнике химии Ф. А. К. Грена, 1781); *Schiff Julius. Naturwissenschaftliche Gleichnisse in Goethes Dichtungen, Briefen und literarischen Schriften // Goethes naturwissenschaftliches Denken und Wirken*. Berlin, 1932, особ. S. 63 f. 78 f. Герои романа — химические элементы общества, совершенно своеобразные и типичные в одно время.

⁷⁶ Существует большое число интерпретаций романа с самых разных позиций (книги В. Беньямина, П. Ханкамера, Г. И. Шримпфа и мн. др.). С большим вниманием к социальной проблематике, скрытой в романе, но безотносительно к стилистическому ключу произведения его анализировал Геердтс: *Geerdt's Hans Jürgen. Goethes Roman «Die Wahlverwandtschaften»*. Weimar, 1958. Роман Гёте, очевидно, относится к числу таких неисчерпаемых произведений, в анализе которых никогда не будет поставлена последняя точка. Отметим важный момент: «Избирательные содрства» — не просто вершина классического стиля Гёте, но в нем открываются новые перспективы, существенные для стиля будущих десятилетий (в жизни и в литературе).

⁷⁷ *Goethe. Berliner Ausgabe*, Bd. XII, S. 7.

та и радость труда. Уже на первой странице — несколько вариантов одной ситуации. Барон «с удовольствием» рассматривает плоды своего труда, рабочие «с удовольствием» трудятся под управлением баронессы, садовник радуется и умиляется, видя, как работает барон, усердие которого «участливо», в том, очевидно, смысле, что барон мог бы, конечно, и не заниматься делом, которое для него лишь развлечение и участие, собственно, в чужом труде; наконец, барон собирается радоваться совершенному по указанию своей жены, — стиль почти уже библейский. Все на этой первой странице безоблачно — и труд, который непременно приносит наслаждение и протекает идиллически, и великолепный вид с горы, и «светлые, радостные дали» («eine heitere Ferne»). Своего рода идеальность, хотя еще и непосредственная, узкая, ограниченная, но идеальность вполне серьезная, как отражение подлинно человеческого в таком узком зеркальце; а не только как контраст в преддверии конфликтов и катастроф, которые ждут героев романа. Человеческие изъяны и несовершенства выявятся позднее, и выявятся не как недостатки характера и воспитания, подлежащие недалекой критике и немедленному исправлению, а как более глубоко запрявленные «элементарные» человеческие свойства; со всей силой скажется и вся трагичность коллизии, столкновения человеческих несовершенств, взаимосвязи разных, сходных и несходных человеческих «элементов», но то позитивное, что важнее всего было сказано для Гёте в этом романе, что важнее всего было утвердить, уже названо и высказано в самом же начале: человек понимается как человек практический, в его делах, и жизнь — это взаимоотношение деятельных людей, каждый из которых выявляет вонне свой особенный склад характера и ума. Начало романа, хотя глубинный смысл его может раскрыться лишь как результат всего целого, в полный голос заявляет об этом этосе труда, труда, который составляет у Гёте доминанту жизненных, человеческих отношений и который определяет самую идеальность этих отношений. Точно так же в «Беседах немецких эмигрантов» могли бы показаться очень недалекими рассуждения баронессы о «социальности» узкого круга людей, испытывающих одну судьбу, о необходимости идти на взаимные уступки, отказываться друг ради друга от некоторых привычек и характерных черт, о необходимости сдерживаться в своих мнениях и поступках и, так сказать, притираться друг к другу, чтобы возникло взаимосогласное и непротиворечивое целое; такие рассуждения могли бы показаться недалекими, но нет сомнения, что за ними стоит гораздо более широкое и принципиальное представление о человеческих отношениях в их цельности — не в компании, а в обществе, в человеческом универсуме. То же и в «Избирательных сродствах»: с первой же страницы речь идет о труде как регуляторе и критерии человеческих отношений. Это тема второго романа о Вильгельме Мейстере — «Годов странствия Вильгельма Мейстера» и отчасти тема второго «Фау-

ста», основная тема позднего Гёте. Пока же, в начале «Избирательных средств», эта тема могла прозвучать лишь отдаленно: занятия героев романа — нечто камерное, обособленное и необязательное, и делают они нечто совсем несущественное для жизни общества. Но вот эта деятельность, хотя бы и весьма несущественная, в ткани гетевского романа сразу же получает полную нагрузку как мотив и символ. И можно быть уверенным, что, не будь с самого начала такой обособленности, не было бы и романа Гёте с его универсализмом «взаимосвязей» как темы и как приема: не будь в романе четырех «химических элементов», т. е. четырех главных действующих лиц этой трагедии, ведущих обособленное, а вместе с тем «показательное», «экземплярное» — символическое существование, и не было бы глубины этого романа — ни его «подводной» части, ни его проникновения в сущность человеческих отношений.

Роман Гёте весьма критичен, но эта критика целиком находится под поверхностью романа⁷⁸, иначе нельзя было бы не перепутать непосредственный материал романа, на котором завязываются символические, «значительные», пользуясь излюбленным словом Гёте, связи романа, и общество в целом как объект анализа и критики. На поверхность выходит объективность стиля, какую мы наблюдали уже в «Беседах немецких эмигрантов»⁷⁹. В «Беседах» Гёте давал выговориться идейным противникам, хотя резкость их споров смягчалась тем обстоятельством, что происходили они в семейных рамках, и Гёте прямо не критиковал ни ту, ни другую сторону. С той же объективностью Гёте начинает впоследствии свою «Кампанию во Франции»: «Сразу же по прибытии в Майнц я посетил господина Штейна-старшего... который исполнял здесь что-то вроде должности резидента и отличался неудержимой ненавистью ко всему революционному»⁸⁰. Гёте далек от того, чтобы как-то выразить свое личное отношение к Штейну с его ненавистью.

Объективность стиля Гёте находится в самой ближайшей взаимозависимости с замыслом «Избирательных средств», с замыслом, который без всяких колебаний можно назвать гигантским. Не будь этой объективности, Гёте не мог бы с такой безошибочностью, почти терминологической точностью взвешивать относительно друг друга, в их взаимосвязи, поступки и взаимозависимость людей, давая этим поступкам, отношениям, делам, мнениям научно четкое выражение. У Гёте — сотни различных вариантов таких отношений между людьми: люди, как говорит Эдуард о себе и своем друге, «столь многим обязаны друг другу, что невозможно

⁷⁸ Этого недоучитывает Геердтс, который материал романа рассматривает натуралистически.

⁷⁹ Но в романе 1809 г. стиль Гёте свободен от внутренних моментов стилизации, которыми отмечены «Беседы немецких эмигрантов», где стилизация — под влиянием Гомера, с одной стороны, и романских новеллистических циклов, — с другой.

⁸⁰ Goethe. Berliner Ausgabe, Bd XV, S. 67.

подсчитать, как соотносятся наш кредит и дебет»⁸¹. Быть может, наиболее специфичное и крайне частое у Гёте выражение «wirken» означает, в частности, такую форму творчества и труда, которая проникает собою деятельность других, связывается воедино с трудом людей, проходит через творчество целого, как красная нить английского корабельного каната, упоминаемая в романе⁸², связывает весь канат.

Символом такой взаимосвязи был и роман «Избирательные сродства», единственный в своем роде образец строгой формы в художественной прозе.

Классический стиль можно понимать в узком и в широком смысле. Соотношение этих разных смыслов весьма динамично, подобно динамике смысла самого слова «классическое» в его самом житейском словоупотреблении. В литературоведении существуют различные определения границ классического периода в немецкой литературе⁸³, но разногласия дефиниций не имеют принципиального значения. Даже если, как это бывает иногда, говорят о «классических произведениях немецкого романтизма», здесь нет противоречия внутренней логике понятия «классическое». Вспомним, что Шиллер, правда, еще далекий от античности и классики, называет в 1785 г. «романтическими» статуи античных богов⁸⁴. Конечно, более зрелый Шиллер воздержался бы от подобного смелого суждения, но даже и такое употребление слова «романтический» укладывается в рамки запутанной истории этого понятия. С «классикой» дело обстоит в целом все же несколько проще, чем с «романтизмом».

Классический стиль был признаком внутреннего, смыслового созревания немецкой литературы. Поиски классического в немецкой литературе не ограничиваются Гёте и Шиллером. Среди поэтов, в творчестве которых мощно сказалась тяга к античности, в немецкой литературе первым следует назвать Фридриха Гёльдерлина (1770—1834). Форма усвоения и форма постижения античности у Гёльдерлина оказалась глубоко индивидуальной, особенной, и подлинное понимание его творчества стало приходить лишь в XX в. В течение всего XIX в. в немецкой литературе не было значительных творческих откликов на поэзию Гёльдерлина. Тем более оцутим был поток влияний, исходивших от Шиллера и Гёте. Однако эти непрекращавшиеся влияния веймарских классиков

⁸¹ Ibid., Bd XII, S. 9.

⁸² Ibid., S. 144. См. комм.: Ibid., S. 533; *Riemer F. W. Mittheilungen über Goethe*, Bd. II. Berlin, 1841, S. 608.

⁸³ Фр. Зенгле (*Sengle Fr. Arbeiten zur deutschen Literatur*. Stuttgart, 1965) распространяет понятие классического на всю эпоху 1750—1850 гг., имея в виду такую важную для становления классического стиля фигуру, как К. М. Виланд, с одной стороны, и австрийскую классическую литературу первой половины XIX в., с другой (Франц Грильпарцер).

⁸⁴ *Schiller. Sämthche Werke. Säkular* — Ausgabe, Bd. XI, Stuttgart und Berlin, [o. J.], S. 103.

отнюдь не означали продолжения их поисков классического стиля. Границы классического стиля неукоснительно и закономерно размывались уже в творчестве самого Гёте. Но жизненная и поэтическая гармония в их единстве не могла не волновать художников и в последующие, столь малоблагоприятные для классического искусства периоды развития немецкой литературы. Отсюда — постоянные вспышки увлечения классическим, если даже не иметь в виду нередко возникавшие вторичные — не жизненные, а чисто литературные очаги «неоклассицизма». Качество классического искусства и отвечающие этому качеству рефлексы классического стиля, если они сохраняли свои жизненные истоки, рождались чаще всего «от противоположного», как парадоксальное преломление различных далеко не классических по своим началам поэтических установок. Классическое легче обнаружить не там, где гремят псевдоисторические поэтические канонады, разыгрываемые даже столь талантливыми людьми, как Фридрих Геббель, но там, где художник, быть может, даже незаметно для других и в тишине дозревает до жизненной мудрости и до внутренней полноты как личность, так что его язык и стиль как бы в противовес их видимой скромности и простоте начинают тяготеть к широкому охвату жизненных явлений; так это было уже и в прозе Гёте. Так это было у зрелого Эдуарда Мёрике, настоящего романтического поэта по своим истокам. Так это было прежде всего у австрийского писателя Адальберта Штифтера (1805—1868), в творчестве которого отразились глубинные, подлинные, не внешние и поверхностные связи с Гёте, связи, которые захватывают прежде всего сферу жизненного опыта, морали и находят выражение в совершенно своеобразной строгой, ритмически-четкой сдержанности и торжественной простоте его прозы, преломленные иной эпохой — это была уже самая середина XIX в. — и иным, австрийским ландшафтом.

К классическому стилю нельзя подходить с заранее готовыми рамками определений, с выписанным набором признаков. Классическое — это и просто совершенство. Всякий стиль, постепенно отрабатываясь и приобретая свою внутреннюю экономию, как бы осозная сам себя, усваивает свое особенное совершенство и свою классичность. Для немецкой литературы — это особенно важный момент, момент перелома стиля, даже превращения его в свою противоположность. Объясняется это одним обстоятельством, характерным в такой значительной степени лишь для немецкой литературы. Нигде, как здесь, не был, пожалуй, так силен антиклассический, порою даже осознанный деструктивный стилистический элемент, некоторыми писателями даже принимавшийся в качестве прямо-таки негативной и нигилистической программы действия. Понять немецкую классику по-настоящему можно лишь исследовав этот всегда активный и многоликий антиклассический поток. Но среди идейных противников «веймарского классицизма» были и такие величины, как Гердер и Жан-Поль. И весьма занимательной и важной темой было

бы исследование стилистического развития именно такого писателя, как Жан-Поль, писателя заведомо и программно «не-классического», — по характеристике, данной ему Гёте, писателя восточного⁸⁵, причем весьма существенным был бы вопрос и о весьма нетривиальном отношении Жан-Поля к античности. Не возникает ли иной раз гармония из игры, из хаоса, который сознательно и по всем правилам своего поэтического искусства устраивает в своих произведениях немецкий писатель, не возникает ли классическая ясность и прозрачность из неуволнимых и неопределенных романтических веяний и словесных перезвонов? Это вопрос весьма животрепещущий для истории литературы, если «классическое», возможности классического стиля, собственно говоря, классических стилей, видеть в сложной и исключительно многообразной динамике литературного процесса, а в применении к условиям немецкой литературы еще и в чрезвычайной раздробленности, размельченности литературного развития, в его почти чрезмерной и все же всегда существенной детальности.

Сложность литературного процесса в Германии рубежа XVIII—XIX вв. до сих пор не исследована наукой с необходимой фактической подробностью. Столетие, прошедшее после выхода в свет известной книги Рудольфа Гайма «Романтическая школа» (1870), положившей вслед за работой Германа Геттнера начало научному изучению литературы этой эпохи, не могло исчерпать действительно поразительного многообразия ее явлений. Между тем классическое качество стиля литературы возникает в Германии, как нигде более, из конкретного сплетения и взаимодействия стилистических линий и тенденций, связано со всей многоликостью этой короткой и бурной эпохи. Мышление эпохи антитетично: если романтизм возникает как прямое продолжение, развитие классической эстетики и одновременно как ее перелом, то в литературной и культурной действительности рубежа веков «классическое» и «романтическое» — прямые противоположности, противостоящие друг другу со всей исключительностью — с абсолютностью своих позиций. Как известно, «романтическое» в критическом, в философско-историческом сознании эпохи — понятие крайне широкое и столь же неопределенное: «романтическое» — это и средневековое, и новое (не-античное), и то «романтическое», вольный принцип фантазии, что разрывает четкие сдержанные объемы скульптурной замкнутости классического, античного по своей первоначальной природе образа. Проходит несколько лет, прежде чем романтизм рубежа веков узнает себя в своей же категории романтического⁸⁶. Классическое и романтическое сталкиваются с самого же начала в литературной борьбе эпохи, в те же самые годы (1798—1800), когда Гёте издает свои «Пропилеи», Фридрих и Август Вильгельм Шлегели готовят и из-

⁸⁵ Goethe. Berliner Ausgabe, Bd. III, S. 228 (примечания Гёте к «Западно-восточному дивану»).

⁸⁶ См.: Immerwahr R. Romantisch. Frankfurt a. M., 1972, S. 165.

дают сжатый, сгущенный до крайности взрыв своего журнала «Атеней» — шесть тоненьких тетрадок, поразивших литературное сознание эпохи. Но «Атеней» не был первым актом преодоления поэтической инертности эпохи. Он следовал за теми «Ксениями» Шиллера и Гёте, которые вызвали глубокое возмущение эстетически консервативной литературной среды, напечатанные в конце 1796 г. в шиллеровском «Альманахе на 1797 год». Эти «Ксении», шедшие из классического лагеря, были одновременны с теми берлинскими журналами И. Ф. Рейхардта «Германия» и «Лицей изящных искусств» (1796 и 1797), в которых вызревал романтический запад эстетики Фридриха Шлегеля. Романтическое и классическое в литературе, в литературной жизни эпохи — тенденции расходящиеся и сплетающиеся. Из взаимодействия многочисленных и разнообразных факторов эпохи возникает неповторимо-конкретное качество классического немецкого стиля.

ВАРИАНТЫ ЭПИЧЕСКОГО СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРАХ АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ

Понятие «мировая литература» предполагает общие закономерности ее развития в наднациональном, например в европейском масштабе; эти закономерности не исключают, однако, того, что развитие отдельной национальной литературы может находиться в контрапунктически-сложном отношении к общему, может диссонировать с ним. Характер литературного творчества в Германии в XIX в. отличается острой специфичностью и многообразно противодействует своей конкретной качественностью поверхностным типологическим построениям и «общеевропейским» синтезам. Еще обостреннее специфика австрийской литературы XIX в. В своеобразии этих литератур очень часто в прошлом, нередко и в наши дни, видели слабость и отсталость их (как отражение и следствие экономической и политической отсталости немецких государств), их провинциальность и ограниченность, «доморощенную», незрелую до европейского уровня поэтическую продукцию.

«Большую» точку немецкой литературы XIX в. мы нацупываем в ее отношении к реализму — в самом широком смысле: как к способу воспроизведения действительности и как к способу осмысления, переживания, освоения действительности. Реализм здесь — закономерно, хотя и очень сложным путем возникшее требование самой жизни, обращенное, разумеется, не только к поэтам и писателям, но ко всему общественному сознанию, энергично перерабатывавшееся им и именно благодаря своей живой силе ставшее центральным программным положением поэтики и эстетики середины XIX в. И в Германии наступает такой период, когда требование реализма совершенно нельзя игнорировать и обойти, и представители любых течений и направлений — именно потому, что требование это идет отнюдь не от литературы, — вынуждены усваивать и осваивать его. Разворачивается процесс усвоения и освоения этих идущих от самой жизни требований, тогда разрастается вся немецкая литературная специфика, вместе с тем появляется и множество явлений половинчатых, промежуточных, противоречиво-непроясненных в своем существе или по видимости враждебных тем безусловным победам, которые реализм одерживал в литературах России, Франции, Англии. Внутренняя потребность в реалистическом отражении жизни взаимодействует и борется с накопившимся собственным весом литературного, с поэтической традицией, с ее инерцией; форм взаимодействия — обилие, но очень редко встречается то, что можно было бы назвать новым началом, где принцип реалистического воспроизведения действительности сказался бы со всей непосредственностью, даже, так сказать, со слепой силой, не ослабленной никакой рефлексией

и теорией. Разумеется, сказанное — только поверхностно и общо, однако есть здесь и некий ключ к типологическому сопоставлению явлений разных литератур — ключ к первым дверям; сопоставление имеет смысл, если известно внутреннее диалектическое движение, заключенное в каждом из сравниваемых явлений, если явления, хотя бы до какой-то степени, уже раскрыли перед нами свою противоречивость. Общие, заданные историей противоречия немецкого реализма XIX в. — это та почва, на которой только и может возрастать неповторимое качество ее стилей, — сопоставляются ведь не явления сходные и не в своем сходстве, а явления несходные, внутри и в глубине которых могут обнаруживаться и характерные черты сходства и столь же показательные черты несходства; индивидуальное и неповторимое открывает вид на общее, но — притом одновременно — общее открывает вид на индивидуальное. Значит, искать параллелей толстовскому стилю в стилях немецкого реализма — это шанс подметить их подлинную и конкретную неповторимость. Можно сказать и так: всякое сходство, всякое совпадение радует глаз, — тем, что оно найдено не там, где можно было бы думать его найти (и это был бы случай тривиального совпадения), но найдено, так сказать, в противодвижении, в ином логическом ряду, в антисимметрии, — или тем, что сходное означает в конечном счете нечто совершенно иное по смыслу, даже противоположное.

1

Над немецкими писателями тяготела могучая и блестяще представленная в философии и литературе традиция размежевания двух начал — материального и духовного — и снятия материального духовным в рамках одной мировой системы, в окончательном смысле бытия. Все стилистически многообразно выражаемые варианты взаимоотношений между материальной реальностью и духовным не устраняли основного, вошедшего в плоть и кровь убеждения (а все негативные и ущербные стороны социальной жизни его только подкрепляли и усиливали), что существование человека как бы раздирается между землей и небом и что земное бытие человека — отнюдь не «конечное» и подлинное его существование. В начале XIX в. такое мироощущение еще только усиливается и окрашивается тонами трагической безысходности, — после Клейста чувство, будто человека рвут на части земное и небесное, никто не выразил с таким животным иступлением, как К. Д. Граббе (1801—1836). И подобно тому, как сам писатель (тот же Граббе) обрекает себя на раннюю гибель, поскольку чувство безысходности буквально пожирает и сжигает его, и вся реальная и чувственная конкретность мира подчиняется под его пером роковой интенсивности мировосприятия и миропонимания. Чувство неразборчиво: оно во всех

жизненных явлениях находит себя — везде открывает ту же зияющую пропасть.

Немецким писателям с трудом давалось *экстенсивное* освоение мира. Между тем потребность в нем была очевидной, и это была потребность в познании действительности средствами литературы. Тяготение к реализму в литературе, а оно шло от жизни, естественно опиралось на представление о том, что все стороны жизни, все ее проявления, все вещи реального мира, природы, истории заключают свое значение в самих себе, что у них есть свой посясторонний, земной смысл и что все они представляют интерес сами по себе, как таковые. Но уже на уровне писательской техники, в которой отложились традиции и привычки векового творчества, немецкий литератор встречался с ситуацией неблагоприятной для новых, назревших задач литературы. Эту ситуацию можно представить себе так: все вещи реального мира не столько связаны между собой, сколько притягиваются, каждая по отдельности, к смысловой сфере, к «небу», такие барочные энергетические поля идут по «вертикали», они разрывают единство мира, но зато каждая вещь уже несет в себе насыщенность символа, многообразие смысловых связей аллегории, каждая готова к своей поэтической роли — быть сосудом глубокого смысла — и готова показать внутри себя, как волшебное зеркало, все богатство реального мира. Как символ, вещь таинственна: сама обладая всей возможной конкретностью, чувственной пластичностью, осязательностью, она закрывает доступ к конкретности других вещей, потому что уже предполагает их в себе. Такой язык интенсивной разработки действительности, техника символа и аллегории, многократных отражений и снятий смысла, — все это было доведено до блеска, развито до чрезвычайного разнообразия в блестящую классически-романтическую эпоху немецкой литературы, на рубеже XVIII—XIX вв. все это было в распоряжении немецких писателей, все это было несомненной силой литературы. Однако между традиционной техникой, привычным языком и реалистическими исканиями писателей XIX в. сразу же обнаружилась трещина, — разрыв этот мог преодолеваться только индивидуально невероятными усилиями таланта; небезынтересным следствием этого разрыва явилось то, что в немецкой литературе XIX в., собственно говоря, не было прозы хорошего среднего уровня, а были только наивысшие достижения и изобилие самого посредственного: после десятилетий поэтического расцвета «обычный» писатель оказывался совершенно беспомощным перед лицом новых задач литературы, и ни «уроки» классиков, ни поэтическая техника, ни теория поэзии, ни эстетика ни в чем не помогали ему. Таким было положение не «среднего» писателя, которому можно не сочувствовать, но ситуация литературы в целом, ситуация, которая должна была так или иначе разрешаться и которая привела в итоге к тому, что в истории литературы возникла не картина более или менее последовательного развития художественного метода (как в

русской литературе), а пестрая картина разных творческих решений, между которыми часто и нет ничего общего, и нет ощутимой внутренней связи.

Литература на немецком языке продолжала развиваться по странам и областям, — и если в таком развитии расцветала отображаемая множеством различных стилей бережно хранимая специфика культурных регионов, органически перерастающая в целое литературных произведений, то, с другой стороны, общность языка, при всем многообразии стилистических преломлений, создает внутреннюю общность между явлениями далекими и чуждыми. Чуждое выступает на фоне глубинного единства, единство — на фоне принципиальных и тоже глубинных различий. Это относится и к взаимоотношениям литературы Германии, Австрии и Швейцарии. Политическое обособление не препятствует общности литературных процессов, но и предполагает одновременно, что «дух» области будет всякий раз преподнесен в виде как бы закупоренной целостности. Такая целостность не допускает поверхностной поспешности в обращении с собою, она требует своего усвоения изнутри, усвоения языка, нравов и привычек, требует сжиться с нею, — таковы отношения целостных явлений между собой: их связывают не нити сходств, а общность исторических судеб, способных преодолевать их внутреннюю инерцию. Прозе швейцарского писателя Иеремии Готтхельфа (1797—1854) присуща гомеровская мощь эпического; эта мощь определяет его ценность в масштабах мировой литературы, определяет уровень связей, и она пропорциональна непризнанию литературных норм, беллетристических мод и канонов эпохи. Это — случай, когда поэтическое творчество лишь считается с современными средствами распространения литературы, но не утилизирует их и не ставит себя в зависимость от них; обратное той сверхчуткости литературы к коммуникативным механизмам общества, которая литературу обращает в адекватный портрет своего типичного и среднего читателя, — в таком, в последнем случае уже не может быть речи ни о чем «гомеровском», и «гомеровское» будет выглядеть смешно в эпоху изобретенного паровоза. По-гомеровски пишет лишь тот, у кого — «все не как у людей». Но эта черта — «все не как у людей» — присуща самой ценной части немецкой литературы XIX в., ее «странность» — в неподатливости социальным механизмам: она не поддается на приманку этих механизмов, немедленно готовых подчинить ее себе, — а ведь аргумент широкого распространения и быстрой распродажи абсолютно ясен и красноречив! — и нередко расплачивается за строптивость видимостью своей «асоциальности». «Органичность» возникновения литературных созданий предполагает, что они *растут* — каждое по своему закону, как растут непохожие друг на друга растения и цветы. Такими растениями выглядят немецкие драмы или романы, выросшие в разных областях Германии, на разной почве; слово «органическое» — не случайно, но как метафора оно, ко-

нечно же, хромает, — и тем не менее свойственная разным литературным явлениям органичность целостного облика заставляет видеть в них тюльпан и розу: если их поставить рядом, то они «говорят на разных языках»; если начать непосредственно сравнивать их, то это не будет наукой, хотя наука найдет способы поместить их в одну систему. В литературе русской между Толстым и Достоевским возможен диалог, и этот диалог не может не существовать для литературоведа — именно потому, что творческий облик писателей столь различен. В немецкой литературе невозможен иной раз и такой диалог между соседями: они говорят по-разному, и говорят о разном. Лишь ближе к концу века постепенно складывается более широкая и более «нормальная» для буржуазного века литературная жизнь, и этот процесс идет параллельно с возрастающим вниманием к социальной действительности в более непосредственном и буквальном значении слова; этот процесс приводит к выдающимся результатам у Теодора Фонтане (1819—1898) лишь в 70—90-е годы, в его «берлинских» (по почве «произрастания») социальных романах.

Социологическая размежеванность немецкого литературного процесса выявляется еще и в том, что связанные с эпохой Реставрации (до революции 1848 г.) литературные проблемы, явления, темы задерживаются надолго и лишь постепенно изживаются во второй половине века. Конечно, литература вынуждена платить за свою внутреннюю разобщенность, но покупает она особое богатство своего конкретного разнообразия; если следовать predeterminedенному ей «органическому» росту — ей достается изобилие сада, многообразие ярких, до конца развившихся различных садовых растений.

Одно из творческих решений привело к возникновению, по-видимому, самого позднего в истории европейских литератур классического стиля. Это произошло в Австрии, и это был классический стиль исторических и мифологических драм Франца Грильпарцера, гениальный синтез гармонии и жизненности, просветленности и реалистической психологии. Некоторые драмы Грильпарцера были напечатаны после его смерти, а это значит — после 1872 г.! Но это, возможно, единственный случай, когда сохранение традиционного жанра трагедии не было продиктовано творческой инерцией и не повело к искусственности художественных результатов.

В жанре романа крайне показателен пример Карла Гуцкова. В его романах можно наблюдать нечто совершенно обратное стремлению многих немецких писателей законсервировать жанр стихотворной драмы, каким сложился он у Лессинга («Натан Мудрый») и Шиллера, и воспользоваться им как уже совершенно готовым орудием, с помощью которого можно будто бы заведомо глубоко проникнуть в суть действительного мира. В романах Гуцкова иное — последовательное намерение воспроизвести социальную жизнь во всем ее многообразии. Гуцков соз-

дает жанр «романа рядоположностей» (Roman des Nebeneinander) — наглядный пример того, как немецкий писатель вынужден пробираться сквозь леса застарелых «барочных вертикалей» смысла и соответствующих им разъединенных между собой вещей и явлений. Гуцкову, под свежим впечатлением от нового и вошедшего в моду французского романа, хочется заглянуть в каждый уголок расслоившейся социальной жизни; но тогда он создает множество различных и мало связанных друг с другом планов и сюжетов. Отсюда происходит механическое, внешнее усложнение и запутывание формы романа — об этом свидетельствуют девять томов «Рыцарей Духа» (1850—1851) и девять томов «Римского чародея» (1859—1861), прямые символы экстенсивного отображения жизни. Пример с Гуцковым страдает только от того, что эти романы — давно уже мертвая литература, однако нежизнеспособность заложена в самом жанре: его истоки не столько в жизни, сколько в литературе, в теории романа, и форма не создана, а выдумана, и выдумана словно нарочно в пику всей традиции немецкой литературы. Если Гуцков и поучился у французской литературы, то и эти уроки не пошли здесь впрок, поскольку в основе замысла лежало отрицание.

Середина XIX в. — время вызревания нового типа романа, охватывающего всю широту жизни, романа эпического размаха, романа, осмысляющего народную историю и современность как итог истории. Поэтому историк литературы может только пожалеть о том, что Гуцков вместо новой большой «симфонической» формы романа создал громоздкие прозаические продукты, лишённые настоящей композиции и стиля: очевидно, что задумать такую форму на рубеже 50-х годов было более чем своевременно.

Однако замыслы Гуцкова нельзя и недооценивать; этот представитель предреволюционной леворадикальной «Молодой Германии» торопливо выпускал в свет свои обширные романы в те самые годы, когда Рихард Вагнер упорно, но без спешки работал над осуществлением своей тетралогии «Кольцо нибелунга» — над своим тоже еще предреволюционным замыслом. Вагнеровское «Кольцо» было впервые исполнено летом 1876 г.; оно, как и все творчество Вагнера, стало безусловным вкладом Германии в сокровищницу европейской культуры. «Кольцо нибелунга», это мощное произведение Вагнера, было, однако, отражением немецкой жизни и германского мира как отражение германского мифа; универсальность содержания была достигнута через символическое сгущение действительности в мифическую вневременность. Язык вагнеровской музыки, как язык совершенно конкретный (каким только может быть язык музыки), говорит слушателю о проблемах середины XIX в.¹: музыка — сейсмомер времени; но Вагнер о духовной ситуа-

¹ Речь идет, конечно, не только о таких актуализируемых и по своей сути «аллегорических» частных моментах, как «власть золота», на чем не раз делали акцент в анализе тетралогии.

дии эпохи не мог говорить, не размышляя одновременно о начале и конце всей истории вообще, о начале и конце мира, и он не мог говорить о ней, оставаясь в границах лишь одного искусства. Отношение поэзии и музыки у Вагнера глубоко диалектично: они не прикладываются друг к другу, но и не дополняют друг друга; поэтическое слово возникает у Вагнера на гребне обретающей членораздельность слова музыкальной речи, перерождается, проходя сквозь глубины музыки; музыка рождает слово в своих недрах и, направленная, нацеленная на слово, ему же и подчиняется, она приобретает от этого слова (совершающегося на «наших» глазах мифа истории) свое качество окончательности, последней утвердительности, несравнимости однократного и раз и навсегда данной конкретности единичного, неповторимого (как и все в истории!)². Драматический эпос Вагнера не случайно сравнивали с «Рюгон-Маккарами» Э. Золя³, — сопоставление ничем более не оправданное, кроме *места* произведений в истории культуры своих стран. Однако «Кольцо», в отличие от цикла романов французского писателя, наследует в значительной мере проблемы первой половины века, оно берет на себя художественное воплощение не решенных своевременно задач — функцию не написанных тогда немецких «человеческих комедий»⁴.

² Томас Манн так писал о слове и музыке у Вагнера: «Мне всегда казалось абсурдным сомневаться в поэтическом призвании Вагнера. Есть ли что более поэтически-прекрасное, чем отношение Вагнера к Зигфриду... Чудесными звуками, которые находит здесь музыкант, он обязан поэту. Но чем только ни обязан тут поэт музыканту, как часто бывает, что по-настоящему начинает понимать он себя, когда прибегает к помощи своего второго, дополняющего и толкующего языка, языка, который, собственно говоря, является у него областью подсудного, неведомого «там» наверху, в слове, знания!» (*Mann Th. Gesammelte Werke*, Bd. X. Berlin, 1956, S. 432).

³ См. в цит. работе Томаса Манна: в «Кольце» он видит «освященный мифом натурализм XIX века» (с. 433), и различие между тетралогией и серией романов о Рюгон-Маккарах — это различие между «социальным духом» и «символическим натурализмом» французского произведения и «асоциально-прапоэтическим» — немецкого (с. 343).

⁴ Жан-Поль с его стремлением создать в своих романах «поэтическую энциклопедию», т. е. свод знаний о жизни, напротив того, не находил для себя заметных параллелей в других западных литературах; его романы и по времени и как культурно-исторический этап предшествуют грандиозному замыслу Бальзака. Бальзак переосмысляет литературную технику «характеров», создавая (жизненно-наполненные и окруженные «средой») социальные *типы*, все переплетающееся множество которых должно исчерпать полноту жизни общества; для Жан-Поля, у которого характеры, утрачивая просветительскую схематичность, переполняются и жизненно-бытовым и эмоционально-аффективным содержанием, *социальное* не функционирует ни как граница, ни как норма-регулятор изображения жизни, — коль скоро весь мир — это бесконечно многообразная и запутанная, дробная и подвижная *аллегория*, то социальное — лишь такая граница, через которую по минутно перекатываются волны эмоциональных и смысловых потоков; левые писатели 20 — 30-х годов пытались извлечь из Жан-Поля социальный образ действительности, как бы очищая

Вагнеровская тетралогия наглядно демонстрирует как *недостаточность* одной литературы для немецкой культуры своего времени, так и известную *невозможность* для нее оставаться в границах одной поэзии, — литературы, когда дело идет о наиболее полном и наиболее глубококом воспроизведении действительности средствами искусства. Это отнюдь не бросает тень подозрения на немецкую литературу второй половины века и тем более не обесценивает реалистические искания писателей этого времени. *Музыкальность*, замечаемая у самых разных писателей и в самых разных моментах, присуща немецкой литературе (разумеется, не всем ее произведениям!); это совсем не тот смехотворный «иррациональный» остаток в глубине произведений, предполагать который уже означает вызвать издевки литературоведа-позитивиста. Эта музыкальность весьма часто сказывается в «странной» форме литературных произведений, над которыми билось не одно поколение литературоведов, — и в ней заметный след тенденции «компоновать» материал по закону более высокому, чем закон самого материала, — «лирически» преобразовать материал, поднимать его над его буквальным значением на более высокую ступень: нередко возникает тот зазор между жизненным материалом и формой, материалом и художественным целым, который озадачивает или отпугивает читателя⁵. Разумеется, у слабых писателей и эпигонов такая тенденция, двойственная по своей природе, дает дурной резонанс ложной поэтизации быта, но тут уже сами средства «музыкального» оформления материала отмирают.

2

Среди поздних произведений австрийского писателя Адальберта Штифтера (1805—1868) встречается рассказ «Потомства» («Nachkommenschaft», 1863), в котором проблема реализма находит самое напряженное и трагическое, проникнутое иронией, выражение. Один из персонажей рассказа, Родерер-старший, предок молодого художника, излагающего

его романы от кожуры — как яблоки, и их неправильное, слишком узкое прочтение намерений Жан-Поля было еще одной причиной их собственных творческих неудач. Создававшийся в романах Жан-Поля универсалистский мир *знания* имел своим образцом интернациональный, или наднациональный, мир *науки* XVII—XVIII вв. — все житейское и все социальное принадлежало к числу важнейших феноменов, накапливаемых поэтической энциклопедией его романов.

⁵ Совершенно невозможно было бы раскрыть эту сложную тему сейчас, в этой статье: однако следует отдавать себе отчет в том, что анализ немецкой реалистической литературы XIX в. с самого начала оказывается *в кругу* этой темы «музыкальности» литературы; «музыкальность» — не неопределенная метафора, а прежде всего слой и свойство художественного сознания — многообразно преломляемое.

историю своих безуспешных живописных исканий, в своей юности был одержим замыслом создать великое эпическое произведение. «Для своей цели я изучил языки, — говорит он, — санскрит, еврейский, арабский и почти все европейские... Я прочитал все самое великое, что написано на этих языках. Это прочитанное мною было велико и необычайно, но все же не столь велико и необычайно, как действительность. Я положил себе превзойти всех эпических поэтов и передать в своем произведении подлинную истину, а когда за изучением языков и чтением прошло очень много времени и я вновь перечитал свою Песнь об Оттоне и свою Песнь о Маккавеях, а это были лучшие мои работы, то оба замысла не достигали уровня наличного, и я, собравши все свое время и все свои силы, создал новое, и поскольку это новое все же не было более велико, чем существующие эпические поэмы, и не передавало подлинной истины, то я больше ничего не создавал и уничтожил все сделанное»⁶.

Анекдотический замысел человека, который, не будучи поэтом, решил создать величайшее в мире эпическое произведение, а ради этого и сделаться поэтом и прочитав все наиболее известные эпические песни на языке оригинала, — на самом же деле все это не анекдот, все обращается в наболевшую, очень горькую проблематику творчества писателя середины XIX в. Переоценивший свои возможности поэт-неудачник, не справившийся с фантастическими задачами и ровным счетом ничего не добившийся, он ищет для себя уроков в сокровищнице мировой литературы, а между тем меру поэзии видит в «самой действительности». Воображение поэта устремляется к далеким и, наверное, туманным для него эпохам прошлого, а между тем воображение пленено полнотой реальности, поразительной убедительностью и непреложностью окружающего мира. Очевидно, что такой реальной полноты мира, какая подспудно представляется воображению Родерера, не достиг, по его мнению, даже и Гомер при всей его пластичности в изображении реального мира! Выходит, ни события истории, ни события мифа — уже не главное в эпосе, потому что истинность его поверяется требованием полноты воспроизведения действительности в ее осязаемой и осязаемой материальности, вещественности, в ее «реальной, подлинной истине». Но поэт ни на миг не задумывается о каких-либо способах передать такую «реальность истины», помимо тех способов, за которыми стоит освященный тысячелетиями поэтической традиции изначальный жанр эпоса. От Родерера, как поэта, истинность непосредственного совершенно, наглухо закрыта, между тем он как бы не перестает — очевидно, сохраняя ясную критичность суждения, — сопоставлять образ поэтической действительности с той полнотой вещественного, жизненного, которая не может не завораживать его как человека в самой жизни. Такое раздвоение —

⁶ Stifters Werke. Auswahl in 6 Teilen / Hrsg. von Gustav Wilhelm, Bd. V. Berlin, o. J., S. 220—221.

условно на «человека» и «поэта» — глубоко трагично; при этом оно вполне реально, хотя в жизни проявляется не в таких курьезных формах. Сам Штифтер, мягко иронизируя над своим героем, в этой мягкой иронии скрывает те трагические коллизии, на которых выросло его собственное творчество; в те же 60-е годы сам он работает над историческим романом «Витико» и создает произведение во многом замечательное и единственное в своем роде во всей европейской литературе XIX в. (это совершенно несомненно!), — и первое же, что отличает этот великолепный и грандиозный роман от любого другого исторического романа, созданного в прошлом веке, — это то, что роман этот есть, по сути дела, эпос в прозе, связанный с современностью предельно сложными и опосредованными способами! Та же коллизия повторяется в новом поколении Родереров, — потомок эпического поэта сражается с прежними проблемами уже на почве живописи, и эти проблемы существенно проясняются теперь для нас. Младший Родерер видит задачу живописи в том, чтобы «изображать реальную реальность» — «die wirkliche Wirklichkeit»⁷. Сначала Родерер рисует гору Дахштейн близ озера Гозау, стараясь нарисовать ее такой, какая она есть на самом деле, а это значит для него, что в принципе можно научиться рисовать так, «чтобы Дахштейн нарисованный и Дахштейн настоящий никто уже не смог бы различить»⁸. Замысел — отнюдь не простой иллюзионизм; скорее наоборот — художнику хочется узнать, какова же настоящая, необманчивая действительность на самом деле, а это значит — действительность не искаженная никакими случайностями, никаким субъективным чувством. Собственно, вот эта действительность — она перед глазами художника, хотя бы та же самая гора Дахштейн, и в то же время эта самая действительность, в полной очевидности своей вещественной реальности, и есть загадка! Можно сказать так: сами вещи окружающего мира загадочны в своем существовании именно потому, что их реальность абсолютно очевидна, лежит перед глазами, доступна взглядам людей и совершенно незагадочна. Реальность поражает своей фактичностью, своей недвусмысленностью, той естественностью, с которой обступает она со всех сторон всякого человека, — если бы удалось воспроизвести ее такой, какова она на самом деле, то тогда для художника разрешалась бы сама загадка ее очевидности, ее полной до краев вещественности, ее всегда само собою разумеющегося существования. Понимая умом невозможность абсолютно иллюзорного воспроизведения вещей, Родерер перестает трудиться над Дахштейном, но задачи его живописи остаются прежними, если не усложняются, — теперь он выбирает сюжетом картины болото — «предмет серьезный, трудный и незначительный»⁹; болото — это как бы отсутствие вещи, неопределенная стихия веществен-

⁷ Stifters Werke, Bd. V, S. 225. 36—38.

⁸ Ibid., S. 198. 13—15.

⁹ Ibid., S. 214. 36.

ности, загадка бытия стоит для художника за той незагадочной естественностью, с которой существует все реально существующее. Изобразить самоочевидную реальность всего вещественного и природного значит «вырывать сущность у вещей, исчерпывать их глубину»¹⁰.

Поэт и художник, изображенные Адальбертом Штрифтером, оба оказываются лицом к лицу с крайними задачами искусства, можно было бы сказать, с задачами абсолютными, практически неразрешимыми и потому скорее умозраительными. Однако эта умозраительность — одна сторона; другая сторона — полнейшее, небывалое торжество действительности над художником; действительность так потрясает и поражает художника, что ему хотелось бы исчезнуть перед величием бытия, перед величием бытия естественного, самоочевидного и самодостаточного, перед правдой бытия с ее непреклонностью и суровой требовательностью. «Я» художника — мелко и ненужно, в нем, как думает художник, одна помеха истинности вещей. Но если бы «я» художника и писателя могло исчезать, исчезло бы и все то, что мы называем «стилем»; «я» исчезает, стремясь скрыться за вещами, за истиной и объективностью бытия, — понятно, что уже тенденция к «исчезанию» приводит к переменам в самом существе *стиля*; не переставая быть стилем индивидуальным, он может быть результатом никогда не прекращающейся борьбы писателя со своим «я», со своей индивидуальностью, — и все это во имя правды вещей, во имя правды бытия. Тут как бы заново совершается открытие действительности в ее неповторимой конкретности — открытие не столько писательское, сколько художническое. Так открывали ее для себя, например, далекие от всяких методологических заострений и умствований художники романтического поколения, выравнившиеся из пут ложно-академических школ и оказавшиеся в начале 20-х годов в Италии; Людвиг Рихтер рассказывает (пример, хорошо известный искусствоведам): «Мы влюблялись в каждую травинку, в каждую красивую веточку и старались не упустить ни одной привлекательной черты. Мы скорее избегали эффектов светотени; короче, каждый стремился передать предмет по возможности объективно, с верностью зеркала». Рихтер с друзьями делают поражающее их наблюдение: пейзаж, изображенный с одной точки четырьмя художниками, выглядит каждый раз совершенно по-разному»¹¹. Поражает своей наглядностью то, что в теории давно было известно художнику¹², и это свое удивление Рихтеру еще удается свести в формулу романтической эстетики: «Искусство — лишь отражение природы в зеркале *души*»¹³. Но такая эстетическая

¹⁰ Ibid., S. 214. 34—35. См. об этом подробнее мою статью в сб. «Советское искусствознание. 1976», вып. 1.

¹¹ Richter Ludwig. Lebenserinnerungen eines deutschen Malers / Hrsg. vom F. Nemitz. Berlin, o. J., S. 241.

¹² Ibid., S. 242.

¹³ Ibid.

самоуспокоенность уже недостижима спустя три десятилетия для вымышленного, но столь показательного художника Родерера, который не боится поставить все точки над «i» и который не удовлетворяется половинчатым смягчением противоречия («я» и реальность), коль скоро оно стало ясным для него. А Родерер-старший, несостоявшийся эпический поэт, был в одном отношении еще пронизательнее художника: он почувствовал, что эта вещественная реальность как объект поэта, что эта самоочевидная и самодовлеющая вещественная реальность, которая заявляет о себе с такой силой, очевидно, должна в своем изображении, в своем воспроизведении вместить в себя — каким-то чудом! — и всю человеческую, социальную действительность — вместить пластическую полноту и этой, исторической, человеческой действительности, вместить реально наполненную, безущербную действительность человеческого общества. Отсюда у Родерера его Оттоны и Маккавеи и отсюда у позднего Штифтера средневековый стилизованный, немецко-чешский сюжет его «Витико». По замыслу Штифтера, роман — вопреки тому, что роман — это эпос наших дней, наполненный прозаическим содержанием и скукой жизни, — роман должен быть вновь возведен в достоинство эпоса, должен вновь обрести обязательность эпоса, силу необходимости, ритуальную закономерность формы, этическую мощь целого, первоизданное здоровье мира, которому никакие вина и грех не причиняют еще существенного изъятия.

Реальная жизнь общества должна, следовательно, войти в произведение, если речь идет о наиболее существенных поэтических созданиях, как мощный, сплошной и целостный поток совершения, как история, происходящая с необходимостью мифа, как подлинная реальность, как отображение того же высшего порядка и закона, немым и ясным образом которого служит любое, даже самое незначительное и незаметное творение природы. Человеческое «я», и «я» писателя тоже — здесь уже не самоцель, но орудие; наиболее существенное произведение будет говорить о мире и миропорядке, но оно не будет историей «я», историей души или личности.

Все это — при самом крайнем заострении того художественного метода, который основан на осознании действительности «как она есть» и на восторженном изумлении тем миропорядком, который заключен во всегда самодостаточных и всегда само собою разумеющихся вещах — творениях природы.

3

Трехтомный роман Адальберта Штифтера «Витико» выходит в свет в одно десятилетие с «Войной и миром» Толстого. Это совпадение во времени не случайно, хотя трудно придумать произведения, между ко-

торыми было бы так мало общего, как между «Витико» и «Войной и миром». В одном романе события народной истории, которые никогда не забывались и до сих пор остались в памяти народа, события великой и критической эпохи истории отразились в небывалой до тех пор полноте и чувственной наглядности — во всем великом и во всем самом малом, и в единстве всего как единстве все захватывающего и все несущего на себе исторического потока. В другом романе воскрешается история забытого века, сама по себе никого не задевающая и никому не интересная, — она воскрешается в картинах величественного и трагического, благородного и жестокого, воскрешается как неспешный, осязаемый на слух в своих мерных биениях, неразъятый — цельный поток, в котором за всеми низостями и изменами, за всем человеческим несовершенством вечно и целенаправленно осуществляется движение к благу и в котором и задолго до достижения цели разлито поразительно много чистоты и благородства. История построена как педагогический образ, показывающий, каким совершенством (даже можно сказать — эстетическим совершенством) может отличаться сама же реальная история, если люди будут стремиться к совершенству; слово «утопия» было бы здесь не очень подходящим, потому что писатель все же никогда не забывает о реальности истории, о ее кровавых, мрачных трагедиях. Слово «педагогический» или воспитательный — более уместно; если и любое хорошее произведение может воспитывать, оказывая воздействие на того или иного читателя, то здесь замысел воспитания — в самом существовании романа, это замысел воспитания народов, и роман обращен к многонациональной Средней Европе, которая должна быть воспитана в духе мира. Если рискнуть сводить тысячу страниц к краткой формуле, то она будет такова: «Государственная история как мир народов». Тогда становится более ясно, что штифтеровский «Витико», вспоминая крепко забытое, хаос или ничтожность прошлого, приводящий к твердости героических очертаний, а иногда и подправляющий и приукрашивающий историю, обращен к современности послереволюционной Австрии и Германии (60-е годы XIX в.), порожден всецело состоянием современной истории и весьма актуален для своих дней. Конечно, замысел «Витико» — консервативен, и консервативность уже сказывается в том, что движения народов укладываются в рамки государственной истории — так что это священные «рамки» и в них залог здорового status quo; роман написан против вялости и беспринципности буржуазной политической жизни, и, рисуя величественное, он косвенно ставит диагноз современности, пытаясь предотвратить развал современных государственных систем — той же Австро-Венгрии, где распад носился в воздухе задолго до того, как появились вполне реальные угрозы существованию этого государства, и задолго до того, как писатель, подобный Штифтеру, мог отдать себе отчет в тенденциях австро-венгерской истории.

«Витико» был прочитан самыми немногими читателями; не переиздававшийся ровно шестьдесят лет, — пока не распалось то самое государство, которое для большинства своих писателей было одновременно отцом и отчимом, этот роман в последние десятилетия вошел в золотой фонд классического наследия.

Однако роман по-прежнему почти не читают, и трудно представить себе большой контраст всемирной славе исторического романа Толстого! И все же это не порочит «Витико». Несомненно, сами условия, в которых существовала австрийская литература, сам склад этой литературы привели к тому, что одно из самых центральных ее созданий, произведение, в котором должен был запечатлеться исторический опыт народов, осталось произведением для немногих. Сейчас невозможно выяснять причины, почему это получилось так, а не иначе, и выяснять те механизмы живой и литературной практики, которые разобщили писателя и читателей. Возможно лишь обратить внимание на некоторые стилистические черты романа, которые отражают в себе существо замысла.

Роман «Витико» тяготеет к эпосу, более современный тип романа он стремится повернуть назад, как и разорванность современной действительности — к целостности прошлого. Основными чертами повествования в «Витико» обычно считают архаичность и аскетизм. Однако литература и Германии и Австрии в XIX в. знала очень много «архаических» явлений, особенно во второй половине столетия. На протяжении всего века в Германии продолжали писать эпические поэмы в весьма старинном стиле; для существования таких сочинений, казалось бы, не было реальной почвы, почти не было у них и читателей, и тем не менее они постоянно выходили в свет; сюда же прибавились потом и бесконечные псевдоромантические поэмы, которые паразитировали на стилях прошлого, опошляя их; подобная архаика совершенно не присуща прозе Штифтера; однако та форма эпического романа, которую он стремился утвердить, конечно, не обходится без стилизации, — и первое, что тут был вынужден сделать Штифтер, так это выдерживать от начала и до конца один стиль. Единство стиля обычно предполагает самые обширные возможности игры стилями в пределах единства, возможности характеристики действующих лиц специфической для них манерой выразиться и т. д.; такими возможностями широко пользовался Толстой в «Войне и мире». Напротив, роман Штифтера однолинеен, а задуманный как возвращение к эпосу, он отличается возвышенностью, торжественностью слога; волны повествования текут, то успокаиваясь, то поднимаясь, то предельно напрягаясь, и при этом известная равномерность, как и в эпическом стихе, никогда не нарушается. Такие характеристики возвращают нас чуть ли не во времена классицистской поэтики и уносят прочь от всякого реализма, однако штифтеровские стилизации

не ставят целью воспроизведение речи или духа той или иной эпохи — ради того чтобы усилить правдоподобие впечатления; тем менее воспроизводят они стилистику прошлых литературных эпох. Штифтеровские стилизации лежат в области идеального — того, ради чего создан этот роман воспитания народов. При этом писатель, конечно, считается с историческим сюжетом. Но Штифтер мало заинтересован в подлинности звучания речей, как и в этнографической подлинности вещей (в последнем случае он порой сознательно модернизирует, — причем там, где грубая реальность далекого прошлого слишком вопиюще нарушает обычаи современной цивилизации). Штифтеру нужно, чтобы история в его романе прикоснулась к идеальности, потому что сам он верит, что история касается идеального. Отсюда и возвышенность стиля, и его простота. Разумеется, то и другое немислимо без классической эстетики (возвышенное подразумевает низкое и, следовательно, классические уровни стиля; простота — свойство классической красоты), без эстетики сдержанности, уравнивания крайностей, опосредования противоположностей. Однако достигнутая писателем стилистическая простота — совсем не классического качества, хотя она совершенно чужда и естественной простоте обыденного. Можно было бы сказать так: как человеческая история открывает за собой в романе Штифтера план идеальности, сколь бы далеки ни были изображаемые события от какой бы то ни было идеальности, так и человеческие речи в романе — и авторский стиль — причастны к идеальному; простота речей — «естественность, какой она должна быть». А это, в конечном счете, значит, что речь отражает некую требуемую идеальность человеческого поведения, а следовательно, и нуждается в особой определенности — не столько человеческих характеров, сколько характера человека вообще. Стиль позднего штифтеровского романа — это очень последовательный ответ писателя на вопрос, каким следует быть человеку «в идеале», чтобы слиться с историческим движением, вобрать историческое в себя и чтобы одновременно само историческое движение превратить в идеальное становление, в путь к благу; или, иначе, если предположить себе хотя бы каплю писательских сомнений в своей правоте, — ответ на вопрос, каким следовало бы быть человеку, если бы он постарался превозмочь все препятствия, мешающие ему выразить свою сущность. Проблема стиля упирается в проблему характеров, или, вернее, одного характера, не в определенность разных черт человеческого характера, а в определенность идеального характера, каким должен быть слившийся с историческим движением человек. Простота такого характера — естественность, очищенная от случайности и от мелочности обыденного; в позднем романе Штифтера все происходящее — всегда существенно и даже все бытовое совершается с ритуальной торжественностью. Положительные герои Штифтера никогда не разменивают своей существенности, они

всякую минуту на высоте — они всегда на вершине возможного для них, не знают слабости и не дают себе послаблений. Их жизнь — постоянный накал, где нет места для внешней патетики¹⁴, потому что герои руководствуются существом дела, сами очищаются от случайного и

¹⁴ Романы Штифтера (как и другие поздние его произведения) находят себе грандиозное соответствие в музыке — в симфониях его соотечественника Антона Брукнера (1824—1896). Правда, Брукнер начал писать симфонии тогда, когда жизненный путь Штифтера подходил к концу, но по духу — в них много общего с аскетизмом позднего Штифтера. Необходимо строго различать патетику и торжественность; все патетическое в эту эпоху идет от субъективности, от господства самодовлеющего и самоутверждающегося (даже и в своем упадке, в своей гибели!) «я», человека, который прежде всего выставляет напоказ свои чувства, свой внутренний мир с его восторгами, с его понятием по Листу «идеальностью» и с его произвольностью, — *внешний* мир может только вса-чески мешать герою и может только нарушать самоудовлетворенность его исповеди. Музыка Брукнера неизвестен такой отколовшийся от — тогда уже *внешнего* — мира герой; то, что прославляет он в своих произведениях, — это совершенно объективный и прекрасный строй мира; тут остается место для любых индивидуальных эмоций, для всевозможных движений души и для очень глубокого трагизма, но это именно место *в* мире, *внутри* мира; совершенство мироздания — отнюдь не «по ту сторону» индивида с его переживаниями; мир и человек у Брукнера *вместе* претерпевают свой катарсис и вместе очищаются. Но здесь нет места для патетики, поскольку нет такого начала, которому приходилось бы насильственно самоутверждаться в рамках существующего или такого начала, которое пыталось бы играть роль большую, чем положенная и отведенная ему в гармонии всего. Торжественность происходит от «воспарения» к целому, торжественность сопутствует такому «акту» во всей его чрезвычайности, и такая торжественность прекрасно соединяется с большой сдержанностью в использовании внешних средств. Тут бывает известный аскетизм — не результат внутреннего душевного оскудения, а результат художественной экономии, склонной «прижать» все идущее от субъекта, например эмоциональность, тем более всякую произвольность в протекании чувства.

Еще одно замечание: если австрийская культура, долго хранившая просветительский рационализм как важнейшую свою черту (или вообще никогда с ним не расстававшаяся), враждебна всякой идее «синтетического искусства» как раз в эпоху вагнеровских музыкальных драм (*Gesamtkunstwerk*), то и в Австрии музыка — весьма закономерная параллель поэзии; музыка — спутница поэзии, не послушная, а строптивая. Как известно из биографии Грильпарцера, его музыкальная одаренность как бы вытесняется поэтической: занятия поэзией заставляют забыть о музыке. Стихи Грильпарцера тоже плохо сочетаются с музыкой: они ее и не требуют, и, кроме того, они и не гладки, и не «напевны»; однако их синтаксическая и фонетическая шероховатость, очевидно, дает — особенно в драмах — свой специфический эффект музыкальности. Это качество музыкальности — тихой, сдержанной, тоже аскетической, страшющейся нарушить свою скромную меру, сделаться слишком ясно видимой; именно поэтому она и не способна ни на какое музыкальное «пресуществление» — вроде того, на какое сразу же рассчитывались неуклюжие, выводящие наружу, сквозь вязкую густоту смысла, ритм и звон, вагнеровские стихи. Очень музыкальна и проза Штифтера, хотя, конечно, всякий фонетический эффект, всякая «сонорность» для нее немислимы и

привходящего и всякую жизненную ситуацию очищают от случайного и поверхностного, от хаотического и суетливого; их жизнь — сама естественность, но только как вечно совершающийся триумф естественности, жизнь — вечная церемония, цепочка церемониальных актов, триумфальное шествие. Сущностная жизнь — триумф самой жизни, торжество освобождения ее от пут всего житейского, низкого, мелкого, случайного, единичного, индивидуального, торжество претворения жизни в существенность совершения мирового порядка. Божественный закон, который управляет штифтеровским миром от малого до великого, — «кроткий», а не неумолимый и жестокий рок; кроткий закон не покоряет себе человека, а считается с человеком и призывает человека к существенности естественного внутри самого же человека. Праздник такой призванной законом естественности — штифтеровский «Витико».

Но пока роман Штифтера создается в самой исторической действительности, все задуманные им «идеальности» должны получить свое выражение в конкретности стиля, должны вырасти, вызреть в нем, так же как идеальный герой позднего романа Штифтера есть плод тридцатилетней эволюции писателя, эволюции, которая весьма отчетливо запечатлелась в его стиле. Стиль несет на себе тяжелое бремя задуманных писателем «идеальностей». Простота слога — самая трудная для восприятия и перевода простота; она трудна в том же, в чем человеку трудно быть естественным и существенным в своей естественности. Простота стиля основана на закреплении, на утверждении неожиданного — неожиданных связей слов; и это не удивительно, если писатель показывает не естественную жизнь, но торжество естественности, триумф обретшей себя естественности. Именно поэтому все поэтически неожиданное должно твердо закрепиться в знак повторяющегося — церемонии, ритуала, обряда.

«Тогда Одолен сказал:

— Здесь наши конники должны будут переплыть на другой берег, тогда они найдут к противнику со спины, и сама несравненная победа сойдет к нам с небес.

— Мой конь перенесет меня через реку, — сказал Витико. — Лесные кони переплывают, и если у других будет достаточно сил, то может произойти то, о чем ты сказал...

— Я переплыву без труда, — сказал Велислав.

были бы абсурдны; музыкальность прозы идет от смысла, она заметна в тихих, сдержанных усилиях, которыми придается ритмическое членение изложению, смыслу. Штифтер достигает брукнеровской торжественности в предисловии к сборнику рассказов «Пестрые камешки» (1853), где утверждает величие проявляющегося во всем малом «кроткого закона» мироздания, — поразительно чисто, с симфоническим эффектом проведены здесь волны нарастаний и спадов (см.: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. III. М., 1967, с. 473—478).

— И я, и я, — воскликнули другие.

— Что может один, то может и другой, — сказал король, — и то могут многие и могут тысячи. Ударьте сбор.

Восторженный крик воинов был ответом королю на эти слова.

Все поспешили в лагерь, и раздался звук литавр.

— <...> Кто знает, что конь его переплывает на другой берег, тот следуй за мной, если хочет.

— Я поплыву, — сказал Маттиас.

— Я поплыву, — сказал Урбан.

— Я поплыву, — сказал Маз Альбрехт.

— Я поплыву, — воскликнул Вольф, подъехавший, теперь уже вооруженный, на своем краденном коне.

— Наши маленькие кони нередко ради забавы переплывают через разлившуюся Молдову на добрые пастбища, — сказал Филипп.

— Я поплыву, — сказал Августин.

— Я поплыву, я поплыву, — сказали все.

— Тогда к всадникам короля, и с ними и с королем через реку, и тогда с божьей помощью на врагов, — воскликнул Витико, — трубите выступление.

И раздался звук рога, и Витико со своими конниками поехал к королю¹⁵.

Это — сокращенный перевод сцены, которая в тексте романа занимает полные три страницы; к сожалению, по нему нельзя составить вполне ясного представления о стиле оригинала, и виною тому — не схематичность перевода, но главным образом то, что один отрывок не дает в руки читателя конкретной установки на стиль, определенности интонации целого, которая подчиняет себе всякий фрагмент. Но что хорошо передает и один этот отрывок, так это — типичный ритм целого. Композиция массовой сцены, собственно, — музыкальная, и то, как излагается происходящее, отличается членораздельностью музыкального¹⁶. Хаос целого предельно упорядочен, а для этого разложен на минимальные элементы, выстраиваемые в параллельные ряды, — «я поплыву... я поплыву... я поплыву». Этим восклицанием, как мотивом, обрамлена и пронизана вся сцена, а каждая реплика и каждое авторское сообщение, как бы кратки они ни были, непременно особо выделяют-ся (абзацы длиной в строку и полстроки), — итак, вместо хаотических

¹⁵ Stifter A. Witiko / Hrsg. von Max Stefl. Basel [1953], S. 918—920.

¹⁶ В стиле «Витико» неправильно было бы видеть воздействие фольклорно-песенной традиции, как то может показаться по одному, к тому же переводному отрывку из романа. Стиль «Витико» — прямой результат стилистического развития в творчестве Штифтера; это отстой существенного, как понимал существование поздний Штифтер, это каркас смысла. Сходство с эпосом или песней — внешнее, не интонационное, хотя стремление вернуть роман к эпосу играет здесь свою роль; зато тем больше сходство с квадратными построениями, упорно сохраняемыми в музыке Брукнера.

движений толпы всадников, мало напоминающей современную армию, — строжайшая упорядоченность слов и действий; крики и восклицания представлены как ряды совершенно одинаковых, ритмически и интонационно, реплик с заключительными коллективными, соблюдающими тот же ритм, хоровыми репликами. Более того, каждая из реплик отделена паузой — вся сцена погружена в тишину, или, лучше сказать, возникает из дрящей тишины, из молчания. И совершенно не случайно разделы сцены отмечены «инструментальными интерлюдиями» — в первый раз это звуки литавр, во второй — звуки рогов, — сюжетный момент, строго продуманный и поставленный на службу композиционной технике. Роба и литавры — это «сценическая музыка», в ней — несомненный намек на музыкальность целого. Сцена статична, и способ, которым излагается происходящее, едва ли не напомнит ораторию. Художественный результат таков, что мы не столько видим действие, сколько слышим его в волнах ритмических движений. При этом наивный интерес к развитию сюжета вряд ли удовлетворяется: все важное заключено в стиле — в слове, в ритме речей, в единстве интонации и даже в паузе. И если по сюжету речь идет только о возможности или невозможности переплыть реку (характерно, что слова «река» Штифтер избегает совершенно и только в некоторых случаях заменяет его более общим — «Wasser» в значении «река»), как бы ни было то важно для дальнейшего развития событий, то в сцене романа, как организовал ее Штифтер, решение переплыть реку на конях — это творение человеком своей судьбы, не более, не менее! Бесповоротное решение в поворотный момент истории, — как измерить величие решения, которое всей судьбе — всей судьбе! — придаст новый поворот, и ничего уже нельзя будет ни изменить, ни исправить? И коль скоро — на фоне ощутимой тишины — принимается такое решение, то тут уже, конечно, нет места для шума и гама нестройных голосов; но не пахнет тут и безрассудством подвига. Решение выносится, может быть, восторженным и возбужденным событиями человеком, но при том его трезвым холодным умом; как замечательно обращение Витико к воинам: он зовет за собой тех, «кто знает, что конь его переплывает на другой берег», и тех, «кто хочет», или, если выразить вполне логически, «тех, кто хочет, из тех, кто знает». Не слишком ли обстоятельно и не слишком ли продуманно для такого момента? Никакой необдуманности, наоборот, обращение к знанию и воле! В напряженную минуту логика индуктивного вывода бесхитростна, — «что может один, то может и другой, то могут многие, то могут тысячи», — хотя второй же может утонуть! — и хотя в конце концов плывут все (выходит, все «знают» и все «хотят»), но нет и следа от беспамятства коллективного подвига, — каждый *думает* (по крайней мере *думает*), что знает и хочет. Но ведь, переплывая реку, этот восклицающий «Я поплыву, я поплыву» хор, эти «все» воины действительно совершают подвиг и плывут, чтобы встретить жизнь или смерть, —

так что дело не в логике, которая, не хромай она на самом деле, все происходящее обратила бы в простое выполнение незамысловатой тактической задачи, не требующей риска и упоминания; нет, все дело в огромном риске, приходится бороться со слабостью логических предположений и решаться на крайнее, а это значит — принимать решение, которое придаст окончательное и бесповоротное направление совершающемуся. И все же — и тем более — приходится принимать это решение «в здравом уме и твердой памяти». Но это и значит слить себя с историей: человек — хозяин самого себя, хозяин, а не раб своей воли, владелец своих знаний, которыми полностью и ясно распоряжается. Совершая необходимое, человек не становится его рабом, он не бросается слепо туда, куда велит ему судьба, он думает, знает и хочет; необходимое осуществляется потому, что этого хочу «я», и хочешь «ты», и хотят «многие».

В решимости идти на подвиг ни у отдельных, ни у многих нет неудержимого всплеска страсти, равно как нет в них сомнений и колебаний. Голоса Матиаса, Урбана, Вольфа, «всех» без остатка укладываются в стройном ряду отвечающих Витико реплик. И сам Витико, обращаясь к воинам, говорит кратко и продуманно. Это великолепный призыв: «Кто знает, что конь его переплывет на другой берег, тот следуй за мной, если хочет». Разумеется, солдатам некогда разбираться в логических нюансах речи, которую произносит их вождь в решающий и критический момент перед сражением, и эти слова тоже призывают их идти на риск и совершить свой подвиг; призывная интонация, наверное, окажется сильнее оговорок, суть которых едва ли будет осознана, — однако у читателя есть досуг для того, чтобы подробнее рассмотреть строение эпизода.

Весомость этих слов в сцене состоит в том, что они здесь, в этой сцене, — единственный ключ к внутреннему миру главного героя романа, и нужно отдать себе отчет в том, что ключ этот — слишком миниатюрный для эпизода, который наполнен такой мощной силой. Этот ключ или ключик легко теряется из виду, и потому он не столько открывает перед нами внутренний мир героя, сколько указывает на него, — мы не видим, не наблюдаем героя, а можем только заключить о таких-то чертах его характера. Но это как раз типично для Штифтера, особенно для позднего. В романе «Витико» то, что можно было бы назвать характеристиками, сузилось до тоненькой полоски, — и эта тоненькая полоска — верхний слой их сознания, соседствующий с идеальным и приобщенный к идеальному. Но узенькая полоска концентрирует в себе полнейшую ясность. Поступки очевидны, однозначны, честны, последовательны, слова ясны, убедительны, четки, память — тверда; человек в полном обладании самим собою. Как вся жизнь героя протекает на гребне возможного для него, так и все слова его полны напряжения, в котором кристаллизуется пламя души и всякое волнение обретает уже неиндивидуальную

четкость контуров. Герой одновременно прозрачен и темен; как он выражает себя в словах и поступках — недвусмысленно ясно, и он во всем знает себя; но за словами и делами остается еще глубина: мы знаем, что глубина есть, но не знаем, что в этой глубине. Видимое лежит на ладони, — в остальном герой Штифтера зашифровывает себя. Сама ясность зашифровывает, словно лед, скрывающий течение воды.

Уже в гораздо более раннем рассказе «Турмалин», в первой редакции называвшемся «Привратник в господском доме», история человека рассказана только через вещи, окружающие его; это психологический рассказ, но не о переживаниях людей, а о странных и уже вполне объективных следствиях переживаний, семейная драма изложена в нескольких строках. «Витико» — крайний пример, и не только для Штифтера:

«— Я хотела тебя увидеть, — сказала Берта, — и когда я увидела тебя, ты был мне люб.

— И когда я увидел тебя, ты тоже была мне люба, — сказал Витико. — Мы оба были дети.

— Да, но до тебя я видела прекрасных рыцарей и юношей, и ни один не был мне люб, — ответила Берта.

— И я до тебя видел прекрасных дев и девушек, и ни одна не была мне люба, — сказал Витико.

— Видишь? — сказала Берта.

— И поскольку я был люб тебе, ты заговорила со мной? — спросил Витико.

— Поскольку ты был люб мне, я заговорила с тобой, — отвечала Берта.

— И поскольку я был люб тебе, ты пошла со мной сидеть на камнях у кленов? — спросил Витико.

— Поскольку ты был мне люб, я пошла с тобой сидеть на камнях у кленов, — отвечала Берта.

— И сидела рядом со мной на камнях, — сказал Витико.

— И сидела рядом с тобой на камнях, — сказала Берта.

— И ты была мне так люба, — сказал Витико, — что я хотел всегда сидеть рядом с тобой...

<...>

— И почему я был тебе люб тогда, Берта?

— Ты был мне люб, потому что ты был мне люб, — ответила Берта.

— Я был совсем чужим тебе...»¹⁷

В этом диалоге, или любовном дуэте¹⁸, каждое слово полновесно, каждое усиливается тем ритмическим движением параллельных ин-

¹⁷ *Stifter A. Witiko, S. 752—753.*

¹⁸ Но очень важно заметить, как упрямо сохраняет Штифтер логические связи. Если оперный дуэт сокращает предполагаемый разговор до ключевых слов и ослабляет логику смысла, то у Штифтера скорее дается логическая схема возможного диалога, — это крайнее остранение жизненного, окаменение разго-

тонаций, которое поддерживает его своим потоком. Речи скрывают и открывают мир души, умалчивают о душевных движениях и с ясностью предполагают их. Такой техникой умолчания Штифтер пользуется на каждом шагу. Ее этический смысл вполне понятен; умолчание — производное от сдержанности, а сдержанность означает невозможность для Штифтера врываться во внутренний мир своих героев и рассказывать об их тайнах. Такая сдержанность писателя аналогична для него поведению человека в жизни: врываться в чужой мир недопустимо, безнравственно, и потому это же безнравственно в поэзии. Штифтер видел в литературе средство воспитания, и лишь иногда его нравственные суждения отталкивают современного читателя своей чрезмерной образцовостью и старомодной рассудительностью. Эстетический смысл умолчания еще надо прояснить.

В большом романе «Бабье лето», первом романе Штифтера (1857), герой говорит своей возлюбленной: «Вы были понятны мне, как голубизна неба, и ваша душа казалась мне такой глубокой, как глубока голубизна неба»¹⁹.

Понятность и глубина не противоречат: глубина — это в первую очередь насыщенность, интенсивность духовного, душевного мира. Понятность, или постижимость, — ясность облика, которая схватывается интуицией родственной души. Отношение сформулировано так, как оно

вора в угловатых глыбах смысла. Штифтеровский «лирический герой» никогда не мог бы сказать, что не знает, почему любит, — он *знает*: «Ты был мне люб, потому что ты был мне люб» («Du bist mir lieb gewesen, weil du mir lieb gewesen bist», — к сожалению, сейчас невозможно дать стилистическую оценку этого, казалось бы, столь формального, а на деле поштифтеровски великолепного неожиданного перфекта); эта подчеркнута логическая форма тавтологии, которая придана «беспричинности» чувства, по-настоящему потрясает воображение читателя, и для этого есть основания. Ведь в штифтеровском дуэте есть свое ключевое слово, — это «быть любым» (lieb sein); оба героя заняты тем, что вспоминают о своей давней встрече, когда их взаимное чувство не было ими понято и высказано, — теперь они перебирают отдельные моменты прежней встречи и каждый такой момент соотносят со своим чувством, подчиняют ему и объясняют им; «быть любым» — это предикат, который относят они друг к другу в каждый отдельный момент своего поведения; они, по сути дела, занимаются логическим разбором ситуации прошлого и так, что их чувство выявляется через свое прошлое. Но одновременно ситуация прошлого погружается ими (логично, до крайности последовательно!) в чувство любви, в особое «*бытие любви*» (они не могли бы сказать друг другу: «Я люблю тебя»), и логическое членение диалога дает в итоге именно небывалое лирическое нарастание; вот почему такое сильное впечатление производят кульминационные слова «дуэта» — «Ты был мне люб, потому что ты был мне люб», — вместе с ними завершается (и логически оформляется) погружение всего бытия героев внутрь любви; залогом любви становится не субъективное чувство любви, а нерушимое бытие любви, которое шире и мощнее всякого субъекта, всякого «я», шире, изначальнее его знания своих чувств...

¹⁹ Stifter A. Der Nachsommer. Leipzig, 1961, S. 608.

характерно для произведений Штифтера, — человек, захваченный в своем поступке или в своем слове, обнаруживает свою глубину, — обнаруживает, но не обнажает. Схватывается поверхность и схватывается бездонность глубины. Человек неисчерпаем, но не оттого, что он таинствен или темен по своему существу; он как раз, напротив, вполне ясен и даже поразительно ясен, но только до тех пор, пока хочет или может говорить о себе и говорить о своем. Если человека нельзя исчерпать до дна или нельзя успеть это сделать, то в этом — но и только в этом — его загадочность. Внутренний мир человека принадлежит ему самому, и только он один распоряжается им; если герой новеллы или романа может еще что-либо сказать о себе, то права автора над ним совершенно ограничены. Как раз штифтеровские герои иногда очень смелы, поскольку не боятся в нужном случае говорить о своих чувствах, — и тем более что чувства их всегда ясны им и для выражения их они безошибочно умеют найти совершенно точные и простые слова; они говорят редко о своих чувствах и, говоря о них, не ошибаются в выборе собеседника, — тогда их долго накапливавшиеся чувства прорываются наружу, и душевные восторги выливаются в ряды четких — и одинаковых сразу у двоих — фраз, звучащих в безмолвии их волнения; столь сдержанный, «аскетический» диалог Витико и Берты окружен, но не пропитан этим трепетом. Он не сух или примитивен, а воспринимается в своем контексте как величайшее откровение души.

В «Бабьем лете» герои еще могли сознаваться в сомнениях и душевной боли; тут Генрих мог спрашивать: «Наталия, мне непонятно, как это возможно, что вы так добры ко мне, тогда как я есмь ничто и не значу ничего»²⁰, — и Наталия признается: «Я много боли терпела за вас, когда бродила по полям»²¹. В этих признаниях — следы психологизма; совершенно невозможно и непозволительно было бы сказать что-либо еще более откровенное. Куда более мягкий и плавный по сравнению с «Витико» тон «Бабьего лета» еще допускает элементы анализа души в сильно редуцированном виде:

«И теперь все хорошо разрешилось.

— Все благополучно разрешилось, моя милая, милая Наталия.

— Мой дорогой друг!

При этих словах мы снова подали друг другу руки и сидели уже молча.

Как все переменялось вокруг меня за эти несколько мгновений, и как обрели вещи облик, который прежде не был присущ им. Глаза Наталии, в которые я мог глядеть, сияли; я никогда не видел их такими, с тех пор как знал. Неутомимо текущая вода, алебастровая чаша, мрамор — все обновилось; белые отблески на статуе и удивительно горя-

²⁰ Ibid., S. 608.

²¹ Ibid., S. 609.

щие среди тени огни были иными; жидкость текла, плескалась или пицала или звучала в каждом отдельном случае иначе; блестевшая на солнце зелень дружески заглядывала в грот как новая, и даже стук молотков, которыми сбивали штукатурку со стен дома, доносился теперь как совершенно отличный от звука, который я слышал, выходя из дома»²².

Под впечатлением неожиданного объяснения в любви с Наталией Генрих чувствует, что все вокруг него переменяется; но в том, как описывает он перемены, нет ничего от свободного полета души, — он не передает свое чувство, а старательно остраивает его — и теряет свое «я» в вещах. Описывая в длинном пассаже свои ощущения, герой, и с ним автор, ровно ничего не прибавляют к самому первому наблюдению, к тому, что все вокруг представилось в новом свете, — чувство остраивается до того, что перестает быть чувством, а делается странным превращением вещей, со столь же странно-дотошным их перечислением (вода журчала «в каждом отдельном случае» по-новому!). Чувство предельно — или беспредельно — «объективно». Анализ чувства — в разработку уже готового литературного мотива, который развивается с нарочитой скованностью, неловкостью. Для героя — таково описание своего переживания, для автора — использование литературного мотива. Герой рассказывает так, как будто это не с ним, а с вещами произошли перемены, и автор развивает литературный мотив с нарочитым педантизмом: чего стоит зелень, которая заглядывала «как новая» — *das sonnenglänzende Grün sah als ein neues herein*, — и стук молотков, который звучал «как совершенно отличный» — *das Hämmern... tönte jetzt als ein ganz verschiedenes*, — или «вещи», приобретающие облик, «который обычно не был свойствен им»! Радостное смятение чувств и замешательство рассказчика — то, что предполагается, — оборачивается скованностью выражения, в котором можно при желании видеть легкий комический оттенок.

Жанр «Бабьего лета» Штифтер обозначил словом «*Erzählung*» — не столько «рассказ», сколько вообще «повествование» (жанровые определения прозы в те годы оставались нечеткими); этот большой роман с рассказом сближается благодаря тому, что сюжет развивается в нем последовательно, без отступлений, задержаний, без введения иных ли-

²² *Ibid.*, S. 610: «Wie hatte seit einigen Augenblicken alles sich um mich verändert, und wie hatten die Dinge eine Gestalt gewonnen, die ihnen sonst nicht eigen war. Nataliens Augen, in welche ich schauen konnte, standen in einem Schimmer, wie ich sie nie, seit ich sie kenne, gesehen hatte. Das unermülich fliessende Wasser, die Alabasterschale, der Marmor waren verjüngt; die weißen Flimmer auf der Gestalt und die wunderbar im Schatten blühenden Lichter waren anders; die Flüssigkeit rann, plätscherte oder pippte oder tönte im einzelnen Fall anders; das sonnenglänzende Grün von draussen sah als ein neues freundlich herein, und selbst das Hämmern, mit welchem man die Tünche von den Mauern des Hauses herabschlug, tönte jetzt als ein ganz verschiedenes in die Grotte von dem, das ich gehört hatte, als ich aus dem Hause war».

ний и планов. Время действия романа — условная современность. Писатель извлекает своих героев из противоречивой суеты повседневного мира, но этот процесс еще не доведен, очевидно, до конца. Приведенный отрывок — показатель двойственности. Конкретность чувства скрывается в этом анализе и, следовательно, умалчивается в нем. Сама развернутость всего пассажа обманчива в том смысле, что к психологическому анализу ничего не прибавляет и есть скрытая форма редукции всего психологического. Но в «Бабьем лете» чувство еще разливается в вещах, и вещи служат ясным, светлым зеркалом его цельности и чистоты. Подвижность, переменчивость, сбивчивость, непоследовательность, противоречивость — все это просветляется в существенность чувства, и эта существенность скрывает в себе его жизненную сложность, неуловимость его движений. «И теперь все хорошо разрешилось» — «Мой дорогой друг!»: как эти слова интонационно многозначны (в романе «Витико» они приобрели бы куда большую определенность, подчиненные уже сверхличному биению ритма), так и длинное описание тех перемен в вещах, которые происходят в восприятии влюбленного (в приведенном отрывке), заключает в себе реальное богатство чувства, — и это неуловимое, не выразимое до конца в словах богатство можно уловить, но только уловить, а не истолковать и не распознать в частном и в деталях — лишь в стиле отрывка, в его чрезмерной обстоятельности, в его словно отрешенной от жизни чувства педантичности, в негибкости выражения, с которой запечатлена робость и нерешительность признания. Итак, динамика чувства переведена в образ вещей и в образ стиля. Здесь, в «Бабьем лете», стиль далеко уходит от всякой средней стилистической нормы; некоторая присущая ему искаженность, известная педантичность, формальность служат смысловой задаче — задаче этико-эстетической и требующей именно такого, совершенно необычного для литературы середины XIX в. раскрытия внутреннего, психологического мира человека.

Необычность не означает полного разрыва с литературой эпохи, совершенно иного, скажем, несвоевременного, архаичного представления о человеке. Как это ни покажется парадоксальным на первый взгляд, у Штифтера в центре внимания стоит тоже современный человек с многообразием его душевных реакций на все происходящее в жизни, человек, внутренний мир которого впервые в эту эпоху был постигнут в своей самодовлеющей значительности и стал объектом непредвзятого, углубленного, все более тонкого и детального анализа. Микрокосм человеческой души впервые раскрылся в своей беспредельности; отсюда открытость и загадочность души, — душа и открыта для анализа (так сказать, «по определению»), и одновременно неисчерпаема для него. У каждого писателя — свое соотношение этой душевной открытости и загадочности, понятности и таинственности. Штифтер, для которого внутренний мир человека — святая, отнюдь не просто закрывает или скрывает от читателя душу своих героев, их сомнения, колебания, темноту всего ду-

шевного, пережитые ими трагедии, таящуюся в глубинах неразрешенность, — если бы внутренний мир был просто недоступен, творчество Штифтера потеряло бы всякий смысл прежде всего в глазах самого писателя. Внутренний мир героев Штифтера как раз открыт — открыт принципиально, и писатель лишь ищет не прямых путей для того, чтобы вывести его наружу и выразить в слове. Когда персонажи Штифтера сами выражают свои мысли и чувства, — а в таких случаях они, как уже сказано, говорят с поразительной рациональной ясностью суждения о самих себе, — это важнейшее подтверждение открытости, прозрачности их душ. Эти самовыражения героев у Штифтера могучи, как извержения вулканов. Во всех других случаях мы об их внутреннем судим по застывшей лаве, — авторский стиль своей необычностью, неожиданностью, «ненормативностью», и своей стройностью, и своей угловатостью, и своим поэтическим ритмом, и своей педантической логикой, и своей выразительностью, и своей скованностью всегда говорит о пережитых и переживаемых драмах, бедах, страданиях, боли. Аскетический стиль «Витико» — спекшийся след горений. То, что читатель прямо не узнает из рассказа, то он, если только пожелает, может отчетливо расслышать в тоне речи.

Штифтер — автор эпического романа «Витико», да и автор «Бабье-го лета», где рассказ частного человека о своей жизни течет с мощью эпического потока, — это настоящий современник толстовской исторической эпопеи и достигнутого в ней уровня психологического реализма. Огромные различия очевидны, и о них уже шла речь. Но не менее важно и общее — открытость души для психологического анализа и соединение частного, индивидуально-душевного с общим потоком истории.

В психологическом анализе — в том, во что превращен он под пером Штифтера, — небывалую роль играет умолчание как парадоксальное средство выявления внутреннего мира. Вместо подробного рассказа о душевных переживаниях своих героев Штифтер молчит о них, или дает сухую схему их, или передает их в отражении через иной план, план вещей, но, главное, он заставляет говорить об этих переживаниях сам стиль — способ трудный и рассчитанный на очень чуткое, музыкальное проникновение читателя в поэтический текст. Все это связано с этико-эстетическими задачами Штифтера — он не довольствуется тем, чтобы принимать людей такими, каковы они в жизни, но требует перестройки внутренней жизни и, вследствие этого, перестройки всей человеческой жизни в целом. Штифтер не был из числа тех близоруких моралистов, которые отрицают темное в душе человека, однако он считал возможным преодоление этой темноты, видел путь восхождения к идеальности внутри самой души человека. «Витико» — в творчестве Штифтера последний этап; намечающаяся внутри человеческих душ «идеальность» смыкается с идеальностью, закономерно вырастающей в

потоке самой истории. Разумеется, все это радикально перестраивает структуру художественного образа у Штифтера: можно сказать, что все темное, таинственное, загадочное, трагическое, что есть в человеке, получает у него столь же полное, сколь и косвенное выражение (главным образом, через стиль), но ничему не уделено такое внимание, как прорывам к свету, к ясности, к отчетливости самовыражения и самоосознания. Слепая страсть уступает существенности светлого чувства. Это чувство проникнуто умом и волей, оно рационально, и не оно человеком, но человек владеет им полно и безраздельно.

Одному начинающему писателю Штифтер объясняет (1853): «...в вашем сердце... заключено нечто незрелое, некое безысходное сомнение, недовольство, даже некая разорванность и необузданность. Если все это разовьется, вашим уделом может стать сомнение — печаль — тяжесть — безрадостность. Не в силах ли боль рассеять эти тучи? Не в силах ли боль укрепить вас и повести, наконец, по твердому, сознательному, блестящему пути? Если что-либо в силах это сделать, так это боль. Не суждено ли золоту очиститься в этом горниле? Именно необузданность сомнения причиной тому, что ваше превосходное сочинение лишено закругленности художественного творения... Однако не о поэтической карьере речь — сама жизнь ваша должна быть художественным творением, жизнью чистой — простой — сознательной и завершенной в себе»²³; «...я верю в вас, вы еще заживете жизнью значительной»²⁴.

От темной непросветленности, от непонимания или недопонимания самих себя к ясности сознания и чувства развиваются многие герои произведений Штифтера. Убежденный, что новая литература «лежит во зле»²⁵, Штифтер надеется на появление такого поэта или художника, гений которого был бы наделен «простотой и нравственным сознанием»²⁶ и который своей деятельностью реально, в самой действительности возвысил бы к идеалу «жизнь и все, что с ней связано» — «и государство»²⁷. Зло «новой литературы» — а «новое» Штифтер начинает здесь «с той поры, как Грильпарцер замолчал»²⁸, т. е. с 40-х годов или даже точнее — с 1848 г., а пишет свои строки Штифтер в 1855 г.! — зло «новой литературы» заключается для Штифтера в том бездумном позитивизме, с которым отображается в ней современная жизнь, внутренняя жизнь человека, мир его чувств. Еще более, чем в «зле» литературы, Штифтер несомненно убежден в дурной позитивности самого нового, т. е.

²³ Adalbert Stifter's Leben und Werk in Briefen und Dokumenten / Hrsg. von K. G. Fischer. Frankfurt a. M., 1962, S. 297—298.

²⁴ Ibid., S. 299, курсив Штифтера.

²⁵ Ibid., S. 364. Слова из 1 Посл. Иоанна 5, 19.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., S. 365.

²⁸ Ibid., S. 364: «С тех пор, как он молчит, все безобразие и началось по настоящему».

современного жизненного уклада — лишенного, следовательно, простоты и нравственного сознания, если воспользоваться словами писателя.

Распущенность и разнузданность (таков диагноз, поставленный Штифтером современной жизни, хотя сильных критических слов он избегал) — вот что объединяет в его глазах самые последние тенденции и в жизни, и в литературе. Именно отсюда идет надежда на то, что зло будет исправлено сразу и в искусстве и в реальности, а в заключение всего — и в высокой реальности государства. Такие выводы писателя могут показаться обычным бесплодным морализмом. Тем не менее писатель был всецело прав в своем приговоре современному, бытовому укладу австрийской, венской жизни. Он был прав, когда рассмотрел, и уже в 50-е годы XIX столетия, те черты, которые к концу века привели к панэротизму всей венской культуры, к своеобразному эротическому модерну в самой издавна пропитанной искусством жизни, к эротическому эстетизму жизни, от которого едва ли был свободен хотя бы один уголок культуры, — в этой неповторимой атмосфере Вены конца века возникла и быстро перешедшая границы Австрии научная беллетристика Зигмунда Фрейда, теоретически обобщающая и обосновывающая буржуазный быт Вены (последние исследования неоднократно и вполне справедливо подчеркивают преобладание художественного, новеллистического элемента в прозе Фрейда на рубеже веков, так, например, в написанных им историях болезни его пациентов).

Адальберт Штифтер был, получается, прав не только в своих диагнозах, но и в своих прогнозах, ошибался в своих надеждах на нравственное переустройство общества. Его диагнозы касались не только культуры Вены, — Вена, как одна из крупнейших столиц Европы, своеобразно отражала общеевропейскую ситуацию — в особо заостренном виде. Совершенно не случайно пишет в конце века, в 1890 г., Лев Толстой свою «Крейцерову сонату»; писатель, неизмеримо развивший средства и возможности психологического анализа, страстно восстает в этой повести против психологизма как культа страсти в жизни и искусстве, — пользуясь при этом всеми крайними и жестокими приемами психологического анализа! Толстой выступает против чувств и страстей вообще в аскетически сектантском духе: «...если уничтожатся страсти и последняя, самая сильная из них, плотская любовь, то пророчество исполнится, люди соединятся воедино, цель человечества будет достигнута...» Психологизм жизни и психологизм искусства для Толстого — явления родственные и одинаково опасные.

Те же проблемы, проблемы этические, проблемы зла, происходящие от необузданности выпущенных на свободу чувств, страстей, занимали Адальберта Штифтера четыремя десятилетиями раньше. Как для позднего Толстого, для Штифтера темное начало в человеке (а потому и в жизни, и в искусстве) — это страсть, страсть как безудержность, разнузданность, безмерность. Теперь проясняется значение того важней-

шего для произведений Штифтера момента, который мы назвали умолчанием. Умолчание — это принцип этического порядка, и за ним стоит даже и такая элементарная вещь, как нежелание подать соблазн, нежелание, весьма естественное для Штифтера-педагога. Но смысл умолчания еще гораздо глубже. Умолчание — это в произведении знак подлинной и естественной, существенной направленности человеческой души. Идеальному, благому, высокому, возвышенному, духовному в человеке уделяется несравненно больше внимания, чем низменному, низкому или даже попросту непосредственному и открытому чувству и страсти. Прямые чувства и страсть «редуцируются» теми способами, которые отчасти отмечены были выше. При этом Штифтер, в отличие от Толстого, никогда не проповедует аскетизм: у Штифтера страсти не преодолеваются, а перерабатываются и претворяются — обретают свою существенную естественность.

Эта перспектива, в которой показывается внутренний мир человека в произведениях Штифтера, — от темноты непосредственного чувства к духовности его существенной естественности, — эта перспектива превращает этический принцип умолчания в принцип одновременно и эстетический и, что сейчас самое главное, в принцип стилистический. Умалчивать не означает у Штифтера вообще молчать о душевных конфликтах, драмах, движениях человека, о непостоянстве, изменчивости эмоционального потока в нем, о колебаниях, сомнениях и т. д. Умолчание — сложный процесс и прием и в целом он сводится к такой задаче: как рассказывать о внутреннем мире человека, как даже раскрывать и анализировать его, не впадая в тот грех, что является основным злом современной жизни и современного, «нового», говоря словами Штифтера, искусства? Разумеется, так формулировать творческие задачи Штифтера — это слишком рациональный способ осознать то, что происходило в творчестве. Писатель не решал заранее поставленных задач, но он в своих произведениях под влиянием твердо усвоенных представлений о должном все более и более отходил от прямого изображения страстей, от открытой характеристики внутреннего психологического мира человека. Вся тяжесть этой эволюции ложилась на стиль. А это значило, что именно в сфере стиля, в первую очередь в сфере стиля, должно было быть заключено основное противоречие — рассказывать и умалчивать, говорить не говоря. В результате у Штифтера происходит постепенная «деформация» стиля (это слово не включает здесь негативного оттенка): стиль не может быть просто естественным, не может, так сказать, прилегать к рассказанным вещам, он должен восполнять пропущенное (или как бы пропущенное), он должен вобрать в себя и сделать так или иначе заметным известное зияние внутри произведения, катастрофу под покровом благополучия, драму в формах идиллии, страдание за чопорностью и чудачеством; стиль должен заключать в себе свой особый, самостоятельный смысл и так или иначе подсказы-

вать его читателю, он должен преломлять тематическое и сюжетное содержание произведения, вставая преградой на пути (читателя) к сюжетному действию рассказа или романа. Развитие стиля повторяет восхождение к духовному как увиденную перспективу души. Стиль своей самостоятельной значимостью разрастается над всем сюжетным, не может не отрываться от него, но, оставаясь необходимо связанным с ним, необыкновенно усиливает значение и звучание всего происходящего. Стиль обнаруживает общее в частном, ритуал в быте, торжество смысла в простоте обыденного, просторы мира в единичных событиях, всемирно-историческую суть в деталях былого. Стиль превращает новеллистический замысел («Бабье лето») в монументальный роман большой внутренней напряженности, исторический роман — в единственный в своем роде эпос. Стиль «Витико» — аскетичен и музыкален, странен и прост, статичен и до крайности напряжен. Разумеется, отнюдь не один стиль в своем развитии управляет содержанием, но связь и разрыв между содержанием и его выражением управляются сразу с двух сторон: эволюционируют и стиль и содержание, эволюционируют и сюжеты произведений Штифтера. Аскетизм «Витико» (и некоторых поздних рассказов Штифтера) — крайняя точка «деформации» стиля у Штифтера — результат развития того противоречия, которое берет на себя стиль великого австрийского писателя. Если аскетизм как составная часть толстовской проповеди был прежде всего идейной и содержательной проблемой и в меньшей степени повлиял на толстовский стиль, всегда открытый для всего психологического, то аскетизм стал элементом стиля у писателя, никогда не отказывавшего в естественности всему чувственному.

Зрелое творчество Штифтера с большой интенсивностью отражает дух австрийской культуры первой половины и середины XIX в., оно собирает в цельность символического образа все самое разное, что было в культуре, — дух католицизма и дух просветительства, классический идеал прекрасного, увлечение естествознанием, — все перемножено, все отдельное глубоко переработано и все поставлено под знак эстетического совершенства; утонченное драгоценное качество художественного продукта оставляет в тени простую прозаическую сторону жизненных явлений и робко останавливается перед их противоречащей приличиям голой натуральностью; лишь при ближайшем рассмотрении выглаженная поверхность эстетической вещи оказывается застывшим обликом драматических конфликтов времени, немой трагедией, совершающейся внутри самой красоты. Складываются черты эстетической переусложненности и почти уже перезрелости: содержание и дух буржуазного века должны сказаться лишь в давно чуждых им, их стесняющих и сдавливающих формах гармонии и равновесия. Реальная история скрывается в гимне истории как идеальному становлению. И при этом сама предвзятость традиционных эстетических канонов уже сталкивается и

сочетается с привычностью взгляда на «действительность, как она есть», на самоотждествленную и само собой разумеющуюся реальность вещественного, очевидного в своей непосредственности мира. Стиль Штифтера связывает начало XIX в. с началом XX. От начала XIX в. идет классическая гармония — эстетический постулат, принадлежащий к основам мировоззрения писателя и вместе со стилем, в процессе его развития, претерпевающий все ступени его «деформации». На XX век указывает штифтеровская система «умолчания», связанная не с неразвитостью средств и приемов психологического анализа, а с их критикой, — в конечном счете, с критикой акцентированных в самой жизни субъективных проблем личности. Своей критикой Штифтер предвидит, но не предотвращает кризисный рубеж веков: австрийская реалистическая литература, коренящаяся в психологических проблемах рубежа веков (т. е. в проблемах, сведенных тогда к психологизму) и достигшая немало в творчестве таких видных и нередко виртуозных писателей, как Артур Шницлер или Стефан Цвейг, выглядит на фоне мощных стилистических противоречий Штифтера как область беллетристической примитивности, и только у такого представителя австрийского культурного региона, как Франц Кафка, можно наконец наблюдать такую подлинную противоречивость стилистических исканий, когда стиль, вновь обретая самостоятельную весомость, становится смысловым концентратом трагических конфликтов эпохи. Психологические «редукции» Кафки, вещьность изображенной им реальности — тут вещи немые свидетели и зеркала психологического, — многозначность не получающих истолкования побуждений и поступков, — все это лежит в традиции штифтеровского «умолчания», если рассматривать Кафку в рамках только австрийской литературы.

Штифтер писал в 1861 г.: «Сама природа вещи отвлекла меня от общепринятого жанра исторического романа. Обычно на историческом фоне излагают опасности, приключения, любовные муки одного человека или нескольких человек. Мне это никогда по-настоящему не было понятно. Среди романов Вальтера Скотта больше других нравились мне те, где жизнь народов выступает более широкими массами, как в «Пуританах». Тогда народы — это великолепные создания природы, вышедшие из рук творца, в судьбах их — развитие нити гигантского закона, который в приложении к нам самим мы именуем законом нравственным, и грандиозные перемены, совершающиеся в жизни людей, суть апофеозы этого закона. В нем есть нечто таинственно-чрезвычайное. Поэтому мне кажется, что в исторических романах история — главное, а отдельные люди — второстепенное, их несет великий поток, и они способствуют тому, чтобы этот поток складывался»²⁹. Монументальный роман из истории народов, роман, в котором в эпоху расцвета европей

²⁹ Adalbert Stifters Leben und Werk, S. 476.

ского реализма достигли своей кульминации стилистические искания Штифтера, позволяет видеть в нем определенное соответствие историческому роману Толстого. Все специфическое в этой эпопее «общевропейской» «середины века» принадлежит его родным корням — от противоречий австрийской жизни и культуры берет в нем начало и все недозревшее, и все как бы уже перезревшее, — что касается реалистического художественного метода. Эти же реальные противоречия послужили причиной того, что поэтический стиль романа стал ареной напряженной и несколько насильственной борьбы за смысл, стал самостоятельным слоем поэтического создания, где живая реальность истории получила сложное, «зашифрованное» выражение.

Стиль «Витико» терпел от ущербности самой истории: величественное высекалось из безысходного круговращения событий минувшего. Даже у такого консервативного, чтящего закон и порядок писателя, как Штифтер, раздаются отголоски несправленных всенародных побед. Органичность стиля и метода в «Войне и мире» опиралась на живую почву народной истории. Но история — это не такой момент произведения, который может в нем быть, а может и отсутствовать: сама действительность в это время в творчестве реалистического художника становится *историчной*, развивающейся, движущейся — существующей по своим законам; кульминационными для художника оказываются те моменты истории, когда законы ее становятся *явью* (быть может, вырываясь из своих скрытых, непостижимых глубин), когда творится она самим же народом: современники истории — не только ее жертвы, но и создатели. Отсюда узловое значение жанра исторического романа в литературах XIX в. — каждый раз, и всякий раз с более глубоким результатом для литературы, завоевывается историчность истории, т. е. историчность самой действительности.

4

Толстой поздно пришел в Германию; Теодор Фонтане, человек начитанный и профессионально, как критик, следивший за новинками литературы и театра, читал Толстого, он пишет о его «Власти тьмы», называет шедевром «Смерть Ивана Ильича»³⁰, говорит о том «изумлении, с которым читал он Золя, Тургенева, Толстого, Ибсена»³¹, — однако Фонтане далек еще от понимания подлинного художественного значения Толстого, и об этом лучше всего говорит тот факт, что Фонтане (а он умер в 1898 г.!) не знал романов Толстого³².

³⁰ *Fontane Th. Aufzeichnungen zur Literatur* / Hrsg. von H. H. Reuter. Berlin und Weimar, 1969, S. 198.

³¹ *Fontane Th. Schriften zur Literatur* / Hrsg. von H. H. Reuter. Berlin, 1960, S. 217.

³² См. предисловие к кн.: *Fontane Th. Schriften zur Literatur*, S. XLVIII.

По-настоящему оценить Толстого могли немецкие писатели гораздо более молодого поколения — поколения Томаса Манна. Но для поколения Манна творчество Толстого было, в основном, уже толстовским наследием. В 1922 г. Манн публикует большое эссе о «Гете и Толстом», яркое, блестящее, талантливейшее, но по своему духу во всем эссе это принадлежит к роду тех легенд, которые можно создавать лишь о писателях минувшего, о гениях прошлого: разумеется, эстетическая виртуозность воспитанного своей «перезрелой» эпохой Манна способствовала своеобразному сокращению дистанции между реальностью и легендой. Но если Толстой стал наследием для этого поколения, то уже одно это показывает, что собственно «толстовское» в немецкой литературе следует искать не в ту литературную эпоху, когда Толстой был по-настоящему прочитан, узнан, оценен и воспринят, а раньше, в сочинениях настоящих современников Толстого; они решали свои литературные задачи, они знали или не знали Толстого, могли его читать или еще не могли, но всякое сходство с ним даже среди целого моря несходств было знаком общности, общих или сходных в разных литературах проблем.

Реализм XX в. вырос на плечах классического реализма XIX в. В северогерманской традиции Томас Манн немыслим без Фонтане, который в рамках немецкой литературы открыл взгляд на неповторимость, широту и своеобразие предмета, детали, на типичность единичного в действительности; взгляд стал свободным и непредвзятым, и это было огромным завоеванием для литературы, долгое время испытывавшей робость перед чувственным явлением всего единичного, еще не уложенного в систему и потому как бы выпирающего, торчащего наружу (лишь литература XVII в. совершенно не знала такой робости). Универсальные синтезы литературы XX в. не были бы, однако, возможны без свободного и непредвзятого взгляда, остро наблюдающего все частности и детали реального мира. Стилистическая виртуозность романов об Иосифе и о докторе Фаустусе Томаса Манна (1875—1955), графически строгая и кристально прозрачная проза позднего Германа Гессе (1877—1962) и лирический поток романа о жизни и смерти — романа о Вергилии Германа Броха (1886—1951), — все эти уходящие в философию истории важнейшие явления литературы стоят на почве конкретно-чувственных, поэтически освоенных жизненных деталей, предметов, жизненных «единичностей». Это — сама собою разумеющаяся их почва. У каждого из романов — своя традиция, а потому своя традиционность, свои нововведения и свои архаизмы.

В романе Роберта Музиля «Человек без свойств» чувственная реальность с ее полнотой не совмещается с эссеистским, философским осмыслением мира; два ряда изложения в романе переплетаются, идут параллельно, но не сливаются, — в виде художественно значительно менее совершенном тот же распад намечался и в ранней трилогии

Броха «Die Schlafwandler» (1931—1932)³³. Другой, диаметрально противоположный пример — это слияние чувственного мира и его интеллектуального постижения в произведениях Хаймито фон Додерера (1896—1966), современника и соотечественника Музиля. У Музиля все изображение мира — во власти острого ума, способного с поразительной четкостью очертить свой предмет и найти для него неповторимо яркое словесное определение: чувственная действительность и сюжет романа — воплощение модели, созданной постигающим мир интеллектом, лишь одно из возможных воплощений. У Додерера, писателя по меньшей мере не уступающего Музилю по своей творческой потенции, и интеллект, и воображение как бы раз и навсегда поражены чувственным явлением действительности и способны только на то, чтобы снова и снова, всеми доступными средствами воспроизводить, доносить до читателя облик вещей, их запах и вкус, их неисчерпаемую глубину, их неповторимость, их стихийность. Эта настоящая влюбленность в вещи, способность пережить их сначала всеми органами чувств, а уж затем осознать и выразить в слове своей интенсивностью напоминает об эпохе барокко, но, конечно, предполагает уже ту реалистическую непредвзятость во взгляде на вещи, свободу в обращении с ними, которая немислима без опыта реалистической литературы XIX в. В отличие от барокко, Додерер беспредельно позитивен в своем утверждении вещей, существующего, — и вещи в своей совокупности неизбежны и хороши уже тем, что они есть; все трагичные исторические ситуации и конstellации тонут во всепоглощающей совокупности вещей существующих. Горизонты реальности необъятны, и тут Додерер был бы солидарен с Томасом Манном, но, чтобы ощутить эту необъятность, не нужно погружаться в колодцы истории, потому что необъятность эта существует сейчас и здесь, доносимая до нас чувственной конкретностью окружающих нас отдельных, единичных вещей, бездонной наполненностью мгновений-состояний бытия («Каждый момент жизни — сложнейший аккорд... химическое соединение самых разнородных элементов... представить себе: еле слышный голосок затихает вдали, — и вот все сразу, вместе, появляется перед нами, наличное присутствие универсума — die präsente Universalität»³⁴).

Многоплановость двух главных «венских» романов Додерера — «Штрудльхофштиге» («Лестница Штрудльхофа», 1951) и «Бесы» (1956) — многоплановость, живо напоминающая о других существовавших исторически попытках вобрать широту истории в обилие романических линий развития, о таких, как высокий роман зрелого барокко или художественно-неудачные, но показательные попытки середины XIX в. (Гуцков

³³ «Пазенов, или Романтизм 1888», «Эш, или Анархия 1903», «Югено, или Деловитость 1918».

³⁴ *Doderer Heimito von. Tangenten. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940—1950 / Hrsg. von H. Vormweg, (Auswahl). München, 1968. S. 307.*

с его «Roman des Nebeneinander»), — эта многоплановость, никогда не довольствующаяся даже и всем богатством затронутых пластов действительности, характеров и «форм существования», указывает на неисчерпаемую универсальность мира в целом. Мир и здесь — «супер-роман», слабым и неполным отголоском которого может быть роман как жанр литературы — «тотальный роман», по Додереру. Обратное Достоевскому: конфликты не растут как снежный ком и судьбы людей не свиваются в один узел, — конфликты лишь появляются на горизонте как отдаленные следствия человеческих поступков, бесконечно медленно зреют, но они не приводят к драматическому столкновению интересов и страстей, а благополучно и тоже медленно разрешаются, еще и не достигнув значительной напряженности. Писатели часто строят сложный механизм сюжета, чтобы воплотить в ткани произведения драматический конфликт; у Додерера — редкий пример обратного: роман «Штрудльхофштите» искусно связывает сюжетные линии, но только для того, чтобы герой романа мог благополучно проскочить мимо грозивших ему неприятностями жизненных осложнений³⁵. Беспремерная гармония сте-

³⁵ В коротких прозаических жанрах Додерера (им трудно дать жанровое определение) трагическое ощутимо, недвусмысленно присутствует в жизни и оказывает на нее свое влияние, но оно неуловимо и скрывает свои истоки в сплетении ситуаций — таковы психологически глубокий «Дивертисмент № 7: Иерихонские трубы» (1951) и особенно рассказ «Под черными звездами» (1961—1963), где мрачная действительность истории — фон и настроение, которое в конечном счете мало задевает героев повествования: исторический поток льется, но персонажи и, главное, рассказчик-наблюдатель скорее смотрят на него со стороны — не столько происходящее поражает их (ранит), сколько они поражаются (удивляются) происходящему. Единственное у Додерера произведение, в котором он пытался передать резко выраженную трагическую ситуацию, — довольно ранний опыт «Дважды ложь, или Деревенская трагедия на античный лад» («Zwei Lügen oder Eine antike Tragödie auf dem Dorfe», 1931, — переиздан в СССР в сборнике «Östereichisches Erlebnis», 1973) — остался экспериментом.

Характерно, что в то время как Гофмансталь и Шнитцлер, Краус и Музиль и другие австрийские писатели при всей своей несовместимости одинаково болезненно переживали итоги первой мировой войны, падение «старой Европы» и гибель прежней австро-венгерской монархии, Додерер и его герои гораздо легче, органичнее и «беспроблемнее» осваиваются с новыми историческими условиями; можно сказать так: Додерер и его герои слишком привязаны к вещественному, житейскому, бытовому слою жизни, чтобы перемены социально-политического порядка могли больно задевать их; они прилепились к стихийности вещей, к их малоподвижности, к запечатлевшемуся в бытовом укладе и уюте «венскому духу», они привыкли впитывать в себя вкус и запах этих привычных для себя вещей, погружаться в поднимающийся от вещей — словно пар над кастрюлей с вкусным кушаньем — поток ассоциаций, импрессионистически растворяться в рождаемых сладкими испарениями воспоминаниях и возбуждаемых ими ожиданиях, — их существование протекает ниже истории, и это объясняет неожиданность перспективы в романах Додерера — со *дна* жизни, т. е. от стихийно-вещной ее прасосновы, от ее «бесцельного многообразия» («Die Dämonen». München, 1962, S. 486); для Додерера и его героев в конце концов все

чения обстоятельств в конце романа наполняет душу героя чувством глубокой благодарности к жизни; вот образец того, что все частные конфликты жизни на деле поглощаются необъятной чувственной полнотой универсума, — не символ, а иносказание, без нарочитой поучительности. То же — в «Демомах»: демоническое, что проскальзывает в людях, вещах и обстоятельствах, не нарушает конечной невозмутимости целого (целое не роман, а сама жизнь, сам мир!). Совпадение названия романа с «Бесами» Достоевского (который так переводят на немецкий — как «Демонов») может вызывать недоумения: что же тут бесовского? Какие-то тени банковских спекулянтов интернационального формата, какие-то отдаленные их угрозы персонажам романа, но и из угроз не складывается ничего реального, да и спекулянты, кажется, пообтесались в вежливом обществе венского чиновничества и утратили свои опасные острые углы. Трагическое реально, но неуловимо, как предчувствие или воспоминание, а глубокий, вялый покой вещей, каким бы меланхолическим настроением ни были овеяны они, — реален и осязателен, стоит только воспринять эти идущие от вещей волны. Творческий порыв писателя скрывается в жизненном, в человеческой жадности к восприятиям, в стремлении открыться чувственной конкретности и полноте мира, в «апперцепции», как говорил Додерер³⁶. Друзья Додерера вспоминают его житейские черты и привычки, иногда чрезмерно странные, но ничего такого, что непосредственно относилось бы к творческому процессу, к работе писателя над своими произведениями³⁷. «Творческий акт — не что иное, как доведенная до крайней беспрепятственности, совершенно свободная апперцепция: глубокое, как дыхание, внедрение мира в человека. Устранить препоны с этого пути — в этом суть того первоначального усилия, что требуется произвести, а за ним само собою следует все остальное, в том числе и таланты»³⁸.

Объективизм зрелого реализма конца XIX в. сохраняет свою жизненную силу, перенесенный в новую историческую обстановку: «Писатель, когда он работает, — читаем в дневниках Додерера, — это самая бесшумная из всех церковных мышей, — потому что не только старается он исчезнуть для слуха других, но и для своих собственных ушей, чтобы не мешать себе шорохами своей собственной жизни, которую он ведь как раз и пытается элиминировать из всего остального. Вот почему одинаково, все равно — великое и малое, далекое и близкое, все одинаково спроецировано на экран апперцепции, все пробует на вкус и на осязание, все в итоге одобряется. «Романист, — писал Додерер, — это не историк своего времени, скажем en detail или через микроскоп, но он документально удостоверяет, что, и несмотря на историю, в его эпоху тоже были жизнь и наглядность» (*Doderer H. von. Tangenten*, S. 81).

³⁶ См., например: *Doderer H. von. Tangenten*, S. 14, 64 ff., 96—98, 276, 282, 289, 294 и. а.

³⁷ См.: *Erinnerungen an Heimito von Doderer* / Hrsg. von Xaver Schaffgotsch. München, 1972.

³⁸ *Doderer H. von. Die Dämonen*, S. 942.

му и почерк у него мелкий, — хотя бы для того, чтобы не шептало перо, царапая по бумаге»³⁹.

Однако эта черта реализма конца XIX в. — объективность, вытесняющая «субъект»⁴⁰, — и включается у Додерера в совершенно новую творческую систему и претерпевает серьезные внутренние изменения — перерождается, оттесняется вниз: появляется новый интерес к глубинной, как бы живой, безличной стихийности жизни, к погружению в глубину пронизывающей мгновения животной стихии⁴¹, — реальность, взятая в ее чувственном обличье, раскрывает свое «метафизическое» дно: «...какая смесь планктона плывет в голове, когда один сидишь в „байсле“, ешь гуляш и пьешь пиво (was einem für diffuses Plankton durch's Hirn schwarzen kann). Ассоциации, вечно завязывающие свои узлы (ultima ratio психологистов), отступили теперь назад и упорядочивались лишь где-то сбоку...»⁴² Один из основных героев Додерера — ротмистр Ойленфельд — живое воплощение движений вниз, книзу, перепадов от интеллектуальной изоэтрениности (ротмистр — прекрасный латинист, как и сам Додерер, — он свою жизнь переводит в латинские фразы, которыми пестрит его речь) до тех состояний тупого пьяного беспамятства, которые сопровождаются у ротмистра бесконтрольными физиологическими проявлениями, откровенно обнажающими его животво-жизненное нутро и как бы некую общезначимую стихийность бытия, зачеркивающую всякую осмысленность и расчлененность человеческой жизни, — «Ротмистр рыгнул из глубины, почти громоподобно, и хрюкнул» («Der Rittmeister räusperte sich profund, fast donnernd, und grunzte») ⁴³, состояние это недаром названо «петрификацией, то есть окаменением ротмистра (magister equitum petrificatus)»⁴⁴. Окаменение — в том, что прекращается воздействие мощной личности — «легкое давление, которое как бы шло от ротмистра, вытеснявшего пространство»⁴⁵.

³⁹ Doderer H. von. Tangenten, S. 317.

⁴⁰ «Безграничность апперцепции за счет пропадающего эгоцентризма» (Doderer H. von. Tangenten, S. 294).

⁴¹ «Анатомия мгновения» учит «постигать каждое волокно, ни одного не скрывая от себя, как того нам всегда хочется» (Doderer H. von. Tangenten, S. 294). «На самой глубине жизни всегда царит мягкое животворное тепло, в котором прорастают зародыши ситуации, несмотря на то, что жизненные положения, в которых побывал человек в прошлом, оставили после себя в поверхностных слоях мертвую листву и сухостой» (Ibid., S. 286). И: «глубина — снаружи. Кто ищет ее в колодезной скважине своего душевного мира (des signen Innern), тот поступает слишком прямолинейно, и жизненные воды отступят перед ним. А что, если всего достигать изображением лишь реального, причем уже одно такое намерение еще дальше затолкнет сюжет и композицию в многолюдную толпу резвящихся и дерущихся между собою фактов?» (Ibid., S. 285).

⁴² Doderer H. von. Die Dämonen, S. 71.

⁴³ Ibid., S. 1325; ср. S. 452.

⁴⁴ Ibid., S. 1324.

⁴⁵ Ibid., S. 1324.

Это стихийно-животное дно — «этаж подлинной жизни в глубине»⁴⁶, — открывшееся в творчестве Додерера, создало необычную для XX в. перспективу во взгляде на действительность, ту непривычную глубину «по вертикали», которая нередко кажется переосмыслением барочных формул и приемов (как в приведенных последними примерах). Линии традиций, соединившиеся в творчестве этого писателя, сейчас невозможно проследить⁴⁷.

Как ни оценивать этого писателя, нельзя не сказать, что чувственная насыщенность действительности в его произведениях возвращает к вязкой, густой, непросветленной, тяжелой, тягостной материи, еще не получившей рационального оформления и не сложившейся в пластический образ; действительность тут — пряная и расплывающаяся атмосфера жадно вдыхаемых гастрономических запахов, атмосфера угарная, чадная, которая лишь прорезана точными светлыми линиями выразительного и виртуозного слова. Додерер словно стремится восполнить упущенное литературой в прошлые эпохи — изображение действительности в ее совершенно непосредственной полноте, в ее безущербной, ни в чем не поврежденной целокупности и единстве, чего (и вполне естественно) не достиг ни один современный немецкий или австрийский писатель, — но тогда — такова закономерная диалектика развития стилей — он вынужден и пройти мимо истории (история — выше выбранного угла зрения), и развеять самое плотность пластического тысячью почти неуловимых флюидов⁴⁸.

⁴⁶ Doderer H. von. Tangenten, S. 345.

⁴⁷ См. краткую и точную характеристику писателя: Weber Dietrich. Heimite von Doderer // Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart, 1970, S. 102—117.

⁴⁸ Томас Манн в своем эссе о Гете и Толстом писал о «животном неистовстве» Толстого, о том, что «неприятное отношение Толстого к органическому отмечено акцентом субъективной мучительности и страсти, акцентом, который потрясает», но что Толстой, несмотря на это, — «любимое детище творческой силы, органической жизни, так что нужно дойти до Гете, чтобы встретить человеческое существо, которому было бы „так же хорошо в его шкуре“, как Толстому». Конечно, столь частое и несколько безответственное пользование словом «органическое» понятно для увлекавшегося философией жизни десятилетия (1922 год) с его реставрацией всякой «органики», — однако «опьянение органическим», «органическое благополучие» и т. д. — все это слова, которые попадают не в цель — в Толстого, — а бьют ниже цели и именно поэтому закономерно и естественно вызывают (коль скоро действие происходит в легенде!) дух писателя, которого тогда как писателя еще вообще не было, — вызывают дух Додерера! Не подняться до толстовской реальной действительности жизни — значит попасть в стихийность жизненного, в «аморфную» жизненную «органику». Сам Додерер вырастает из легенд философии жизни — теоретической, биологически ориентированной, сопровождавшей его молодость, и практической, заключавшейся в венском культе жизненных удобств.

ДЕТАЛИЗАЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ У ТЕОДОРА ФОНТАНЕ

Немецкий реализм достигает своей вершины в творчестве Теодора Фонтане (1819—1898) в последние десятилетия XIX в. Можно утверждать, что впервые лишь здесь, в пределах немецкой литературы, преодолен конфликт между материальным и духовным, между «натуральностью» действительности и ее поэтическим осмыслением, между полнотой детализации в воспроизведении жизненного содержания и духовным смыслом целого.

Эволюция творческого метода в недолгом творчестве Фонтане-романиста запечатляется характерно и энергично. В предыдущем разделе книги речь шла об историческом романе Адальберта Штифтера «Витико»: этот роман вышел в свет в 1865—1867 гг. у будапештского издателя Хекенаста. В 1878 г. в Берлине, в журнале и отдельной книгой, публикуется роман Фонтане «Перед бурей», первый роман уже стареющего писателя. На исторической карте культуры эти два художественных произведения, не признанный широкой публикой шедевр австрийского мастера и недооцененный «первый опыт» прусского романиста, многоопытного как лирик, критик и журналист, разделены не десятью с небольшим годами и не несколькими сотнями километров расстояния от Вены до Берлина, а разделены целыми мирами.

1

Пруссия, Бранденбург, Берлин у Фонтане — свой особый круг; жизненная проза укоренилась здесь издавна; практический смысл приучил к скромной экономности в мыслях и чувствах; вещи обращаются к людям своей деловой, будничной стороной; есть известное чувство органичности, обоснованное единством своей истории, — если в Вене можно было ощущать современный мир расколовшейся цельностью средневеково-универсалистской монархии (а ее историю — величественной, хотя во многом и забытой, — «Витико»!), то в Берлине история — своя, короткая, но зато свежая и новая. Фонтане (1819—1898) всегда жил в этом мире прозы — совершенно отсутствует ощущение разлитой по всем вещам красоты, и нет потребности возводить все существующее к высшему началу прекрасного; и как поэт, Фонтане тоже служил, начиная с солдата, — как журналист и стихотворец, постепенно выросший в знаменитого автора баллад. При всей краткости такая история не отрывается от живой памяти и существует в ней. В своей критике цикла романов авторитетного в то время писателя и историка культуры Густава Фрейтага «Предки» («Die Ahnen») Фонтане писал так: «Роман

должен быть картиной эпохи, которой принадлежим сами мы, у границ которой мы стояли или о которой еще рассказывали нам наши родители», — историческая граница лишь очень осторожно отодвигается назад! «Весьма характерно, что Вальтер Скотт начал не „Айвенго“ (1196 год), а с „Веверли“ (год 1745), которому он еще особо придал второе заглавие — „Шестьдесят лет тому назад“. Почему же он сразу не обратился к более ранней истории своей страны? Потому что у него было очень верное ощущение: два поколения — вот граница, заходить за которую, по крайней мере, как правило, отнюдь нельзя рекомендовать». А спустя два десятилетия после этого отзыва, в 1894 г., в руки Фонтане попадает «профессорский» роман Альфреда Дове «Каракоза»; Фонтане несколько встревожен: «Мир, каким он был в 1250 или 1260 году, может описывать лишь поэтический гений»¹, и если что и примиряет Фонтане с этим романическим трудом историка, так это «дерзкая — и счастливая — и оправданная мысль» автора «рассматривать события, происходившие в 1230—1240 годах, точно так, как события, происходившие в 1870—1880 годах, Парму того времени — как Берлин-Вест нынешнего времени, а императора Фридриха Барбароссу — как самого настоящего берлинца»². В этом ироническом замечании серьезный смысл: Фонтане всегда жил в своем берлинско-бранденбургском мире прозы и запечатленной в ней еще недавней истории; конечно, и эта проза рождала свои поэтические легенды, — но совершенно отсутствует впечатление разлитой по всем вещам красоты, отсутствуют или быстро перемалываются те пережитки идеалистической эстетики начала века, которые в культуре всей Германии второй половины века были чем-то вроде несмываемого и неперменного образовательного лака, подчищавшего вещи и подправлявшего действительность, и Фонтане совершенно не чувствует в себе потребности возводить все существующее к высшему началу красоты.

Быть может, только в Берлине (из всех городов Германии) и можно было воспитать в себе отчетливое чувство полной непосредственности окружающих вещей, каждая из которых незаметно заключает в себе живой след истории. Фонтане, автор многотомных «Путешествий по Бранденбургу», следовал этому чувству и достиг мастерства в описаниях, соединявших реалистическое наблюдение вещей с историей и легендой. Яркие свидетельства берлинского реализма — берлинского в том смысле, что Берлин и прусская история была его почвой, — в творчестве такого великолепного художника, как Адольф Менцель. Уже в своих многочисленных иллюстрациях к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера (1839—1840) берлинский XVIII век предстает с поразительной конкретностью и психологической достоверностью. Скорее можно удивляться тому, что Менцель не был современником Фридриха II, — настолько поразительно верно переданы на его гравюрах, рисунках, лито-

¹ Fontane Th. Schriften zur Literatur. Berlin, 1960, S. 83.

² Цит. в кн.: Reuter H. H. Fontane. Berlin, 1968, S. 567.

графиях и картинах ситуации, жесты, мимика персонажей. Разгадка потрясающей жизненности созданных Менцелем образов заключается не только в его знании XVIII века, не только в редком таланте проникновения во внутренний мир своих героев и не только в реалистическом мастерстве воспроизведения материала жизни, подчиняющем себе виртуозную технику художника. Эпоха Фридриха II — это у Менцеля действительно целый живой мир, наделенный необычайной полнотой, и в то же время, вместе с тем, это миф, или легенда о Фридрихе Великом, миф, отличающийся своей замкнутостью, обособленностью и отмеченный уже поэтому своей особой «странностью». Фридрих у Менцеля, генералы и приближенные короля, горожане и крестьяне — сверхреальны в своем существовании, они предельно приближены к зрителю: эту физическую приближенность к себе менцелевских персонажей чувствует и человек XX в., и тем более она должна была поражать людей XIX столетия. Загадка этой непосредственности такова, что подобного эффекта не мог бы добиться ни натуралистический живописец, — если бы такой мог быть при дворе Фридриха II, — ни фотограф, который снимал бы короля во всех позах и положениях. Загадка менцелевских персонажей объясняется не тем, что достигнута самоидентичность их существования («натуральность»), — как раз напротив, Менцель достигает своих художественных результатов через столкновение противоречивого. Фридрих у Менцеля реально живет — потому что он не просто король, но наряду с тем еще и совершенно частный человек, через частного человека можно разглядеть в нем и короля. Фридрих у Менцеля погружен в быт, и хотя это не простой быт, а быт короля, но он предполагает типичность привычных ситуаций — ситуаций, обросших своими конкретными вещами, наполненных своими житейски-привычными и житейски-обыденными жестами и реакциями. Нет идеи величия, которая на все бросала бы свой отблеск, нет заведомой идеи величия, которая управляла бы всем поведением главного героя Менцеля, — жизненное поведение Фридриха до конца конкретно, он вживается в каждую минуту и в каждую ситуацию, сживает с ними и точно так же никогда не боится того, что уронит свое достоинство, не страшится ни быта, ни прозы, как не стыдится в жизни своего выцветшего и засыпанного пеплом мундира. Нет и идеи красоты, которая не возникала бы из бытовой прозы ситуаций. Бытовое существование человека, который все остальное в нем позволяет видеть только через слой прозы, дает в руки художника деталь и дает характерность. Характерность — неповторимость и неожиданность конкретного момента, в его мимолетности целиком осуществляется задуманный образ и схватывается в своей неуловимости целый характер, — это основная отличительная черта менцелевского реализма, которая и объясняет всю непосредственность и объемность его персонажей. Характерность доходит до странности и чудачества. Такой метод Менцеля — общественное передавать через

частное, характерное и странное — не был изобретен им на пустом месте. Умение характеризовать человека через частное и странное было чертой берлинской культуры, чертой, которая, по всей видимости, обязана была и французскому жанру «характеров», — достаточно принять во внимание огромную роль, которую играла литература Франции в Пруссии XVIII в., прибавим сюда и возникшую в конце XVIII в. берлинскую колонию французских переселенцев-гугенотов, из которой происходил Теодор Фонтане. Показательно уже увлечение «анекдотами», т. е. реальными или вымышленными рассказами, остро характеризовавшими через конкретную черту или ситуацию то или иное историческое лицо, — этими анекдотами пользовались и создатели прусской патриотической легенды, ими пользовался и поэт Фонтане в своих балладах из прусской истории. Наконец, и сама эпоха Фридриха II, и сама жизнь короля давали образцы «анекдотического», т. е. острохарактерного сочетания «великого» и «малого», странного и смешного, что до известной степени стало и распространенной манерой поведения, стилизовалось уже в XVIII в. Но у Менцеля принцип «характерности» возвысился до уровня исторической принципиальности, — буржуазный, прозаический XIX век рассматривает в его произведениях «героическую» эпоху Фридриха II. Одновременно — остранение и приближение, реальность и миф, исторический эпос художника и непосредственная картина настоящего во всей его полноте.

Творчество Менцеля — это очевидный показатель тех возможностей, которые были заложены в искусстве Берлина середины XIX в., — это реалистические возможности исторического жанра. В литературе они получили лишь частичное выражение². Но сама история — свежа; она недалеко заходит назад — и лишь настолько, насколько возможно, чтобы ясное, осязательное ощущение своего присутствия при ней, чувство «современности» прошлого, сохраненного в его живости момента «сейчас и здесь» никак не исчезало. Единство настоящего, истории и легенды достигается как бы мгновенной яркой вспышкой света — целое увидено через частное, типическое через странное, значительное через остроанекдотическое, век — через свое мгновение.

Эта специфические черты реалистического метода отразились и преломились в стиле первого романа Теодора Фонтане.

2

Штифтер в Австрии и Фонтане в Германии создают два совершенно различных типа исторического романа. Реалистическая точность,

² Необходимо назвать журналиста и романиста Виллибальда Алексиса (1798—1871) с его произведениями из прусской истории, — творчеству его Фонтане посвятил блестящую статью, опубликованную посмертно.

непредвзятость, широта воспроизведения действительности, универсализм и величие истории народов, воплощаемой средствами литературы, — к этому стремились творцы нового эпического романа во второй половине XIX в. Общность целей приводила к известной близости стилистических поисков — при всем различии исторической почвы и художественных традиций.

Однако для Фонтане создание эпического романа было не высшей и завершающей стадией развития, как у Штифтера, а начальной точкой развития. Успех Фонтане-романиста не был полным, и существовало сразу несколько причин для этого. Фонтане подводила известная неискренность в эпическом жанре, но не неопытность была главной причиной. Посвященная знаменательному кануну освободительных войн, книга вдруг обнаружила внутри себя неожиданную, едва ли осознанную самим писателем историческую бесперспективность, выразившуюся в настроениях тягости и утомления. Эти настроения шли уже от мироощущения 70-х годов, от мироощущения сложного и противоречивого, в котором энергичный и совсем не склонный к пессимизму Фонтане отдавал себе, как это ни удивительно, далеко не полный и ясный отчет. Наделенный такой прямой добродетелью эпического писателя, как особенная наблюдательность и способность вникать в жизненные ситуации и в жизнь вещей, Фонтане — и это уже вполне в духе конца XIX в., с той разницей, что черта эта воспитана была в нем самой традицией, — склонен был поддаваться настроениям людей, ситуаций, вещей, следовать за их изгибами, а потому и переносил присущую настроениям изменчивость и гладкость переходов на внутреннюю жизнь своих героев. Персонажи Фонтане любят вслушиваться — вслушиваться в первую очередь в себя самих, в свои «состояния»; в позднем Фонтане ничто не затвердело, — он был сверхчувствительно тонок. Но, вслушиваясь в себя, герои Фонтане, часто, слишком часто нежные, словно какие-то парниковые растения, обнаруживают в себе все то же утомление, жизненное неудобство, болезненность. В романах Фонтане действуют и весьма быстрые, энергичные персонажи, однако вся в целом температура жизненных процессов как бы понижена и ход дел замедлен. Странно, но Фонтане словно не замечал этого. Не один персонаж Фонтане утомляется от жизни и, простудившись, умирает!

«Настроения» в своей импрессивной навязчивой устойчивости и вязкой тягучести — у Фонтане фланг, противоположный событиям истории. Развитие Фонтане-романиста идет от изображения исторических событий, но они все равно остаются у него на заднем плане, а он останавливается на их пороге, — к изображению лишенных всякой сюжетности состояний. Точно так же развитие идет от острой сюжетности, присущей некоторым линиям романа «Перед бурей», к отсутствию всякой сюжетности, к статичности существующих состояний. Приключенческие и криминальные фабулы, которых не избегал Фонтане («Под

грушей», «Эллернклип», «Квиты»), кажутся у него скорее чужеродными, навешанными не жизнью, но литературными моментами, чрезмерным и потому нетипичным перенапряжением сюжетного. И точно так же развитие идет от исключительности состояний, — весь роман «Перед бурей» не что иное, как чрезвычайность положения, в котором люди и их души обретаются в преддверии близящихся, но все никак не наступающих великих событий, — к их усредненности, размеренности, когда люди — взвешенные частицы в однородном малоподвижном растворе перемоловшей себя жизни.

Вот почему первый, монументальный по своему замыслу роман Фонтане послужил в его развитии лишь прологом к зрелому творчеству. Внутри той поэтической концепции истории, которую строил писатель, возникла концепция иная, и обе они уже не могли ни размежеваться, ни тем более слиться. Не могли хотя бы потому, что конструктивная база романа была слишком слаба, она только создавалась, создавалась на ходу, но не могли уже и в силу своей противонаправленности. Фонтане не справился с центробежным движением внутри своего первого романа, — вероятно, лишь писатель с опытом и гением Толстого был бы способен и разъединить, и совместить все то противоположное, что наметилось в романе, — как острое развитие событий, так и замедленность идиллических состояний, и внутреннее, особое движение психологический процессов⁴. Но прежде всего требовалось осознать, что внутри романа наметилась притязающая на свое самостоятельное значение поэзия настроений, которая стремится подчинить себе все в романе, но встречает на своем пути слишком много разнородных и чужеродных элементов. В романе Фонтане не сумели разойтись две эпохи, эпоха 1813 г. и современность;

⁴ В романе «Перед бурей» встречаются сцены, поражающие своей психологической глубиной и лаконичностью. С большим мастерством написана последняя глава третьего тома романа. Молодой Левин фон Фитцевитц под впечатлением известия о том, что любимая девушка, Катинка, бежала с польским графом Бнинским, уходит из Берлина и бредет, не разбирая пути, прочь, пока не падает без чувств посреди дороги. Весь этот развернутый эпизод построен на сцеплении двух рядов изображения — внутреннего монолога героя и внешнего движения: в вещах, встречающихся на пути, сбивчивые мысли Левина отражаются. Создается напряженный контрапункт двух рядов, когда, словно при свете факелов, здания и предметы становятся воплощением внутренних образов выведенной из равновесия фантазии. Ночное странствие Левина заканчивается, когда на пути его вырастает коляска с сидящими в ней мужчиной и женщиной: в них Левину, очевидно, чудятся образы графа и Катинки, но и эти двое вдруг пугаются Левина. Ряд полубредовых образов сознания и ряд действительности вдруг смыкаются, и такого короткого замыкания уже не выдерживают тающие силы Левина: «Он посмотрел вдоль шоссе, сначала в одном направлении, потом в другом, и произнес: „Очень похоже на аллею тополей, которая ведет через Одербрух, а тень, та, что стоит там ниже, — это могла бы быть церковь в Гузе... Подумать только, четыре недели, а мне кажется, словно прошел год...“ Он подпер рукой свою голову и задремал, и сквозь дрему все яснее и яснее слышался ему

слишком полагаясь на преемственность времен, — так, как то и следовало согласно его пониманию исторического (историческое всегда рядом и под боком, а то, что не под боком, — литературе, т. е. непосредственному постижению и воспроизведению, не доступно и не подлежит), — Фонтане перенес не осознанные им настроения настоящего на прошлое и «заразил» ими как эпоху минувшего, так и, можно сказать, форму и композицию своего романа. В последней главе, в эпилоге романа перед нами предстает «репортер из марки Бранденбург» (так — Х. Х. Рейтер) — тот незаметный внешне герой этого романа, который «сидел» внутри него на протяжении всех восьмисот его страниц и весьма часто, в противоречии с требованиями жанра, да и с замыслом автора, создавал нарастание интонационно-стилистического единства романа, единства, подавляющего отдельные сюжетные линии и элементы, порою даже вступающего в противоречие с буквальным их смыслом и значением. Этот герой — не автор с его голосом, а это — то *настроение*, которое даже не было настроением автора романа в том смысле, что оно подчиняет себе писателя и его искусство.

Не оставивший (за самым малым исключением) произведений слабых, Фонтане все же далеко не сразу нашел себя в романе. Первой и безусловной удачей был «Шах фон Вутенов» (1883); в некоторых поздних вещах Фонтане подходит даже к некой идеальности своего творческого типа — таков он в своем позднем, совсем небольшом романе «Поггенпули» (1896), стремящемся к лирической бессюжетности, с тончайши-

словно отдаленный перезвон колоколов. Он прислушался со все растущим чувством ожидания, и наконец ему показалось, будто слеза течет у него по щеке и успокаивает его, и на его налившееся тяжестью сердце снизошло освобождение.

Но этому не суждено было случиться; иное было уготовано ему. Перезвон, который слышал он как бы во сне, все приближался на самом деле, и прежде чем он мог понять, в чем тут дело, со стороны Дальвица, между тополей, показалась какая-то повозка. Странно — это не были сани (перезвон заставлял думать, что это сани), а это была легкая, открытая коляска, и на двух впряженных в нее маленьких лошадках повешен был целый ряд колокольчиков — то ли от нечего делать, то ли из чрезмерной осторожности. Теперь коляска подъехала совсем близко; лошади испугались и резко повернули вправо. Спереди сидела молодая пара: он, скрестив руки, закутался в пальто, она была высокая, стройная, на ней была узкая юбка и отороченная мехом шапка. Черт лица нельзя было разобрать, но она правила и страшно испугалась, увидев сидящего у дороги мужчину. Только у следующего тополя она еще раз обернулась назад и взволнованно заговорила, обращаясь к своему спутнику.

Левин видел все это, и, не понимая, что делает, вдруг вскочил и бросился вслед за быстро отъезжавшей коляской. Ему хотелось кричать, звать, но ни одного звука не вырвалось у него из груди. Так он бежал, пока не иссякли последние силы, и тогда он упал, без звука, прямо посреди дороги» (Fontane Th. Romane und Erzählungen in acht Bänden. Berlin und Weimar, 1970, Bd. II, S. 209—210. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

ми переливами взвешиваемых относительно друг друга настроений — торжество «внутренней формы» над твердыми видимыми опорами внешней, таков он в сугубо и подчеркнуто прозаичном романе «Матильда Мёринг», написанном в последние годы жизни и даже не опубликованном самим автором. Вот к чему шел Фонтане — к устранению поэтической *видимости* из изображаемой жизни, к устранению всех нарочитых, заметных, внешних поэтических средств; это значило, что Фонтане шел к поэтическому воссозданию жизни как жизни — без всякого специального подмешивания «поэтического» к жизни. Такой процесс захватывал и тематику произведений, и их сюжеты. Он приводил к концентрации типического в детали, к характерности усредненного.

3

Стилистические процессы не уничтожают действительности у Фонтане, не стилизуют реальность в априорно-заданном направлении, а позволяют постигнуть ее в свете поэзии — поэзии, почерпнутой, насколько это вообще возможно, в самой жизни.

Годы, когда Фонтане создавал свои романы, совпали с расцветом натуралистической эстетики: будучи живым опровержением всякого натурализма, произведения Фонтане близки этому нарождающемуся эстетическому мировосприятию эпохи своей, идущей от его родной, домашней, берлинско-бранденбургской традиции укорененностью в непосредственной, осязательной, локально-определенной и даже мелкой действительности; вместе с натурализмом они владеют этой общей для них действительностью, но распоряжаются ею принципиально иначе. Натурализм — предупреждение Фонтане-романисту, причем сразу и в позитивном и в негативном смысле: отвергая натуралистическую приземленность, на немецкой почве быстро превращавшуюся в стилистический и мыслительный декаданс, обращая реальность своего мира в тонкую поэзию, Фонтане более всего опасается того, чтобы качество поэтического, присущее его прозе — и в тем большей степени, чем позже эта проза написана, — не возникало из какого-либо иного источника, кроме самой этой прозаической и мелкой действительности, чтобы поэзия не шла от «литературного» и литературщины, от заранее созданного и отвлеченного стиля, или даже от жизненного стиля личности, субъекта. Стиль должен плотно прилегать, приравниваться к вещам, быть их голосом⁵.

Отсюда ясно, с одной стороны, какой плотный слой непосредственной действительности должен был запечатлеться в творчестве Фонтане, и, с другой стороны, ясно также, что именно внутри этого слоя, сохраняю-

⁵ Об этом художественном принципе Фонтане прекрасно писал Томас Манн еще в 1910 г. См.: *Mann Th. Gesammelte Werke*, Bd. X. Berlin, 1956, S. 487 f.

щего, несмотря ни на что, свою натуральность и фотографическую достоверность, должен происходить рождающий стиль перелом от житейской прозы к подлинной поэзии. Такова специфическая загадка творчества Фонтане — его стиль мужественно-сдержан, лишен красоты⁶, но при этом обладает тысячью нюансов, выразительностью, которая рождает огромное эстетическое наслаждение. Фонтане удается расшевелить вещи вокруг себя, и их голоса начинают реально звучать и переливаться (отсюда нюансы!) в его произведениях.

Певец прусской истории в своих балладах и прусский патриот, для которого Берлин и Бранденбург — место действия всех основных произведений и вместе с тем естественная точка отсчета при взгляде на мир (то и другое, естественно, связано), Фонтане в поздние свои годы свободно владел языком своей области как культурным единством — языком людей и языком вещей, зданий, ландшафтов. Стиль обретается внутри такого «географически-культурного единства», и не случайно Фонтане могло представляться, что писатель до конца «объективен» и совершенно отрешается от своей «субъективности». В отличие от натуралистов Фонтане видит общий стиль разного. Но не за счет нивелирования подлинных различий того, что различно и противопоставлено в самой жизни. Как ни у кого из немецких писателей, его произведения — одновременно этюды социальной психологии. Неподдельно-натуральные речи персонажей из романов Фонтане нередко одной своей интонацией рисуют полнокровный человеческий характер и, как правило, почти незаметными и ненавязчивыми деталями рисуют и целую картину общества. Натурализм (в немецком варианте) плоскостен, — у Фонтане появляется своя «вертикаль», «вертикаль» самого широкого диапазона, насколько далеко может заходить она, простираясь от картины общества в целом до мельчайших деталей, в которых Фонтане, постигнув стиль целого, улавливал типичные и существенные явления жизни. Живая речь и речевая, устная интонация становятся у Фонтане той центральной средой, в которую разрешаются и в которой получают выражение крайние точки этой «вертикали»: натуралистический слой произведений Фонтане, слой плотный, густой, насыщенный деталями, конкретностью вещей, окрашенный в «локальные тона», отражается в бесконечно разнообразных речах героев Фонтане, в богатстве речевых интонаций, которые у Фонтане звучат, пересекаются, перебивают друг друга и тоже создают свой особенный, не повторенный никем контрапункт. Фонтане вглядывается в действительность и вслушивается в нее. Вот почему так уместно говорить о голосах людей и голосах вещей,

⁶ Некоторые оговорки не изменяют сути дела. В ранних романах позднего Фонтане встречаются «сентиментальности» и следы поздних «годов учения». Фонтане пробовал свои силы и в жанре криминального рассказа, и пытался воспользоваться приемами приключенческого романа. Все это осталось эпизодом.

звучащих в его романах. По-видимому, поэтический стиль Фонтане и рождается из такого отражения «натуральной» жизни в план разговоров, тоже в полной мере сохраняющих свою «натуральность». Это последнее, «натуральность» диалогов Фонтане, воссозданная поэтическими средствами, есть сфера, в которой совершается опосредование действительности и происходит становление стиля, характерной особенностью которого всегда оказывается, однако, то, что он замкнут на «натуральной», сырой, голой, вещественно-конкретной реальности.

Фонтане преобразует действительность и всегда возвращается к ней. Стиль захватывает у Фонтане совершенно все. тогда как кажется, что вещи остаются на месте, нетронутые в своей «натуральности». Однако логика вертикали действует безошибочно и неумолимо: «голый» жизненный материал вынужден пройти весь путь своего опосредования, должен отразиться в реальности речи и — до конца сублимируясь — должен отразиться в осязательно-вещественном качестве звучания речи, в чувственно воспринимаемых нюансах ее интонации и фонетики⁷. И, что удивительно, «натуральный» материал проходит весь этот путь действительно никуда не исчезая и не теряясь ни в каких заоблачных даях, — он преобразуется, продолжая стоять перед нами и только приобретая глубину перспективы. Стилистически преобразованный, жизненный материал приобретает типические признаки «культурно-географического единства», о котором говорилось выше, — абсолютная конкретность жизненного материала выступает как деталь жизненного стиля. Неповторимость чувственного слоя речи и языка Фонтане создает особые трудности для перевода его произведений — перевод отнимает у них этот верхний слой, в котором происходит окончательное опосредование материала: он лишает вертикаль ее завершения. В отличие от лирических порывов барокко, не чуждавшегося, впрочем, и нарочитой резкости звукописи, и в отличие от лирических перезвонов подобных фонетических стихов Брентано, Фонтане в звукописи своих стихотворений и тверд и резок, сухое искрение его ритмов — и следствие и цель. Его звукопись целиком построена на специфической полунемецко — полуславянско-польской фонетике типичных прусских дворянских фамилий с их окончаниями на долгое «у», на специфических малохарактерных для немецкого языка в целом сочетаниях звуков и т. д.⁸ Фонтане создает образ Пруссии (это его цель), и создает его, пользуясь фонетическими средствами, — извлекая суровую и резкую,

⁷ Из определения интонации персонажа, как показывают наброски 1878—1879 гг., у Фонтане рождается представление о его внешнем облике, характере, судьбе. См.: *Meyer Herman. Das Zitat in der Erzählkunst. 2. Aufl. Stuttgart, 1969, S. 158.*

⁸ Так в стихотворении, написанном Фонтане в день своего 75-летия (см.: *Fontane Th. Gedichte. Kleine Prosa / Hrsg. von Chr. Coler. Berlin, 1961, S. 349*), в стихотворении «на случай», которое по-своему блестяще, хотя и предельно далеко от любой «чистой» лирики.

отнодь не лирическую музыку из характерных фонетических особенностей имен собственных.

Это же свойство звукописи обнаруживает себя и в ткани романов Фонтане. Когда кондовый пруссак Дукведе (Duquede) обижается тем, что его фамилию произносят на французский лад, по примеру Дюкена (Duquesne) превращая его в Дюкеда, то за этой деталью сразу же открывается реальность берлинской жизни в ее многообразных проявлениях: тут и характеристика прусского дворянства, кастово-замкнутого и кичащегося своим древним происхождением («до Гогенцоллернов»), тут, главное, и факт культурного порядка — в Берлине существовал заметный и активный слой французской культуры, связанный с возникшей еще в конце XVII в. французской гугенотской колонией (предки Фонтане были родом из Франции), — даже сам мастерски используемый писателем берлинский жаргон на всех своих уровнях был пропитан характерными только для него заимствованиями из французского. Все эти моменты взаимодействуют: галлофоб барон Дукведе не просто возмущен искажением его фамилии, а раздражен тем, что его принимают за потомка гугенотов. Социальный факт, который схвачен уже на уровне фонетическом.

Такие тонкие, «бесплотные» средства передачи действительности всегда были в распоряжении Фонтане. Фонтане, обходясь решительно без всякой символики, способен был создавать своего рода сокращенные и многозначительные знаки жизненной действительности как бы внутри ее самой, в ее живом контексте; все изложение Фонтане обычно усеяно такими указаниями на широкую реальность, такими точками, в которых взгляд прорывается в глубь жизни через поверхность узкой непосредственно данной действительности. В первую очередь такая возможность связана с речевой интонацией, вернее, с интонациями повествования, когда используются все вольности устной речи — и ее необычайная гибкость, и ее незаконченность, и ее неправильность, и все вольности живого диалога, когда собеседники могут и перебивать друг друга, и ссылаться друг на друга, и без конца обсуждать самые важные и самые неважные темы, и умалчивать об одном и разбалтывать другое и т. д. Фонтане на своем более узком пространстве всегда очень тонок и неисчерпаем в игре нюансов и в плавности стилистических переходов. Подробно исследована специальная техника, принятая Фонтане, — прием прямого или скрытого цитирования поэтических произведений, которым без конца пользуются его персонажи⁹. Этот прием, открывающий самые разнообразные возможности для характеристики, является частным случаем техники более общей: персонажи ссылаются друг на друга и обсуждают сказанные ими слова, или они ссылаются на мнения других лиц и обсуждают их, или же, третий случай, они ссылаются на

⁹ Meyer Herman. Op. cit., S. 155—185.

мнение «общества» и тоже как бы цитируют приговор общества, вынесенное им решение. И даже сама «объективность» авторского повествования пронизывается голосами людей и голосом общества. Это и придает изложению многоплановость, или «полиперспективность», которая у Фонтане, однако, внешне всегда слита в одну линию — перспективы, вторые планы звучат как подголоски. Эти подголоски распахивают стены непосредственной действительности, делают ее объективной, отнимают у фактов их неподвижную замкнутость. В начале романа «L'Adultera» (1880) факт, сообщенный подчеркнуто объективно, постепенно «разыгрывается» так:

«Коммерческий советник ван дер Страатен (большая Петриштрассе, 4) был одним из самых полновесных финансистов столицы, — факт, мало меняющийся (*alteriert*) от того, что авторитет его был скорее делового, чем личного свойства. На бирже его ценили безусловно, в обществе — лишь условно. Причина, — стоило только прислушаться, — заключалась в значительной степени в том, что он слишком мало пробыл «там» и упустил возможность приобрести общезначимую светскую шлифовку или хотя бы отвечающие его положению в обществе аллюры» (III, 313). Слово «*draußen*» поставлено в кавычки, — у Фонтане, как ни у кого, много слов стоит в кавычках, поскольку они суть цитаты. Оно означает примерно то же, что наше «за границей», но более компактно и общо; это закавыченное выражение явным образом «зашифровывает» целые развернутые отзывы об этом Страатене, отзывы, которые, видимо, сложились в форму совершенно непререкаемого суждения о нем: «Страатен мало бывал там». Вообще стоит Фонтане сухо-прозаически назвать факт, т. е., попросту говоря, сообщить нам фамилию и адрес своего персонажа без всякой лирики и без промедлений, как этот факт становится предметом всестороннего оценивания, причем «субъект» оценок каждый раз по-разному определен. На протяжении столь краткого отрывка трижды встречаются слова с корнем «*gelten*», означающим оценивание, — *vollgiltigst*, *galt*, *allgemein giltig*; Страатен был «*полноценным*», или «полновесным», финансистом, и он был безоговорочно *признан* на бирже и условно принят в обществе, и он не приобрел «*общезначимых*» манер и т. д. Вид на общество вполне уже открыт в этих первых фразах романа, и герой романа поставлен в сложные и противоречивые отношения к обществу, мнения которого внимательно прислушивающийся к его голосам автор, едва приступив к рассказу, успел уже не раз процитировать. Заметим, кстати, что и сам Страатен — один из носителей характерной для персонажей Фонтане культуры «крылатых слов», которые заполняют речи героев его романов, как поговорки Санчо Пансы — роман Сервантеса: Страатен — сочный, яркий и, в сущности, банальный представитель этой культуры, поднимающейся, возникающей из «безличности» общественного мнения.

Сравним начало романа «Поггенпули» (1894), предпоследнего в ряду опубликованных при жизни автора произведений, одного из высших его достижений.

«Поггенпули — майорша фон Поггенпуль с тремя дочерьми, Терезой, Софией и Манон, — жили, с тех пор как семь лет назад они переехали из Старгарда в Померани в Берлин, в только что построенном тогда, а потому довольно сыром здании на улице Гроссгёршен, в угловом строении, принадлежавшем недурному и покладистому человеку, бывшему строителю, а теперь рантье Августу Ноттебому. Эта квартира на улице Гроссгёршен была выбрана семейством Поггенпулей не в последнюю очередь из-за названия улицы, напоминавшего о военной истории (*im des kriegsgeschichtlichen Namens... willen*), но в равной степени из-за так называемого «чудесного вида» (VII, 313).

И тут тоже сразу же появляются взятые в кавычки слова — цитируется и общество с его языком и с его оценками, в данном случае даже не вышедшими из моды («чудесный вид»), и цитируется, очевидно, вдова Поггенпуль, о которой в дальнейшем пойдет речь. «Красивым видом» оказывается вид на кладбище св. Матфея, потому что майорша, родом не из дворян, а из бедной семьи проповедника, любила говорить о смерти, и вид на конфетную фабрику Шульце, потому что вдова постоянно пользовалась даже от кашля. Эти подробности способны позабавить и умилить, но всякая реалья, отмеченная с топографической точностью и детально описанная, уже служит здесь у Фонтане многим функциям: не только характеризуется с известной жесткостью, которая позже очень и очень смягчается, вдова Поггенпуль, но и закладывается — через описание «чудесного вида» (т. е. кладбища и конфетной фабрики!) — основа для тех необычайно тонких и иной раз почти невесомых социальных дифференциаций, веяний и переливов, почвой для которых оказывается очень дружное, но в то же время столь разнонаправленное семейство Поггенпулей. В почти бессюжетном маленьком романе Фонтане нет внешних конфликтов, местами царит идиллическое настроение, но (тем не менее!) создается яркая, великолепная картина общества, передана социально-психологическая, чреватая конфликтами ситуация общества, воспроизведенная тончайшими косвенными средствами — через разговоры и письма действующих лиц.

Поле социальной напряженности возникает прежде всего между «мещанкой» вдовой Поггенпуль и ее пятью детьми, каждый из которых олицетворяет свою грань сословного самосознания — тут и прямолинейная туповатая гордость, предмет которой — дворянское происхождение и героизм предков (один из них изображен в нижнем белье и «без сапог» в сцене ночного нападения австрийцев на прусский лагерь в 1758 г. — VII, 321), мечты о «Цорндорфе грядущего» (слова Мольтке. — VII, 320), т. е. о победе над русскими, — тут и самое ироничное отношение к теряющим вес дворянским привилегиям, и спокойное принятие

наступающей и берущей верх буржуазной эпохи. Мир и добросогласие царят в семействе, но генеалогические линии не срастаются, а искрят¹⁰. В романах Фонтане темы и проблемы не формулируются, — они в обыденной несущественности житейских разговоров обретают свою осязаемую прочность и получают тысячу оттенков. Реальность Берлина (большинство романов Фонтане — «берлинские») становится полифункциональным средством характеристики. По-своему, в своем натуралистически предопределенном материале, Фонтане целенаправленно строит густую сеть отношений, что, с одной стороны, напоминает «густоту» таких произведений, как «Избирательные сродства» Гете, а с другой стороны, никогда не достигает системности и универсальности, созданной в этом романе Гете, поскольку это противоречило бы «естественности», внешней непреднамеренности романа, вольности его композиции. Прежде всего такая густота связей и отношений характерна для последних произведений Фонтане — «Поггенпулей» и «Штехлина». Их композиция — функция от их «натуральности» — эту натуральность обращает в свою противоположность, свободу формы — в формальную завершенность, которая, однако, продолжает оставаться неуловимой, остается формой внутренней. Фонтане членит бессюжетность этих последних романов, сопоставляя друг с другом разделы, объединенные внутренним настроением, чувством, словно разделы музыкальной формы. Это высшее достижение Фонтане, его стиля, но, конечно, такие соотношения труднодоступны «измерению» и вообще трудны для анализа, — таково последнее превращение, которое претерпевает «натуральная» действительность у Фонтане.

С того самого момента, который оказывается роковым для судьбы «локальных романов», начинается долгий и сложный путь стилистического преобразования мира у Фонтане. «Мёринги жили на Георгенштрассе 19, совсем рядом с Фридрихштрассе» (VII, 419), — начало ряда реального и начало ряда ассоциативного, начало тех осмыслений, что, словно подголоски и переплетающиеся линии, окружают реалии романов Фонтане. Смысл действительности заключен, согласно Фонтане, в самой этой непосредственной действительности.

¹⁰ Мещанское происхождение урожденной Пюттер вольно и невольно подчеркивается ее детьми. Брак мещанки и дворянина — не столько одна из тем романа, сколько один из лейтмотивов его, возникающих ненавязчиво и разрабатываемых исключительно тонко. Анализ этого романа см.: Reuter H. H. Fontane, S. 823—831, 637; Lämmert E. Bauformen des Erzählens. 5. Aufl., Stuttgart, 1972, S. 226—233 (специально о диалогах в романе); Jolles Ch. Theodor Fontane. Stuttgart, 1972, S. 83—85; Müller-Seidel W. Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart, 1975, S. 418—426.

Не приходится и говорить о том, что подобная острая деталь у Фонтане ничего не «снижает» и не разоблачает как таковая, — она мирно укладывается во всеобъемлющей полноте жизни как удивительном и неудивительном многообразии «всякого разного», всего, что вообще «бывает».

4

Объективизм Фонтане характеризуется тем, что действительность берется им «с середины». За этим обстоятельством скрывается много исторически-определенных мотивов.

Для последовательного реалиста срединные слои общества по своему социальному положению, по своим привычкам и психологии таковы, что заведомо гарантируют типичность изображенного. Развитие Фонтане вело от всего слишком исключительного, выдающегося и экстравагантного к общераспространенному, даже малозаметному. Фонтане со временем стал резко отмежевываться от романтических фабул, что давалось ему нелегко. Его последние романы изображают пласты состояний, а не движение вперед. Лирическая бессюжетность прозы сближает старика Фонтане и позднего Чехова. Бесцветного, серого Фонтане не выносил, но опубликованный посмертно роман «Матильда Мёринг» рисует энергичную женщину, все поступки которой продиктованы тем, что она до конца сроднилась с серой пошлостью жизни. Романы Фонтане просматривают все социальное строение общества от середины, — отсюда можно изредка подниматься к социальным верхам и иногда спускаться к социальным низам. Старинная сословная иерархия сталкивается с буржуазной логикой богатства и бедности. Бедные и «средне-богатые» дворяне и бедные и «средне-богатые» мещане — это те люди для Фонтане, которые везут на себе груз жизни — как «все» — и обладают при том именно той, а не большей степенью свободы, какую дает людям жизнь в целом и жизнь вообще. Типично соразмерение радостей и горестей в их жизни; можно иронизировать по поводу мелкой ограниченности их бытия, но нельзя не сочувствовать им. Все сочное, насыщенное, талантливо-яркое, что Фонтане видит в этих людях, он разрабатывает тщательно — любой проблеск таланта к переживанию жизненной полноты.

Такая усредненность жизни становится моральным и поэтическим принципом у Фонтане. Мудрость гетевского «отречения» возвращается у Фонтане в новом виде; мораль писателя в том, чтобы ни на шаг не отходить от житейской прозы и как бы нести ее вместе со всеми людьми. И в личном плане: творческое горение — дело частное; оно глубоко скрыто в душе писателя за той привычной мягкой манерой поведения, с которой писатель — обыкновеннейший из людей¹¹. И в плане творческом и эстетическом (короткие эстетические дискуссии часто возникают в романах Фонтане) — все поэтическое безусловно отступает перед жизнью и безусловно уступает ей. Прекрасное существует только в жизни (как и безобразное), произведение искусства становится

¹¹ Ср.: *Mann Th. Gesammelte Werke*, Bd. X, S. 476 f.

прекрасным, будучи верным жизни, — «лишь подлинный реализм полон красоты»¹². «Не бывает произведений искусства без поэзии, но нужно заметить, что совершенное воспроизведение природы (то есть жизни) всякий раз означает высшую степень поэтического изображения. Нет ничего, что встречалось бы реже этой высшей степени, знаменующей абсолютную предметность»¹³.

Позиция жизни — и моральный принцип, и принцип поэтики, и принцип стиля. Абсолютная предметность изображения гарантирует правду жизни и порождает эстетическую красоту, почерпнутую из самой жизни. Жизнь усредняется, как к своему центру тяжести стремясь к человечески-обычному и типическому, не выходящему из своего круга, а произведение искусства стремится уподобиться жизни, в которой заключен его смысл, его центр тяжести и его оправдание. Уподобление жизни в ее непосредственной неповторимости — единичности — конкретности, в ее абсолютной предметности — это принцип стиля, и поэтике той эпохи вполне справедливо не столько волнует превращение вещей в индивидуальности «я» и в стилистической среде, сколько волнует истина и красота сугубо реальных, непретворенных и сырых вещей.

Понятая как цель искусства, как «природа», «усредненность» типичной в своей конкретности, общезначимой в своей единичности жизни — для искусства прорыв к ее устойчивому центру. Не конфликты и не катастрофы характерны для жизни, а все совершающееся в ней малое, малыми шагами; типичнее катастроф — намеки на них, их беспрестанная подготовка и скрытое под поверхностью почвы нарастание, которое обычно не приводит решительно ни к каким видимым результатам. И отсюда тоже ведет путь к бессюжетности состояний. Но тогда, далее, жизнь заведомо — не трагедия и не комедия, потому что и та и другая предполагают, как крайности, сгущенность жизненных состояний, выявленность конфликтов, энергичность их протекания и разрешения, — все, что противоречит усредненности жизни, ее известной успокоенности и устойчивости, ее умеренности в среднем. На жизнь можно смотреть как на драму, но только на драму без острых, быстрых и неожиданных разрешений. Для такой поэтики и всякая субъективность взгляда на мир несущественна по сравнению с требованием соответствовать облику жизни, стилю самой жизни. У Фонтане такая поэтика исключает любые специфические модусы изображения жизни, — немыслимы сатира или идиллия как принцип изображения. Но зато, принимая в себя как бы всю полноту толпящихся вокруг своего центра жизненных явлений, произведения Фонтане изнутри открыты для совершенно любых — частных и мимолетных — взглядов на действительность, для всевозможного разнообразия отношений к ней, как тысячи нюансов иронии и юмора.

¹² Цит. по кн.: *Martini F. Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*. 3. Aufl. Stuttgart, 1974, S. 750.

¹³ *Ibid.*, 752.

Складываясь в свою «человеческую комедию», романы Фонтане уходили в сторону от содержательной экстенсивности, от универсализма, они были свободны и от такой символики, которая переводила бы изображаемое в план философии истории. И они не несли на себе такого груза критической тенденции, который заведомо перевешивал бы ясно-положительное, светло-утвердительно отношение к жизни, все узкие, ограниченные, болезненные, безвинно-ущербные явления которой, конечно, не могут не пробуждать к себе сочувствия, как, с другой стороны, не могут не вызывать к себе симпатии своей показательной, своей типичной, своей «нормативной» усредненностью, — в их недалекой «срединности» жизнь словно приходит к себе, в своей скромной и тем более ценной гармонии, в равновесии, снимающем крайности.

Таково историческое состояние реализма у Фонтане, такова его сила и слабость.

5

Стилистические проблемы русской литературы, взятые в своей истории, бросают неожиданный отсвет на проблемы литературы немецкой. В творчестве Теодора Фонтане, в его романах, обнаруживается движение от полнокровно-насыщенного, пластического изображения жизни, стремящегося вобрать в себя все новые и новые сферы жизни, переходящего от жизни индивида к судьбе народа и вместе с этим к народной истории, — в сторону изображения, просвечивающего современную жизнь *изнутри, из глубины*, через детали и частности, через смысловую объемность всего самого малого. Малое совсем не утрачивает своей значительности, становясь объективом писательского взгляда на действительность окружающего мира. В смене лирических настроений — отдаленное, но тем не менее вполне точное отражение социальной реальности эпохи. Первое у Фонтане — это «толстовское» начало; второе — «чеховское». Эти сопоставления с русской литературой несомненно охватывают объективную полярность стилистического развития, закономерного и показательного для своей эпохи, для второй половины XIX в. В творчестве Фонтане этот стилистический процесс, во-первых, сдвинут к концу века и, во-вторых, до крайности сжат. Из немецких прозаиков второй половины века один Фонтане обретает вольное дыхание и внутреннюю свободу творчества: только он один и вырывается на то вольное пространство, в котором творческая эволюция совершается как бы под тяжестью собственного веса сконденсированных в литературе потребностей эпохи, совершается непредвзято, в основном без оглядки на литературные условности, на схемы общепринятого. Что Фонтане все же «удобен» для сравнения с русскими писателями и их стилистическими исканиями — это для нас известный сигнал: областническая специфи-

ка Фонтане, усугубляясь, «приходит к себе» — предустановленные с традицией узкие рамки творчества становятся объективным его материалом, преподносимым во всесторонне и детально проработанной и отделанной художественной форме. Такое «возвращение» традиции к себе означает уже и критику целого — прусской «жизненной формы» — через целое произведение искусства. Это предполагает, стало быть, уже очень высокую литературную точку зрения на жизнь: так и возникают те «вольные просторы», на которых литературное произведение приобретает наднациональную ценность и в то же время приобретает редкую способность самоограничиваться в материале — его девиз: «многое через малое».

Сжатое время, в которое совершалась творческая эволюция Фонтане, объясняет некоторую ее запутанность или непоследовательность. Запутанность возникает как наплыв слоев, не до конца различных в интенсивно совершающейся литературной работе. Однако генеральная линия эволюции заключается в том, что то начало, которое условно названо здесь «чеховским», постепенно проясняясь, выходит на поверхность как бы из-под разных и разнонаправленных стилистических наслоений. Еще раз приходится напомнить, в каком особом, не похожем на среду русской литературы контексте протекает вся эта литературная эволюция Фонтане: то сугубо новое, то неповторимо своеобразное, что в состоянии дать Фонтане последних лет своей жизни, воспринималось с недоумением, сразу же оказывалось под подозрением как явление художественное, отражалось затем у самого писателя в той нерешительности, с которой он публиковал свои последние вещи или даже откладывал их в сторону, как «Матильду Мёринг». Новое стилистическое качество, а оно было связано с проблемами содержательными, с углубленным и крайне лаконичным социальным анализом, начинало казаться незавершенностью, недоделанностью, эскизностью. Такой обусловленный литературными привычками и типичными для литературы установками подход оставил внушительные борозды в восприятии и оценке поздних произведений Фонтане как простыми читателями, так и литературоведами — вплоть до наших дней. Происходило почти то же, что на протяжении веков в живописи — за эскизом и наброском ни публика, ни художник не признавали самостоятельного значения, не видели художественности в том, что не было «произведением искусства» по определению. Между тем эскизность — это новое средство, выработанное поздним Фонтане, художественное средство, которым он пользовался со зрелым и уверенным мастерством, средство, не имевшее ничего общего с тем механическим и подражательским разрушением художественной формы, которым бравировали в 80-е годы второразрядные немецкие натуралисты. Эскизность позднего Фонтане — лаконизм штрихов, которыми опытный художник (такой опыт дается немногим)

воссоздает полноту реального мира. Такая манера изображения предполагает, что каждый отдельный штрих и каждая отдельная деталь проведены единственно возможным и потому абсолютно точным способом, что все они безошибочно соотнесены и уравновешены друг с другом. Так у Фонтане: его эскизы нанизаны на тот единый стержень строгой логики, место которого — лишь в неуловимо-точной соотнесенности несущих свой смысл и эмоциональный заряд частей.

Утрачивая слаженность и разветвленность традиционной романтической фабулы, по видимости расслабляясь в суставах, роман приобретает строгую завершенность драмы. Можно говорить о драматургии такого романа, как «Поггенпули», и это будет глава из вековой истории взаимоотношений романа и драмы¹⁴. Очень характерно, что «Поггенпули» сокращен до объема примерно в сто страниц и при этом не перестает быть романом: все ушло внутрь, и вперед выступила весомость сближенных между собой во времени повествования начала и конца. Это задача драматурга, которую вынужден здесь решать писатель: он должен вот в это, выбранное им узкое пространство, в этот краткий отрезок времени вместить целостность и полноту, дать внутри него завершенный образ социального — хочет он того или нет, потому что, если эта задача не будет выполнена, неудача будет восприниматься тем более резко. Фонтане в этом своем романе должен добиваться примерно того, что Чехов в своем «Вишневом саде»: начало и конец — завязка и развязка — сближены, и сближены оттого, что в пьесе не происходит ничего решающего и катастрофического, во всяком случае ничего, что не было бы известно или не предвиделось бы в начале действия, — Чехов исключает в этой своей пьесе острые эпизоды, выстрелы своих предыдущих драм, подобно тому как Фонтане в поздних романах — острые мотивы традиционно-романтических фабул, но с концом драмы внутреннее, протекавшее почти незаметно, в стоянии на месте, в брожении постоянного, действие подошло к завершению. Почти невесомые, льющиеся сквозь строки, задевающие слово в его отрывочности линии и волны напряжения закругляются (как только в самых классически совершенных произведениях искусства), ситуация исчерпывается, ее начало оборачивается ее концом, и так целый круг бытия замкнут — с присущей только драме фатальной неотменимостью, окончательностью. Как все теперь хорошо знают, Чехов отнюдь не расслабил и не разрушил традиционную драматическую форму, но, напротив, вернул ей, на новом этапе, драматургическую строгость — ту неприменность, обязательность всего происходящего в драме, ту внутреннюю необходимость, с которой все совершающееся совершается, что всегда возможно было только в драме. Чехов освобождает, как это не раз было в истории дра-

¹⁴ Их взаимоотношения получили отражение в немецкой литературной теории уже в XVIII в. См. «Опыт о романе» Ф. фон Бланккелбурга — 1774 год.

мы, самую суть драматического от внешних оков, от фабульных схем, тем более от рутинных напластований века. Символическое значение (не «звучание») целого — печать безусловной необходимости происходящего — достигается не тем, что действие драмы нагружается символическим смыслом и каждый отдельный элемент и эпизод ее перенапрягается под тяжестью возложенного на него задания (можно было идти и таким путем), — как раз напротив, все отдельное неотлично от обыденности, и непритязательная разговорная речь эту обыденность прекрасно схватывает и запечатляет, — но все, взятое в целом, превосходно передает однократность действия. Все отдельное случается, и все отдельное может быть другим; но все случающееся в своей совокупности — уже не случай и не может быть другим, оно необычайно, как все, что бывает только однажды; так античные трагики могли по многу раз воссоздавать один и тот же мифический сюжет, но изгнанному Эдипу уже не было пути назад в Фивы, а погибшей Антигоне — назад в жизнь: многократно разрабатываемое восходило к однократному и бесповоротно непоправимому действию (совершению). У Чехова незамысловатость ситуации — в противоречии с тем, как она осуществляется; все в целом говорит о роковой однократности совершающегося, и этим отрицается внутри самой себя бытовая типичность случающегося. Место символического — в этом расхождении случая и совершения; символическое не звучит, потому что оно негативно: оно в неопределимом по своей протяженности и многообразию жизненном содержании, во всем том жизненно-обыденном и жизненно-случайном, что оно подчиняет себе, бросая на него отсвет своего трагического совершения.

Нечто подобное происходит в поздних романах Фонтане. Жизненная суть сдавливается между столь похожими друг на друга началом и концом. Стройность простых драматических ситуаций маскируется в малозначащую случайность обыденного. Но затем, помимо всех идейных различий, в силу вступает логика жанра романа — та логика, которая определяет фрагментарность любого романа и в других случаях заставляет писателей до безмерности расширять форму романа. Она, эта форма, должна охватить все содержание действительности, всю ее данность, несмотря на невозможность сделать это в буквальном смысле. Иначе говоря: роман Фонтане приближается к драме в той степени, в какой может это делать, не утрачивая заложенной в существе жанра просторности формы. А тогда «начала» и «концы» романа не столько закругляют находящееся «внутри» них, придавая всему случайному особенный смысл, сколько указывают «во-вне» — в прошлое и будущее. Но и при такой внешней заведомой фрагментарности связей внутренних достаточно для того, чтобы серость будничной жизни замкнуть на себе, сомкнуть в целое, превратить в очень точный ее портрет — такой, следовательно, который не просто запечатляет то, что есть в жизни, но

который то, что есть, многократно отражает, рефлектирует, обращает в целостность, хотя и созданную легкими мазками.

Выбираемая писателем среда очень способствует созданию такой картины: сама эта среда — столкновение общественных крайностей, сведенных к своей «середине», к известной «гармонии» противоречий. Фонтане рисует бедность, но не нищету неимущего класса, а бедность дворянской семьи, и не такую бедность, которая выбивала бы эту семью из колеи и не давала ей возможности жить по меркам своего сословия, но такую, которая позволяет ей держаться на поверхности и «соблюдать приличия», распределяя немногие средства между своими членами — согласно «распределению ролей» (VII, 318), т. е. общественному положению и авторитету. «Так жили Поггенпули, давая всему миру доказательство того, что и при очень стесненных обстоятельствах можно быть довольным и жить почти что как положено (*standesgemäss*)¹⁵, если только разделять верный взгляд на вещи и обладать должной ловкостью...» (VII, 316)¹⁶.

Весьма заурядный образ жизни семейства с его малым достатком все же, значит, не ставит его в один ряд с тысячько мещанских семей Берлина, а резко от них отделяет: Поггенпули «живы» той вертикалью, которая связывает их и с сословным миром дворянства, тут, внутри этого особого мира, уже не создавая для него никаких моральных преград, — и с воспоминаниями, близкими и далекими, об истории, в которой и «мы» принимали участие (*Dabeigewesenheit*). Как тонко, с какой ненавязчивой и в то же время отчетливой конкретностью устанавливает связь прошлого и настоящего Фонтане уже на первых страницах романа! То, что должно считаться исторически значительным, непосредственно соединяется с мотивом материальной обделенности семейства, причем мягкая симпатия писателя к своим героям не мешает ему подавать любую деталь «вкусно», а как бы несколько преувеличенная точность не препятствует естественности спокойного тона повествования:

¹⁵ Точнее: в соответствии со своим общественным положением, сословием.

¹⁶ К сожалению, не все стилистические тонкости Фонтане переданы в таком переводе. Великолепно и продолжение приведенного текста: «... что признавал, хотя и неодобрительно покачивая головой и с известной неохотой, даже портье Небелунг». Конечно же, столь необычная фамилия — Небелунг — навеяна у ироничного Фонтане вагнеровскими Нибелунгами, но смысл подобной реминисценции одновременно и в том, чтобы обратить на себя внимание, и в том, чтобы не бросаться в глаза. В первом случае она высвобождает юмор совершенно свободного ассоциативного ряда, ведущего прямо в сторону от текста романа, и взрывает поверхность текста, открывая за ней глубину и второе дно. Сюда писатель (так всегда и поступает Фонтане) может погрузить многое, что, подобно плану «цитат» и «полуцитат», создает как бы текущий параллельно повествовательный ряд. Дочитав до «Небелунга», читатель должен не столько споткнуться об этого неожиданного портье, сколько еще раз ощутить особое удовольствие от стиля, бесконечно разнообразного на своем тесном, умело ограниченном пространстве.

«...Майор фон Поггенпуль пал смертью храбрых при Гравелотте¹⁷ поздно вечером, когда прибыл померанский дивизион, во главе своего батальона. Он, майор, не оставил после себя ничего, кроме своего доброго старого имени и трех блестящих коронационных талеров, которые нашли в его портмоне и позднее вручили его вдове. Эти три коронационных талера, полученное семейством наследство, были, само собою разумеется, также и предметом его гордости, так что шестнадцать лет спустя, когда родившаяся только несколько месяцев спустя после смерти отца младшая дочь Манон должна была конфирмоваться, из этих трех талеров — а сохранить (*konservieren*) их до этих пор было не мелочью — изготовлены были три броши, переданные трем дочерям в воспоминание об этом дне конфирмации» (VII, 314).

Дворянское мироощущение (*Gesinnung*) Поггенпулей накладывает на ограниченно-мещанский быт и обязано совмещаться с ним: этим задается социальная вертикаль — уже не в пределах одного сословия (уходящая к недостижимым «верхам» и сокращенная предполагаемой «общностью» «взгляда»¹⁸) задается *реальная* вертикаль общества, в самом низу которого ведет свое неясное существование туманный Небелунг. Но и здесь Фонтане не разворачивает картину общества вширь, но «посредине» вертикали находит такую точку, которая оказывается как точкой гармонии, сведением противоречий, рождающим идиллию ограниченности, так и большой точкой общества. В ней, в этой точке, вся противоречивость общественного устройства находит как бы воплощение и олицетворенное выражение, запечатлена в живой ткани существования. Именно поэтому все даже самые ограниченные, идиллические, кухонно-бытовые моменты оказываются эскизными чертами общественной противоречивости, и *средина*, эта всегда неустойчивая устойчивость «гармонии», служит в романе той *вершиной*, с которой видны и социальные верха и на которой очень ощутимы (как подстерегающая опасность) *низины* нищеты. Фонтане не приходится драматизировать события: легкие виб-

¹⁷ Битва за Метц 18 августа 1870 г. Разумеется, для современников Фонтане франко-прусская война была недавним прошлым и все, что сообщалось о ней, должно было ложиться на готовые и довольно еще четкие координаты памяти; поэтому слова «поздно вечером» — не более, чем знак отчетливого воспоминания и, следовательно, исторической достоверности. Однако нужно обратить внимание на то, как ниже Фонтане нарочито сближает временные данные («шестнадцать лет спустя, когда родившаяся лишь несколько месяцев после смерти отца...» — по-немецки еще теснее: «...als sechzehn Jahre später die erst etliche Monate nach dem Tode des Vaters...»); их столкновение, видимо, должно несколько затруднить понимание текста, — как, впрочем, множество других подобных «ретардирующих» элементов поэтического стиля Фонтане.

¹⁸ Офицер-дворянин «сегодня встречает вагон с рекрутами, а на завтра он приглашен к великому герцогу», — сказано в одном из фрагментов Фонтане: этот контраст однако мнимый, потому что он погружен в прозу, посредственность всей жизни этого дворянина, чуждого настоящего знания мира, особой светской культуры и образованности.

рации житейской суеты даже на фоне идиллической умиротворенности «средины» уже передают жесткие биения социального целого.

Драматическое в романе «Поггенпули» заключается в том, что общество в целом, с его противоречиями, в нем *исчерпывается* — в немногих штрихах. Для того чтобы немного могло передать многое и целое, эти штрихи должны оказаться на нужном месте, и Фонтане находит такой пульс общественного организма — место, внутренняя жизнь которого служит отголоском больших движений целого живого тела. Тогда Фонтане может уравновесить экстенсивность жанра романа с центростремительностью драматических энергий: крошечный фрагмент жизни общества¹⁹ превращается в камерную драму общества в целом. Все описанное в романе не покидает своего места: незначительное не перестает быть незначительным, и скромное не утрачивает своей скромности, и однако весь роман наделяется почти неуловимым качеством значительности, той значительности, с которой — в этом парадокс драматического замысла — вся незначительность происходящего возвращается к себе: утверждается в своем неизменном, себе тождественном существе незначительности.

В романе мало что происходит; то, что происходит, должно не изменить, а подтвердить существующее. Поггенпули получают наследство умершего дяди, и вот этого наследства хватает ровно настолько, чтобы «все осталось по-старому» (VII, 414); правда, наследство отводит какие-то возникавшие на горизонте тревоги семейства — но все в рамках прежнего тоскливого, или тоскливо-идиллического, существования на нижнем краю сословно-приличествующего, на дне жизни своего (*высшего!*) сословия: «Мы останемся, чем и были, — бедными девушками. Но мама будет лучше питаться, и Лео не придется ехать на экватор²⁰. Потому что, я думаю, его долги будут уплачены, теперь уж и без Блументалей... И мы будем жить по-прежнему, счастливо и довольно, пока Венделин и Лео не станут чем-нибудь порядочным и у нас опять будут свои знаменитости...» (VII, 415)

Пауль Хайзе, литературный классик второй половины XIX в., медленно забытый после своей смерти, написал в феврале 1897 г. такое раздраженное письмо о «Поггенпулях» (Хайзе был в дружеских отношениях с Фонтане, и письмо адресовано третьему лицу): «Приятный тон берлинской болтовни очень занимал меня поначалу... так что примирил даже с чрезмерной тривильностью кухонных меню и домашних отношений... Но когда я увидел, что из куколки собирается выходить бабочка... и перед нами ставят всего лишь *coin de réalité vu par un tempérament*

¹⁹ Как изменились за 20 лет эпические масштабы Фонтане: прежде сто страниц казались ему совсем «немногим» для одной из шести, «короткой» книги задуманного романа (*Fontane Th. Gedichte. Kleine Prosa, S. 529*); теперь ста страниц достаточно для целого социального романа.

²⁰ В колониальные войска.

(уголок действительности в свете определенного темперамента), то тогда я все же сказал себе: вся эта милая болтовня, несмотря на все искусство слога и остроту наблюдения, никак не может удовлетворить твою бедную — академическую! реакционную! замшелую и отставшую от времени — душу, не может наполнить ее тем чувством блаженного удовольствия, которого все же ждешь от так называемого поэтического искусства в противовес обычному канкану общества» (VII, 597).

Конфликт академической литературы (а она здесь на деле была академической, консервировавшей давно пережитые формы эстетического) с новой художественной формой социального романа, вероятно, может напомнить о реакции современников на драматическое творчество Чехова. Однако Фонтане (он все же был на сорок с лишним лет старше Чехова) был, по-видимому, сам поражен неожиданными художественными результатами своего позднего творчества. В письме другому академику от литературы, плодовитому романисту и теоретику романа Фридриху Шпильгагену он писал (24 ноября 1896 г.): «Моя книга, хотя и помимо моего желания, действует прямо как протест против утверждаемой Вами техники романа, техники, о которой я всегда вновь и вновь повторял как Вам, так и за Вашей спиной, что я считаю ее верной. Такого мнения придерживаюсь я и теперь. Но иногда все складывается иначе, и вот — такой случай... Конечно: правило есть правило, оно остается параграфом I, но в старой шутке, что законы существуют для того, чтобы их нарушать, — есть все же гран истины» (VII, 598). На стороне Шпильгагена было два с лишним десятка правильно построенных толстых романов, и можно представить, что Фонтане в его преклонные годы было не по себе, когда он являлся перед таким незыблемым авторитетом со своей тоненькой книжечкой. Но Фонтане, которому поздно было выступать в роли литературного борца за «новое», и не отступался от «младшего создания своей капризной фантазии» (в том же письме), нарушающего правила и притом содержащего свой гран истины. «Неправильность» романа подразумевает к тому же и вещь вполне реальную: такие произведения, все стороны которых возникают как «внутренняя форма», вырастающая из глубин своего конкретного содержания, по сути своей неповторимы и потому не могут заключать в себе общее правило.

Однако в письме Шпильгагену нельзя не услышать и неуверенности Фонтане. О такой неуверенности объективно свидетельствует отложенный в сторону и напечатанный лишь в 1907 г. роман «Матильда Мёринг». Академический контекст немецкой литературной жизни не мог не оказывать своего влияния и на Фонтане и не мог не формировать своего рода вторичную, «теоретическую» предвзятость в отношении собственных замыслов. Фонтане всегда приходилось вести борьбу с нормативностью романа, вести ее иной раз против себя самого. В результате эволюция Фонтане-романиста выглядит нарочито усложненной.

Только один пример. Еще до романа «Перед бурей» Фонтане задумал написать социальный роман из жизни современного Берлина. Об этом замысле Фонтане писал 3 апреля 1879 г. Густаву Карпелесу: «Середина 70-х годов; Берлин и его общество, особенно средние классы, но не в сатирическом, а в очень благожелательном освещении. Светлый тон царит, все — жанр. Тенденция: много путей ведет в Рим, — конкретнее: *всякое бывает счастье*, где для одного цветет чертополох, для другого — розы. Счастье — в том, чтобы быть там, куда ведет тебя твоя природа. Даже и мораль бледнеет перед этим требованием... Все в целом — роман моей жизни или, вернее, итог жизни»²¹.

Фрагменты, наброски планы романа «*Allerlei Glück*» («*Всякое бывает счастье*») были опубликованы лишь в 1929 г. Юлиусом Петерсоном; они занимают почти сто страниц. Сейчас важна не морализаторская тенденция романа — она, скорее, антиморализаторская, а та зрелая художественная сила, которая чувствуется в первых эскизах романа²².

В разработанных сценах и отрывках романа Фонтане демонстрирует уверенное умение мгновенно схватывать характеры без ретуши, в конкретности ситуаций и слов, рисовать их жестковатыми контурами (в отличие от обычной для Фонтане мягкости). Как нигде более, Фонтане в этом незаконченном романе позволяет выговариваться своим героям, которые предстают как характеры идеологические, со своим твердо установленным мировоззрением. Таков (уже никогда не повторенный у Фонтане) слесарь Цембш — «человек строжайшего чувства долга, которого, именно потому, что он такой, страшно возмущает, когда исполнения долга требуют и там, где его нельзя исполнить»²³.

Главный смысл его речей в том, что «он должен, пока мир, служить и платить, а когда наступит война — *pro patria mori* (умирать за родину)». Зато у него теперь есть «право голоса». «Не удивляюсь, — продолжает Цембш, — что они дурно им пользуются, и в некоторых округах по сорок тысяч голосуют за социал-демократов. Ведь это ужасно. Своими социал-демократическими утопиями они только все делают хуже; но верно, что судьба миллионов бесконечно жестока, куда ужасней, чем в те времена, когда у человека не было свободы, когда война и чума захлестывали мир, — это несомненно»²⁴. Другая проблема, которая остро об-

²¹ Fontane. Briefe, Bd. II, S. 111.

²² Фонтане не мог завершить свой роман по ряду причин: во-первых, оказалась неопытность писателя, в результате чего первоначальная ясность целей была утрачена, но, главное, во-вторых, Фонтане не доверял своим первым эскизам и, вместо того чтобы извлечь из них заключенную в них художественную потенцию, стремился все расширять план романа; в-третьих, роман получался настолько смелым, что в условиях Германии (при той робости, что присуща была прозе второй половины века) он, несомненно, был бы воспринят как открытый (уже не «поэтический») вызов обществу.

²³ Fontane Th. Gedichte. Kleine Prose, S. 497—498.

²⁴ Ibid., S 498.

суждается в романе, — это прусский «правлящий», т. е. чиновничий, класс, характеристика которого дается на многих страницах²⁵.

Замечательно мастерство, с которым разрабатывает Фонтане некоторые эпизоды своего романа, — как драматические сцены, с их единством жеста и речи, с их предельной лаконичностью:

«Карета доктора останавливается у дома на Деосауэр Штрассе там, где начинается ее красивая часть. Доктор поднимается по лестнице. Встречает Брозе. Юмористический разговор старых приятелей.

Когда доктор, тайный советник, уходит, Брозе провожает его; в коридоре стоит молодой человек среднего роста, во фраке, вежливый, с манерами, несколько скованный. Брозе кивает ему, как бы извиняясь, и сначала прощается с доктором. «Теперь я к вашим услугам. Чем могу служить? Позвольте, я пойду вперед; здесь странное освещение. Но в берлинских коридорах иначе не бывает. Могу я вас просить?» При этом, стоя на пороге, он сделал движение рукой, приглашая молодого человека войти. «Чем обязан? С кем имею честь?»

— Мое имя — Баумгарт, ваш племянник, господин Брозе; ваша супруга — сестра моей матери. Я...

— Я тебе скажу, кто ты. Ты — дурак, молодой человек. Разве так приходят к дяде? Во фраке, и «вы» и «ваша супруга». Ты филистер, педант, провинциал, или дьявол высокомерия обуял тебя... Он ко мне на «вы», а я его родной дядя...»

Колоссальная живость, в которой чувствовались доброта и т. д. и т. д., позволили юноше быстро освоиться; он улыбнулся, теперь улыбнулся и дядя. Он (юноша) сказал:

— Я это знаю по дому. Папа тоже не может этого²⁶ терпеть.

— И, наверное, ругается.

— Нет. Может быть, и ругался бы. Но он проповедник и вынужден делать над собой усилие и всему придавать иной тон²⁷.

Этот отрывок, конечно, недоработан, но лишь формально — не в том, в чем, видимо, усматривал его недоделанность писатель. Авторскую речь отрывка сам Фонтане, по всей вероятности, воспринимал как конспект будущего текста романа: отсюда настоящее время начала, местами назывные предложения и т. д. И, нужно думать, Фонтане совершенно не мог оценить энергичности этой сцены, чего тоже нельзя встретить в его

²⁵ Ibid., S. 490—497. Характерно для Фонтане внимание к звучащему живому слову. «Сладко слышать, как легко язык их скользит по титулам... Можно смело утверждать, что только лица правящего класса умеют выговаривать слова «тайный правительственный советник» так, словно это — все и ничего» (Ibid., S. 496). Замечательны вплетенные в этот текст афоризмы: «Они всегда сидят на заседаниях и всегда сидят за ткацким станком времени» (цитата из «Фауста»; Ibid., S. 495); «Настоящий член правящего класса создан, чтобы сидеть на кресле. Он не вылезает из заседаний» (Ibid., S. 497).

²⁶ Тут речь идет об окнах, которые открыты и которые моют в стужу.

²⁷ Ibid., S. 469—470.

зрелых романах. Разработанные сцены романа «Всякое бывает счастье» воспринимаются как киносценарий, — это специфика, которая никак не могла быть угадана самим писателем; сценарий указывает одинаково на сферу романа и на сферу драмы, и это, как живой эксперимент, прекрасно вскрывает драматический пласт последующих романов Фонтане.

В позднейших романах эпизоды, оформляемые как эпизоды сценические²⁸, становятся более пластическими и замедленными. Их содержанием делается статичность состояния, в котором отражается, как в «Поггенпулях», увековеченность бесперспективной «средины», вобравшей в свою серую будничность неразрешимую противоречивость общественного уклада. И в «Матильде Мёринг» жизнь героини, сделав небольшой круг, возвращает ее к никчемности первоначального безрадостного существования, в котором прячется вся недюжинная жизненная энергия героини. Тогда уместно уже, чтобы драматический диалог сократился до красноречивого молчания: жизнь дошла до такого момента, когда все уже сказано и говорить больше не о чем.

Таков последний короткий диалог «Матильды Мёринг»:

— Господи, Тильда, если бы тебя не было!

— Оставь, мама. У нас ведь есть на что жить.

— Да, Тильда, это правда. Но если так и останется...

— Да уж останется... (VII, 521—522)²⁹

Слова эти обманчивы и ни о чем не говорят: они немеют под бременем беспросветной житейской заботы. Эта тяжесть никак не отменяет «светлого тона» повествования у Фонтане: светлым был тон в замысле первого романа «Всякое бывает счастье» (см. выше), светлым оставался он и впоследствии; писатель, убежденный, что для всего в жизни есть свое место, был чужд трагических нот и, более чем кто-либо, пессимистических настроений; однако очень характерно, что, вытесняя иные мотивы и планы, трагическое *находит себе место* в романах Фонтане.

²⁸ Разумеется, роман не уподобляется драме механически, и каждый из эпизодов, включаемых в дугу драматической напряженности, может получать жанрово-разнообразное наполнение. Таковы письма в «Поггенпулях», — в них сам автор видел слабый момент композиции, но вводить их в повествование было вполне допустимо, и каждое письмо замещает один из драматических элементов конструкции романа.

²⁹ Русский перевод даже вносит в текст чрезмерную определенность. В немецком — невятность выражения пожирает небольшой, тяжелый, до конца извезданный их смысл.

РОМАН И СТИЛЬ

Не забудем, что роман — это низшая сфера искусства...

*Герман Брох*¹

...роман — это творение языка за пределами Языка...

*Карл Краус*²

...в романе гений человека становится, благодаря Поэзии, гением Универсума.

*Фридрих Аст*³

Существование романа на протяжении четырех веков новой европейской истории — или на протяжении двух тысячелетий европейской истории, если прибавить к роману «милетские сказки» древних, основывавшие долгую и неумиряющую традицию, — позволяет законно усомниться в том, что возможно сказать нечто общее о *стиле романа*, — как если бы имелся некий роман «вообще», эталон романного жанра, и как если бы любой экземпляр исторически создавшихся романов был причастен к такому эталону.

На деле жанр романа бесконечно разнообразен: что общего можно представить себе в «Эпиофиках» Гелиодора, «Страданиях юного Вертера» Гете, «Войне и мире» Толстого, «Улиссе» Джойса? Или, пристальнее присматриваясь, что общего между «Дафнисом и Хлоей» Лонга и «Эфесской историей Анфии и Аброкома» Ксенофонта Эфесского, между «Бесами» Достоевского и «Анной Карениной» Толстого?

Если греческий роман свидетельствует о наличии известных сюжетных схем повествования, то уже два названных последними произведения греческой словесности поступают с этими схемами противоположным образом: одно, поэтичное, проникнутое лирическим настроением, написанное изящной и утонченной прозой, «экономит» сюжетную схему, довольствуется тем, что ее касается, напоминает о ней и от нее отталкивается, другое — прямолинейно, упрощено до остова схемы, все в нем поглощено сюжетом и порою обнажает его конспективно излагаемый,

¹ Broch H. Das Weltbild des Romans (1933) // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Frankfurt a. M., 1975, Bd. 9/2, S. 96.

² Kraus K. Nachwort zu Heine und die Folgen (1911) // Deutsche Essays / Hrsg. von L. Rohner. München, 1972, Bd. 4, S. 194.

³ Ast F. System der Kunstlehre... (1805) // Romantheorie / Hrsg. von E. Lämmert. Köln, 1971, § 214, S. 228.

сухоствольный остов⁴. Наперед выходит механика повествования-«мифа», которой уверенно управляет и которой всецело направляется писатель-ритор, тогда как *ductus* первого, тоже риторического повествования — словно звучание флейты, «нематериальное», отодвинутое от совершающихся по предопределению событий, поднимающееся над ними, но их переживающее и окружающее их прозрачным, осязательным слоем рефлексии, чувства. Одно приковано к своей букве, другое от нее отлетает и предоставляет простор лирической незавершенности чувства и осмысления. Стилистически эти два произведения тяготеют к диаметрально противоположным решениям. А ведь это — только еще в рамках риторической словесности, риторического слова, которое далеко не совершенно свободно и далеко не совершенно индивидуально: как самая сюжетная схема, оно, с одной стороны, автору в значительной мере задано, и, с другой стороны, сам писатель еще не наделен такой вольной субъективностью, чтобы по своему произволу распоряжаться словом, чтобы его претворять и переплавлять или хотя бы желать этого. Произведение помещено в сферу объективного; литературные жанры расчленены, область каждому предудказана.

В новое время, особенно в XIX в., писатель волен в обращении со словом. Он тем свободнее распоряжается им, что цель его — не слово, объективное, концентрирующее в себе, в своей устроенности окончательный смысл постигнутого, не слово как функция и отражение риторической формы, жанра — а сама жизнь, действительность, правда, забота о них.

Для писателя в реалистическую, антириторическую эпоху слово — средство. Правда выше слова и выше стиля. Достоевский в 1878 г. писал: «Правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России, выше всего, и потому надо желать одной правды и искать ее...»⁵

Поэтому здесь стилистические решения в подчеркнутом отношении индивидуальны, неповторимы; их число — принципиально не ограничено. Конечный результат — тот конкретный облик произведения, который, благодаря цельности и единству его стиля, присутствует и ощутим в каждой отдельной «точке» произведения — складывается из взаимодействия писательской личности (с ее психологией и идеологией) и правды, «я» и действительности. Каким сложится результат, не может предсказать никакая литературная теория, и это не ее дело; «как» — это функция от жизни, от правды, не от слова. Напротив, в литературе риторической, дожившей до рубежа XVIII—XIX вв., это «как», т. е. конкретный облик произведения, представленный во всякий отдель-

⁴ Не случайно поэтому предположение (Роде Э., 1876; Бюргер К., 1892) о том, что дошедший до нас текст Ксенофонта Эфесского есть лишь сокращение романа, хотя такое предположение и отвергнуто. См.: Xenophontis Ephesii Ephesiacoium libri V / Rec. A. D. Papanikolaou. Leipzig, 1973, p. VII.

⁵ Литературное наследство. М.: Наука, 1973, т. 86, с. 1.

ный его момент, предопределен характером слова (в частности, жанровым), а писатель его только варьирует.

В риторической литературе писатель приходит к реальности через слово, в реалистической литературе XIX в. — к слову через реальность и ее правду.

Риторическое слово как начало и цель всего не отпускает от себя писателя: оно оформляет все жизненное, собирает в себе всякий смысл увиденного и познанного в реальности, но писатель и видит жизнь только через оформляющее ее смысл слово. Слово антириторическое необычайно богато и гибко, зато уже не собирает в себе всю полноту постигаемого смысла, а несет на себе лишь отпечаток высшей правды, как и отпечаток значительно более богатой, ничем не ограничиваемой действительности. «Правда» действительности имеет преимущество перед словом, нависает над ним, — именно она, увиденная и постигнутая индивидуально, индивидуально-полно, творит литературный стиль, который и не может не быть тут сугубо индивидуальным.

Индивидуальность стиля реалистической литературы — это проявление самого бытия, самой правды бытия. Индивидуальность стиля, основанная на индивидуальном складе личности, вполне осознавшей свою отдельность, писательская «субъективность» отнюдь не уведат от правды бытия в сторону субъективного, произвольного: напротив, только яркая выраженность индивидуального и позволяет действительности проявиться *как таковая, в слове*. Действительность, увиденная и постигнутая, *возвращается* в слово, но не в слово, заранее данное и разграниченное, а в слово, заново созданное самой действительностью. Писатель и его слово как бы отступают перед действительностью и ее правдой, чтобы правда могла проявиться как таковая, но затем писатель и слово должны доказывать всю свою силу, поскольку обязаны вместить в себя, а не растерять и не обеднить то, что открылось им в самом бытии. Процесс единый («затем» здесь условное выражение), но он заключает в себе противонаправленность творческих усилий: от слова — в действительность, от действительности — в слово. Окончательное слово подлинного писателя замыкает в себе противонаправленность и содержит ее внутри себя.

Такая противонаправленность характерна для всей реалистической литературы XIX в. В русской демократической эстетике она осознавалась, очевидно, наиболее отчетливо. Н. С. Лесков говорил в 90-е годы: «Я люблю литературу как средство, которое дает мне возможность высказать все то, что я считаю за истину и за благо: если я не могу этого сделать, я литературу уже не ценю; смотреть на нее как на искусство не моя точка зрения»⁶. Писатель *высказывает* истину и благо (как он их уразумел), но такое высказывание, *слово*, полагает он, не есть искусство,

⁶ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т. М.: ГИХЛ, 1958, т. 8, с. 628.

это не есть, хочет он сказать, искусство слова, такое, которое внимание писателя в какой-либо степени переключало бы на себя, такое, которое заставляло бы усиленно и особо работать над организацией слова. И это говорил Лесков, исключительный в XIX в. мастер «плетения словес»! Тем не менее и он был прав, когда в основе своего творчества видел обращение от слова к самой действительности и ее правде. Реальность и ее складывающийся у писателя образ управляют словом; даже «плетение словес», искусная ткань слов есть нечто такое, что производится во имя действительности: словесную ткань творят лесковский персонаж, лесковский рассказчик, общее — голоса действительности — этим и подчеркивается то обстоятельство, что писатель, столь вольно распоряжающийся словом, одновременно превращает его в функцию самой жизни. Писатель распоряжается словом от имени жизни. От жизни, увиденной и постигаемой, сконцентрированной в образе (не в несущем смысл слове), происходит и поэтичность лесковского слова, его смысловая и ассоциативная объемность и порою также его опресненность, обедненность. Заметим, что для такого последовательного реалиста бессмысленно пользоваться стихотворной формой (хотя Лесков и пытался к ней прибегнуть), потому что стих, взятый со всей серьезностью, уже не может не оттягивать внимание писателя на себя и не может не сформировать, весьма активно, смысл поэтического произведения. А Лескову было важно, чтобы истина и благо высказывались как бы сами собою и чтобы писательского искусства при этом как бы совершенно не было⁷, — искусство целиком подчинено явлению жизни в ее образе.

Реалистическое слово не желает знать о каких-либо заранее предписанных свойствах поэтической речи. Стиль, например, не должен быть непременно изящным, тонким, насыщенным, гладким. Можно даже сказать, что писатель избегает каких-либо совершенств стиля, поскольку всякое совершенство напоминает о свойствах риторического слова, которое всегда в огромной степени искусно обработано, отделано долгими поколениями, освящено традицией. Реалистическое слово легче согласится быть неизящным, негладким, резким, угловатым, несовершенным, легче согласится с тем, чтобы не иметь вообще никаких свойств, а быть только посредником жизненного, его верным проводником. Реалистическое слово всегда жизненно насыщено, и это, пожалуй, его единственное определенное свойство. Оно не бывает по своей природе орнаментальным, украшательским. Риторическое слово может украшать, однако риторическая фигура не есть (как нередко думают) момент внешний по отношению к смыслу; латинское слово «*figo*» (в частности, «воображаю» и «придумываю») связано с риторической «фигурой» и поэтической «фиксацией», что хорошо почувствовал немецкий писатель Э. В. Хаппель

⁷ Оно, по возможности, перекладывается на плечи рассказчика и объективируется в его образе.

(1657—1690), переводя понятие «fiction» в трактате по теории романа Пьера-Даниэля Юэ как «расписывание» (Verzierung), «изобретение» сюжета в противоположность реальности фактической истории («поэтически творить новое», «вымышлять» <poiein — Аристотель. Поэтика, 9,1451 b 19; invenire, inventer, controuever — Huet 9.10> и «украшать», риторически «фигурировать» — оказываются в смысловом единстве)⁸. Риторическое творчество, «изобретение» (inventio) и риторический стиль (elocutio) приводятся в закономерную связь⁹, как вещи сопряженные в глубине риторического слова, а не на поверхности. Все риторическое творчество есть в конечном итоге стилистический процесс, есть *жизнь слова*.

Реалистическая литература XIX в. не сводится к жанру романа, но она стремится к нему как к полноте своего осуществления. Слово понимается как слово, управляемое жизнью, такое слово — *прозаическое* (стих, как и всякая искусная организация слова, невольно воспринимается как искусственность — от того «искусства», которым желал пренебрегать Лесков, великий художник *жизненного слова*). Роман понимается как крупный жанр повествования, который позволяет нарисовать жизнь наиболее полно («задача романа проста: описать мир или фрагмент мира так, как они есть»¹⁰). Иначе в риторике, а именно в ту эпоху, когда ей пришлось осмыслить проблему романного жанра: Юэ и Хаппель специально размежевывают роман в «фабулу», басню, и последняя не противостоит первому как малый жанр крупному, — различие их в том, что «фабула» эта, по выражению бл. Августина, «фигура истины»¹¹, содержит «вымысел событий, которых не было и не могло быть» (Huet 11.9), т. е. содержит невероятные события.

Роман, таким образом, выступает как *финальный жанр* реалистической литературы. Он выступает и как *универсальный жанр* реалистической литературы — как такой, в каком разворачивается все богатство возможных стилистических решений. Возможность каким-либо способом характеризовать *романный стиль* в общем и целом упирается в такое богатство стилей, которое даже и нельзя считать внутренне завершенным, исторически исчерпанным. Об этом говорилось вначале. Вопрос о романном стиле можно было бы пытаться свести к вопросу о роли и функции слова в романе — об уровне стилепорождающем, лежа-

⁸ Huet P. D. Traité de l'origine des romans / Hrsg. von H. Hinterhäuser. Stuttgart, 1966, S. 9.19 und 107.4. Соответственно (S. 11.4 и 107.22) романы — это вымышленные, но вероятные вещи (fictions des choses и außgezierte Sachen, т. е. вымышленные и риторически украшенные).

⁹ Ср.: Barner W. Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen, 1970, S. 372 u. a.

¹⁰ Broch H. Op. cit., S. 96.

¹¹ Augustinus, quaest. evang. 2, 51. Цит. по: Dyck J. Ticht-Kunst. Deutsche Poetik und rhetorische Tradition. 2. Aufl. Bad Homburg, 1969, S. 145.

щем в основе всего стилистического богатства. Но и такое изменение постановки вопроса встречается, как можно было убедиться, препятствие: оно заключается в том, что роман существует и в эпоху риторическую с ее определенным, а именно универсалистским пониманием слова как способа постижения, осмысления действительности и как способа закрепления (любого) смысла, и в эпоху реалистическую, в которую слово, утрачивая прежнюю универсальную функцию (слово — поэтическое и ученое и моральное), «опускается» в самую жизнь, проливается в нее и даже отстывает перед жизнью и ее правдой. Эти два вида «слова» противоположны и никак не приводят к единому знаменателю.

Таким образом, получается, что и невозможно говорить о какой-либо стилистической определенности жанра романа или хотя бы о границах его стилистических возможностей, коль скоро, как кажется, роман использует и возможности риторического слова и раскрывает с мыслимой последовательностью все изобилие реалистических стилей, причем антириторическое слово реализма обретает в романе настоящее поле для своего наиполнейшего разворачивания.

Однако история романа содержит в себе не один парадокс. Сам жанр романа — парадоксален как осуществление таких исторических парадоксов. Многовековая история жанра, заключающая в себе немало превращений и полная «самокритики», которую производит сам жанр над собою, обладает, *несмотря* на всю переменчивость, *рядом констант*. Вернее даже сказать, что роман каждый раз рождается и как бы заново производится на свет как жанр в поле действия таких констант. Сам жанр романа по своему строению, при всем своем невероятном разнообразии воплощает в себе итог взаимодействия таких констант, которые, впрочем, допустимо называть константами лишь условно, поскольку в течение истории и в развитии самого жанра сами они приобретают все новый вид. Строение романа — то, благодаря чему роман все же, *несмотря* на чрезвычайное многообразие своих воплощений, всегда узнаваем как таковой, а следовательно, определен, — есть «снятая» литературная история, ее преодоление, ее итог. *Стиль* романа во всем изобилии своих возможностей *определен* именно этим, т. е. тем, что сам жанр снимает литературную историю. В связи с этим находится другое: жанр романа лишь условно вводится в номенклатурную, школьную систему литературных жанров. Как прекрасно подметил в самом начале прошлого столетия немецкий философ Фридрих Аст, роман — это универсальный жанр, причем, по мнению Аста, даже такой, в котором не только литература (словесность), но и все вообще искусство, описав свой исторический круг, приходит к себе. Роман, на взгляд Аста, — это самосознание искусства. Индивидуальное расширяется в нем до всеобщего, все жанры и формы искусства достигают в нем абсолютности. Роман — это тотальность, это «все» поэзии.

Подтверждением и может ведь быть только разворачивание жанра в истории, а здесь история, как сказано, полна парадоксов. Но только идя этим путем, и возможно достичь романного *стиля* как чего-то более определенного, а не просто расплывающегося в потрясающем многообразии бесконечных, ничем не ограничиваемых возможностей. Поэтому необходимо обрисовать исторические «константы», которые порождают жанр романа. Но прежде следует задержаться еще на романе как «феномене», поскольку уже чисто «феноменологически» роман выступает ярко и вся его внутренняя противоречивость или парадоксальность очевидна, как результат.

В сознании долгих поколений роман, с одной стороны, разбегается в тысяче мало похожих друг на друга претворений, а с другой стороны, воспринимается очень четко. Так, на протяжении по крайней мере трех веков жанр романа (в целом, вообще) получает противоположные оценки, притом очень высокие и очень низкие. Первые возвеличивают роман, вторые его уничтожают. Причины таких оценок можно искать в мировоззрении тех, кто их выносит. Так, пренебрежительные оценки романа у Г. Г. Шпета (в «Эстетических фрагментах» и в «Вариациях на темы Гумбольдта») явно продиктованы постоянными установками того философского направления, к которому он примыкал, — гуссерлианства. В романе для этого направления было слишком много эмпирии и слишком много слов, тогда как недостаточно целенаправленного конструктивного видения. Оценка, которую дал роману Герман Брок, опиралась на весьма ясное понимание задач жанра, однако роман казался ему эстетически очень скромным жанром, — австрийский писатель (романист!) продолжал разделять старинный, оказавшийся столь стойким риторический взгляд на ценность различных — высоких и низких — жанров. Фридрих Аст почти два века тому назад глубочайше чувствовал широту романа и заложенную в нем силу рефлексии. К. В. Ф. Зольгер в рецензии на «Избирательные сродства» Гёте (опубликованной посмертно в 1826 г.) восторгается универсальными возможностями художественной формы романа и оказывается очень близок Асту: «Все современное искусство основывается на романе, даже драма... Трагический роман — вершина современного искусства»¹². В XX в. Г. Шпет считал роман морально-риторическим жанром, в конце XVII в. (1698) швейцарский теолог Готтхард Хейдеггер обрушивался на роман (в «*Mythoscoria romanica*») как на жанр, не удовлетворяющий требованиям морального назидания, выпадающий за пределы морально-риторической системы слова.

¹² Solger K. W. F. Über die «Wahlverwandtschaften» // Meisterwerke deutscher Literaturkritik / Hrsg. von H. Mayer. 2. Aufl. Berlin, 1956, Bd. I, S. 761. Ср. глубокие соображения о романизации литературных жанров в XIX в. у М. М. Бахтина (*Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975, с. 450*).

Разногласица оценок красноречиво рисует *многогранность цельного* явления романного жанра. На оценки можно посмотреть не только со стороны тех, кто их выносит, но со стороны «объективности» самого романа. Он, этот роман, выглядит тогда и высоким, и низким жанром, и безыскусным, и искусственным, и эстетически полноценным, и внеэстетическим, и художественным творением, и ремесленным изделом, и морально-назидательным риторическим опусом, и неморальным, чисто развлекательным сочинением. А коль скоро люди, выносившие столь разные оценки, имели в виду все же не худшие образцы жанра, а роман во всей полноте его возможностей, то можно задуматься над тем, что роман и *обязан* так или иначе соединить в себе всю такую противоположность. Критики романа, невзирая на расхождение времен, слишком явно говорят об одном предмете. Именно этот *один* предмет достаточно универсален, чтобы в обращении к нему проявлялись глубокие принципиальные различия мировоззрений, целых теоретических миров.

Парадоксальное *единство* жанра романа, сохраняющееся на протяжении ряда веков, *обязано* снять в себе противоречивость всего того, что представляется несоединимым, например противоположность риторического и антириторического, реалистического слова.

Можно, не претендуя на строгую логическую классификацию, назвать несколько важных исторических тем. На определенном повороте исторического пути и соответственно при известном внутреннем состоянии литературы (ее осмысления и ее функций) эти темы закономерно порождают парадоксальный жанр романа. Все эти темы предполагают совмещение противоположного. Но только такое совмещение совершается не как короткое замыкание, мгновенно, не в одной исторической точке, а еще и сохраняется как историческая *константа*. Эта последняя, так сказать, не дает погибнуть тому, что, казалось бы, обязано своим существованием краткому историческому мигу, превращению, тому, что в немецком барокко называли *Umschlag*, внезапным превращением, оборачиванием вещей. Как будет видно, само существование констант парадоксально, потому что их долговечность построена на зыбком схождении сторон, дающих, однако, нечто необычайно прочное в результате (как *основателен* жанр романа в его лучших образцах), и иной раз совсем не исключает того, что и сам «фундамент» постоянно переворачивается.

Назовем некоторые из таких исторических *тем*, не претендуя на раскрытие их полноты и на строгую логичность:

1. Роман как риторический и антириторический жанр.
2. Роман и проблема повествования.
3. Новизна романа и роман как «новость».
4. Роман как саморефлектирующий жанр. Роман как критика романа.

Можно думать, что каждая из четырех тем выделена даже искусственно в том отношении, что на самом деле суть проблемы едина и нераздельна, однако искусственное выделение отдельных тем и будет полезно только тогда, когда целую ситуацию можно будет угадывать и усматривать через отдельное. В дальнейшем и придется ограничиваться лишь некоторыми «пробами» ситуации — только ради того, чтобы общие ее контуры стали более отчетливы.

1. Роман как риторический и антириторический жанр. Аристотель в «Поэтике» весьма отчетливо различает науку и поэтическое творчество и, далее, поэтический способ подражания и стихотворную форму: «...Это только люди, связывающие понятие «поэт» со стихами, называют одних элегиками, других эпиками, величая их поэтам не по <характеру их> подражания, а огульно по <применяемому> метру, — даже если бы в метрах было издано что-нибудь по медицине или физике, они привычно называют <автора поэтом>, между тем как <на самом деле> между Гомером и Эмпедоклом ничего нет общего, кроме метра, и поэтому одного по справедливости можно назвать поэтом, а другого скорее уже природоведом, чем поэтом...» (Аристотель. Поэтика, I, 1447 b 13—19; пер. М. Гаспарова).

Аристотелевский «физиолог» еще мало похож на новоевропейского ученого, и мало похож уже тем, что может излагать свои медицинские или физические взгляды либо прозой, либо стихами, возможность выбора исчезла для него с концом XVIII столетия. При этом, хотя аристотелевское природоведение и совсем не то самое, что наука наших дней, Аристотель в одном отношении ближе к XIX—XX вв., чем, например, к средневековью или XVII в., — ближе именно тем, что резко разделяет научное познание и поэтическое творчество¹⁸.

Новому времени пришлось еще довольно долго «догонять» Аристотеля, чтобы уж затем «перегнать» окончательной жесткостью размежеваний. Два века — XVII—XVIII — еще проходят под знаком *единого* слова, а это значит, что такое слово может всячески дробиться по своим частным функциям, но все равно никогда не расстается со своей общей и основной функцией — быть единственным вместилищем любого знания и осмысления бытия, вместилищем морального ведения. Это и есть риторическое слово, которое всегда, в любом случае есть осмысление, знание, моральная оценка: Аристотель жил в эпоху, когда целостная риторическая система, как мощно обуздывающая слово, так и придающая ему великую, центральную жизненную роль, только что складыва-

¹⁸ Ср. замечание М. Гаспарова в комментариях к его переводу «Поэтики»: «Эмпедокл, автор поэмы „О природе“ V в., в другом месте „О поэтах“, фр. 70, назван у Аристотеля „гомеричнейшим“; но это не отменяет факта, что „по предмету подражания“ он не поэт» (Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978, с. 113).

лась, а в XVII—XVIII вв. эта система начинает распадаться, и потому, чтобы быть точнее, нужно сказать, что слово еще *не* расстается со своей общей функцией, но уже *начинает* расставаться с ней, оно все время близко к распаду как слово едино и целостно функционирующее.

В XVII—XVIII вв. все поэтическое *пронизано* риторическим. А *риторическое* предполагает несколько взаимосвязанных уровней: 1) риторика как «украшение» речи (риторические фигуры, *loci communes* и пр.); 2) риторика как ораторское искусство; 3) риторика как искусство прозаической речи; 4) риторика как искусство речи любого рода. Нетрудно видеть, что и поэзия в узком смысле, *oratio ligata*, попадает в сферу такой многоступенчатой риторики в своих началах и концах. Поэтому, например, в эпоху барокко, как и раньше, достаточно хорошо различают *поэзию* и *красноречие*¹⁴, но плохо различают *поэтику* и *риторику*, притом на разных уровнях: «Подобно античности и средним векам, Ренессанс не проводил четкой линии между риторикой и поэтикой. Большинство теоретиков без колебаний переносит категории риторики в поэтику, никак не ограничивая их», — пишет историк культуры эпохи Возрождения Август Бук¹⁵. «Поэзия и проза подводятся (в эпоху барокко. — А. М.) под категорию речи. Как то было и в античной теории, поэзия и проза «не две сущностно различные формы выражения» (Э. Р. Курциус), — наличия метра и рифмы уже довольно для полного определения поэзии. Речь — это всякое написанное или произнесенное слово вообще»¹⁶. Георг Филипп Хардёрффер, нюрнбергский барочный поэт-«полигистор», писал: «Поэзия и риторика сопряжены и связаны, они сроднились и сжились (*verbrüdet und verschwert, verbunden und verknüpft*), — одной нельзя учить и учиться без другой, нельзя одной заниматься и упражняться без другой»¹⁷. Цели поэзии и риторики сближаются: поэзия убеждает, доставляет пользу и услаждает, риторика учит, доказывает, услаждает, убеждает¹⁸.

Именно в это время *рождается* жанр романа¹⁹, — тип повествования, только что осознаваемый, практически и теоретически осваивае-

¹⁴ См.: *Fischer J.* Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischer Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen, 1968, S. 22 («Различие поэтики и риторики — не столько в сфере *ars* <искусства, науки>, сколько в конечном итоге практического их применения, в художественном продукте»). Ср.: *Ibid.*, S. 35 («Различие поэзии и красноречия дается существенно легче, нежели теоретическое размежевание поэтики и риторики»).

¹⁵ Цит. по: *Dyck J.* *Op. cit.*, S. 13.

¹⁶ *Ibid.*, S. 28—29.

¹⁷ Цит. по: *Ibid.*, S. 31. Цитата из: *Harsdörffer G. Ph.* Poetischer Trichter (1653). Nürnberg, Bd. 3. Vorrede.

¹⁸ См.: *Fischer L.* *Op. cit.*, S. 22. 83.

¹⁹ О возникновении самого слова «роман» в средневековой Романии, единой культуре романских народов, см. замечания у Э. Р. Курциуса (*Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 9. Aufl. Bern; München, 1978, S. 41—42).

мый, проявляет свою силу и значимость тем, что вовлекает в свой круг разные подобные ему явления литературы прошлого. Отсюда, от XVII в. с его риторической теорией, протягиваются нити в глубь веков: устанавливается традиция романа, в этой традиции оказываются и греческие «милетские сказки», — и тогда П.-Д. Юэ, сам в прошлом автор небольшого романа в прециозном стиле и в будущем член Французской академии и епископ, наводит в романной традиции весьма существенный порядок²⁰.

Проекция романного жанра в глубь истории (у П.-Д. Юэ он освящен почтенной древностью египтян, персов и сириян) важна именно тем, что роман вместе с его традицией рождается в литературном сознании только теперь. Для риторической теории не представляет сложности освоить *новый жанр романа*²¹. Риторика, при ее всеохватности, — весьма устойчивая система, и чему-либо новому весьма трудно потрясти ее в ее универсальной значимости. Риторика понимает роман как «поэму без метра» (Д. М. Морхоф, 1682)²².

Однако такое *простое* решение не снимает *проблемы*, а загоняет ее, словно болезнь, *внутрь*. Действительно, ведь риторическая теория пытается не более не менее как истолковать *новый жанр* в духе *старого*. Вот как дословно пишет Морхоф: «Есть другой вид поэм (Getichte), однако <излагаемых> прозаической речью, — их можно с полным правом называть героическими поэмами <Helden-Getichte, т. е. „эпос“>. От других они не отличаются ничем, кроме <отсутствия> метра. Но и Аристотель признавал, что может существовать поэма (Poema) без метра. Таковы так называемые романы...»²³ Простота отождествления (эпоса и романа) на деле обманчива, а сама краткость, к которой сводит все дело Морхоф, поучительна. Ведь теоретикам барочной риторики (тому же Юэ²⁴, Биркену, о котором еще пойдет речь) удавалось ясно видеть *отличия* эпоса и романа, но *принципиальное* отождествление было тем не менее воз-

²⁰ Теоретический уровень трактата Юэ, который, кстати говоря, в качестве предисловия предварял роман «Заида» (1670) Ж. Р. де Сегре (и мадам де Лафайет), следует считать безусловно высоким: в нем — конспект будущего литературоведческого осмысления романа вплоть до конца XIX в.; различные мотивы литературоведения, характерные оценки представлены у Юэ в кратком виде, в зародыше.

²¹ Ср.: Fischer L. Op. cit., S. 28. Слово «роман» применялось к различным повествовательным жанрам гораздо раньше эпохи барокко — так было, например, во Франции. Однако, по-видимому, и здесь «роман» становится понятием систематизируется, теоретически осмысливается только в эпоху барокко, — из непосредственного, рождающегося на корню, окказионального, живого словоупотребления вырабатывается крайне широкое и «бесконтурное», но внутренне центрированное понятие, принципиально относимое к *прозе*.

²² Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert / Hrsg. von D. Kimpel und C. Wiedemann. Tübingen, 1970, Bd. I, S. 41.

²³ Ibid.

²⁴ См.: Huet P. D. Op. cit., S. 6—7, 105.

можно. Оно-то только и показывает, какие реальные проблемы «загоняются здесь внутрь» — внутрь риторики.

Во-первых, прежде всего барочный теоретик забывает о том, что Аристотель нигде не пишет о «поэме» или «эпосе» в прозе. Аристотель действительно полагал, что выбор прозы и стиха как формы изложения не-существен для того, окажется ли произведение «поэтическим» или «научным»²⁵, и отсюда легко сделать вывод, будто Аристотель «признает» возможность эпоса в прозаической форме. Умозрительно это, возможно, так и есть. Но на деле Аристотель занят не оправданием применения прозаического изложения в поэтическом произведении, а совсем другой задачей — доказательством того, что «научное» содержание, изложенное стихами, не перестает от этого быть «наукой» (например, «физиологией») и отнюдь не становится «поэзией». Аристотель занят вычленением специфического «поэтического способа подражания», а его барочный единомышленник (для которого теория Аристотеля — не давно прошедшее, а нечто всегда современное, находящееся под рукой) — доказательством возможности «поэтического способа подражания» в прозе. Акценты их интересов резко смещены — в пределах пока еще *одной* системы. «...И Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли...» — замечает Аристотель²⁶, который стремится подтвердить именно то, что для *истории* неважен выбор формы изложения — история даже и в стихах останется историей. Барочный теоретик доказывает, что «поэтический способ подражания» остается таковым и в прозе — невзирая на отсутствие метра. Все это лишь условно выводится из Аристотеля, условно и согласуется с ним²⁷.

Во-вторых, из сказанного вытекает, что слово «поэма» у Морхофа — это не просто обозначение жанра («эпос»). Оно означает еще и то, что, ближе к Аристотелю, можно назвать «поэтическим способом подражания», поэтическим творчеством, а *затем* уже означает и жанр. Совершенно *неприметно* для самого барочного теоретика жанр романа *требует* самой широкой постановки вопроса о поэтическом творчестве, о

²⁵ «Поэт — больше творец сказаний (τὸν μυθῶν), чем метров» («Поэтика», 9, 1451 b 27).

²⁶ «Поэтика», 9, 1451 b 2—3. Пер. М. Гаспарова.

²⁷ О роли Аристотеля в обсуждении романа как эпоса в XVI—XVIII вв. см. замечания в кн.: Jäger G. Empfindsamkeit und Roman. Stuttgart, 1969, S. 104—106. Всеобщее распространено в риторической теории убеждение в том, что Аристотель говорил о возможности эпоса в прозе. Гл. XXIV «Поэтики» учит, напротив, тому, что в эпосе, если и не по внутренней необходимости, то в результате опыта, установится героический метр, гекзаметр: «Если бы кто совершал повествовательное подражание (διεγγραμμένον μιμήσιν) другим метром или многими метрами, это показалось бы несообразным» (1459 b 32—33). «Вот почему никто не сочинял длинного склада (μακρὰν συστάσιν) иначе, как героическим метром: сама природа, как сказано, научила подбирать к такому <складу> подходящий метр» (1460 a 2—4).

поэтическом подражании, о принципиальном отличии поэтического «слова», вида «речи» от всякого иного. А такая постановка вопроса непременно *расслоит* риторическое слово, поскольку слово в разных случаях будет наделено функциями, которые уже нельзя совместить, как нельзя совместить у Аристотеля поэзию и историю. Но Морхоф *так* вопроса не ставит; у него риторическая теория как единая традиция еще *прикрывает* все подобные, открывающиеся в глубине единой и всеобъемлющей риторической теории знания. Другие теоретики этого же времени заняты тем, что с большой последовательностью укладывают различные функции слова в рамки единого риторического слова, и это им долгое время удается делать со значительным успехом. Аристотель и барочные теоретики риторики помещаются, заметим, на противоположных склонах долгой истории риторического слова: Аристотель — на склоне, ведущем к становлению риторики, — слово, как понимает он его, еще не «уломано» риторически, еще не сведено к единой всеобъемлющей функции (и именно потому Аристотель в различении способов пользования словом ближе к XIX—XX вв., чем к барокко!). Барочные теоретики помещаются на нисходящем склоне риторической истории: у них риторическое слово *внешне* систематизируется, а *внутренне* разрушается.

Итак, простейшее чисто формальное и столь гладко совершающееся в рамках риторики перемещение «эпоса» в прозу приводит к неожиданному результату. Внутри риторической системы зарождается очаг ее критики.

Жанр романа — это скрытая опасность для риторики и скрытая критика риторики. Риторика поглощает роман, а роман этому объективно противится. Роман в конце концов способен выступить как такая сила, которая внутри литературы ломает морально-риторическую систему.

Эта роль романа проявляется, в частности, в следующем:

- а) цельность риторического слова распадается;
- б) риторическое слово начинает функционировать как антириторическое;
- в) романное, антириторическое слово функционирует как универсальное поэтическое слово (исключающее вместе с тем всякое иное поэтическое слово).

Все это — процессы, которые совершались подспудно и небыстро²⁸. Очень долгое время они все еще перекрывались риторическими кате-

²⁸ Необходимо сказать на этом месте о том, что автор настоящей работы в дальнейшем опирается в основном на материал немецкой истории литературы и литературной теории, как более ему известной. Нужно подчеркнуть, что это ограничение немецким материалом вызвано исключительно внешними обстоятельствами, а не внутренней необходимостью — логикой темы. Ту же самую проблематику, связанную со складыванием романного стиля,

горящими и так или иначе согласовывались с традиционным сознанием слова и его функций.

а) Риторическое слово выступает всегда как *моральное ведение*²⁹. В пределах риторики жанры поэзии, красноречия могут как угодно перераспределять между собою функции слова, но и романное слово никак не освобождено от самого главного — от «морального ведения». «Услаждение (*delectare*), развлечение неотделимо от «пользы» (*prodesse*): *prodesse et delectare* — постоянная формула поэтического «призвания», взятая из Горация (О поэтическом искусстве, ст. 333). П.-Д. Юэ излагал задачи романа в таком виде: «Основная цель романов <...> — наставление (*l'instruction*) читателей, которым непременно должно дать лицезреть добродетель венчанную и порок покаранный»³⁰.

Но Юэ недаром оговаривался: «основная цель романов, или, по крайней мере, цель, которая должна быть и какую должны ставить те, кто

несомненно, можно было бы изучать, например, и на французской почве, где получающаяся картина была бы, видимо, сложнее и дифференцированнее (см.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: Наука, 1976; здесь во введении обсуждается и проблема романа как понятия и жанра). Немецкая литература менее известна большинству читателей и теоретиков литературы, чем французская, зато она, по-видимому, удобнее для изучения в том отношении, что исторически складывавшаяся *конфигурация констант*, приводящая к возникновению романа как жанра новой европейской литературы, прослеживается здесь яснее, и благодаря этому (что весьма существенно) более очевидным становится принципиальное отличие новоевропейского романа от типов «романа» античного и средневекового.

²⁹ Не должно удивлять то, что задачи риторики как *дисциплины* могли трактоваться несравненно более узко, так что, по суждению Гермогена (II—III вв.), не дело риторики разыскивать, что истинно прекрасно, полезно и т. п. (цит. по: *Hunger H. Aspekte der griechischen Rhetorik von Gorgias bis zum Untergang von Byzanz*. Wien, 1972, S. 10). Но, как уже было сказано, риторическое предполагает несколько взаимосвязанных уровней, на которых риторическое как техника или прием обобщается до способа мысли и несущего истину бытия слова. В этом отношении Г. Хунгер справедливо отмечает, что влияние риторики распространялось на все жанры словесности и что, именно благодаря этому, «решение» христианских писателей — Евсевия Кесарийского, каппадокийских отцов церкви и других — примкнуть к античной риторической системе «оказалось определяющим для всего последующего развития» культуры (*Ibid.*, S. 5). Как известно, сама свободная от «истины» риторическая техника с самого начала порождала негативные явления — заведомо холостой ход мысли в риторических упражнениях, формальную игру словом, пустую и «праздную» (что на века пристало к обиходному слову «риторика»), однако и такая игра отражала, только негативно, сферу смысла, к которой причастно и с которой соотносительно подлинное, схватывающее истину, слово.

³⁰ *Huet P. D. Op. cit.*, S. 5. Халпель в своем переводе (*Ibid.*, S. 104) учено-педагогически растолковывает суть *instructio*: роман должен «обучать каким-либо вещам и наукам»; получается, что трактат Юэ, вставленный Халпелем в его роман «*Die Insulanische Mandorell*» (1682). и выполняет такую прагматически-определенную роль — учит своему романтическому ремеслу!

их сочиняет...» Роман уже XVII в. специфическим образом и выполняет, и не выполняет задачу наставления, или обучения. Ее энциклопедически полно выполняет, и притом гармонически сочетает пользу и развлечение, позднебарочный монументальный исторический роман (французский или немецкий)³¹. Так, «Арминий» Д. К. фон Лоэштейна (1689) — это грандиозная симфония всех знаний своей эпохи, а вместе с тем, в связи с историческим положением эпохи барокко, сумма векового, морально-риторического ведения; «Римская Октавия» (1677—1707) герцога Антона Ульриха Брауншвейгского разрешает бесчисленные сюжетные линии повествования в единую, цельную и закономерную гармонию, напоминая о том, что, по благословию Лейбница, романист лучше кого-либо подражает самому творцу вселенной³². Чтобы разобраться в таком многосложном «втором бытии», читателю, по выражению Г. Хейдеггера, надо обладать «чудовищной памятью», надо быть *monstrum memoriae*³³. Но иные романские жанры XVII в. далеко уже не столь целенаправленно выполняют задачу «наставления» — романы пикарескные, романы пасторальные. Эти последние жанры (а среди них в XVII в. встречаются подлинные жемчужины поэтического искусства) несомненно оставались неисчерпаемым источником морально-практического знания, пополняющим и обобщающим жизненный опыт. Однако *prodesse* таких романов невольно воспринимается как нечто вторичное. А при том «остаток» от вычитания «пользы» из цельной формулы «пользы и услаждения» явно больше, чем простое развлечение! Такие романы в глубине своей вступают в спор с морально-риторическими генеральными установками. Постепенно они оказываются на подозрении у риторической теории³⁴.

Таким образом, риторика, с одной стороны, слишком легко и беспроблемно осваивала жанр романа, а с другой — начинала все более полемизировать с ним. Монументальный высокий исторический роман не удовлетворял, к примеру, Г. Хейдеггера, тем, что его универсальное ведение вступало в противоречие с прагматическим изучением новоевропейской, дифференцировавшейся науки: Библию скорее дочитаешь до конца, чем тяжелого «Арминия», путанный сюжет которого забивает

³¹ Я сознательно избегаю пользоваться таким его обозначением, как «придворный исторический роман» (*der höfisch-historische Roman*), утвердившимся в немецком литературоведении (см., например: *Rötzer H. G. Der Roman des Barock*. München, 1972, S. 62—93; *Meid V. Der deutsche Barockroman*. Stuttgart, 1974, S. 49—57; *Herzog U. Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1976, S. 120). Я предпочитаю называть такой роман «высоким историческим романом», причины чего лишь отчасти раскрываются в настоящей статье.

³² *Theorie und Technik des Romans...*, Bd. I, S. 68; см. также: *Wehrli M. Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins «Arminius»*. Frauenfeld, 1938.

³³ *Romantheorie* / Hrsg. von E. Lämmert. Köln, 1971, S. 50.

³⁴ См. о «вражде к роману» целую главу книги У. Герцога (*Herzog U. Op. cit.*, S. 19—32).

голову и утомляет память³⁶. Содержащиеся в романах, собранные отовсюду, с бору по сосенке, «знания» «хуже любого невежества»³⁶. В романах заключена не «истина» (прямое требование риторического слова), а ложь: «Кто читает романы, читает ложь» («Wer Romane liest, der liest Lügen»³⁷); поэтому содержание романов должно вызывать не удовольствие (Contentement), а разумное чувство стыда³⁸. Цвинглианский религиозный запал цюрихского проповедника приоткрывает те антириторические стороны романа, в которых барочные теоретики в целом не могли еще по-настоящему разобраться. Г. Хейдеггер ничего нового не «придумал», он в полемическом задоре лишь одностороннее и пронизательнее других.

В такой обстановке скрытой или открытой полемики с романом, — но и в обстановке довольно широкого увлечения романом жанром, — и существует *позднериторический* роман. Его социальное бытие прекрасно отражается в одном постоянном мотиве романной продукции — авторы романа настаивают на доподлинной фактической истинности всего рассказанного³⁹. Появляются даже особые разновидности романа, которые повествуют о происшедшем словами очевидца, — таковы «робинзонады» XVIII в. Еще на титульных листах романов рубежа XVIII—XIX вв. можно встретить в качестве подзаголовка предупреждение: «Не роман, а подлинная история!» Мотив *истинности* полифункционален; он обязан: а) обосновывая *историческую* верность повествования, вернуть его в лоно риторики; б) утверждая, что данный роман — это *нероман*, избавить произведение от полемики с ним критиков, и т. д. Но в то же самое время, наряду с такой консервативной функцией, этот мотив выступает как орудие антириторической тенденции, потому что оправдывает обращение романа к частной, конкретной жизни, к индивидуальному, личному, случайному бытию. Причем вымышленны ли или сколько-нибудь реальны события романа, такое произведение уже не обязано нагружать себя предвзятой и риторически-извечной моралистической и «ученой» функцией, ему не надо «снимать» земную случайность неземной вечностью, мерить жизнь неподвижной высшей мерой и пр., т. е. можно отказаться от всего, что несет на себе универсальное риторическое слово. Тогда такие романы воздействуют (или воздействовали в свое время) как подлинные исповеди и откровения внутренней души, — даже и будучи от начала до конца измышленными. А тогда такое романное слово само по себе, еще плоть от плоти риторики, и приходит к противоположному морально-риторической

³⁶ Theorie und Technik des Romans..., Bd. I, S. 59.

³⁶ Ibid.

■ Romantheorie, S. 55.

³⁸ Ibid.

³⁹ См.: Texte zur Romantheorie / Hrsg. von E. Weber. München, 1974, Bd. I, S. 618—619 и обширные материалы в этой хрестоматии.

функции. Оно раскрывает конкретное человеческое бытие в картине, в образе или, по большей части, только бьется над таким раскрытием реального бытия.

б) Риторическое слово превращается в антириторическое, и превращается неожиданно для себя. Самый яркий и очень ранний пример такой метаморфозы слова — «Дон Кихот» Сервантеса, произведение, в основе которого лежит многообразная рефлексия книги, романа и риторических стилей. «Дон Кихот» — это и труд арабского историка Сида Ахмета Бененхели, и стилистический мир романов об Амадисе, от которого отталкивается Сервантес, и та книга о рыцарских подвигах Дон Кихота, о которой мечтает сам герой романа, и полемика (во втором томе романа) с чужим его продолжением и, главное, яркое, пародийное и серьезное использование книжных стилей и риторических приемов, о чем так хорошо писал Э. Ауэрбах⁴⁰.

Замкнутый в мире книжности, этот «роман о литературе» (Вернер Краусс) становится и величайшим романом о жизни. Его слово не замкнуто на себе, оно проливается в жизнь, оно творит цельный, вещественный, реальный образ действительности, оно порождает эффект присутствия читателя-зрителя при совершающихся событиях, но при настоящем внимательном чтении никогда не позволяет забыть и о слове, о ценности этого слова, всегда возвращает читателя к слову как источнику, средству и итогу жизненного образа. Но образ жизни раскрыт с необычайной полнотой, риторическое слово здесь встречается с своей противоположностью, что, видимо, и предопределяет неисчерпаемость смысла этого произведения, раскрывающегося на протяжении веков.

Иным путем такое же совмещение риторического и антириторического полюсов слова достигается в «Симплициссимусе» Гриммельсхаузена. Кульминация антириторического слова — всякий раз в создании ясного и почти иллюзорного образа вещественной, цельной действительности, образа, открывающего внутреннее зрение читателя.

в) После барокко проходит еще долгое время, пока антириторические начала, возникшие *внутри* риторического слова, не начинают складываться в целое. Антириторическое слово целиком направлено на действительность, на создание ее наглядного, полного и целостного образа. Слово в реалистической литературе XIX в. даже способно в большой степени *забывать* о самом себе, служа только проводником такого образа к внутреннему зрению читателя. Моралистическая функция (как и прочие функции) уже не придана этому слову заранее, как слову риторическому, — все смысловое, моралистическое, ученое и назидательное и т. д. антириторическое слово должно уже восстанавливать в себе и обретать заново, в связи с целостным образом действительности, возникающим в произведении.

⁴⁰ Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976, гл. XIV.

Такое воздействие слова описано в XVIII в. Генри Хоумом в «Основаниях критики» (1762):

«...Человек, забывшись, бывает весь поглощен проходящими в его сознании образами, которые кажутся ему подлинно существующими. Способность речи рождать эмоции всецело зависит от ее способности вызывать такие живые и ясные образы: читатель не бывает сильно тронут, пока не погрузится в некую грезу; и тогда, позабыв, что он читает, он видит каждое событие так, словно является его очевидцем. <...> если чтение способно вызвать страсти лишь тогда, когда создает иллюзию присутствия, то при этом безразлично, читаем ли мы вымысел или отчет о событиях подлинных: при полной иллюзии присутствия мы словно видим каждый предмет, и нашему уму, целиком поглощенному волнующими событиями, не остается времени на размышление»⁴¹.

В теории Хоума можно видеть один из конкретных способов, которыми пролагала себе путь эстетика антириторического слова. В пределах сенсуализма XVIII в. воздействие такого слова нарочито ограничено «эмоцией» и оторвано от «истины» и «размышления», с которыми слово риторическое сосуществовало в безраздельной связи и которые вновь должно породить, полновесно и полноценно, антириторическое слово реалистической литературы XIX в.

Однако Хоум замечательно точно описал тот предел, к которому стремится антириторическое слово, — это сама реальность, воссоздаваемая в ее полноте, воссоздаваемая иллюзорно, с эффектом присутствия.

Правда, Хоум, рассуждая об *иллюзии присутствия*, не говорит специально о романе. Но это здесь как раз и не необходимо! На память ему естественно приходят описания Гомера, знаменитые своей чувственной наглядностью, и естественно приходит мысль о театре, о драме как средстве добиться полнейшей иллюзии. То, что говорится у Хоума о иллюзии присутствия, как оказывается, исторически идет на пользу совершавшемуся переосмыслению романа и, еще вернее сказать, входит в круг проблем романа, осмысляемого как универсальный жанр⁴².

И. Я. Энгель, берлинский писатель конца XVIII в., один из так называемых популярных философов, развивал мысли Хоума в работе «О действии, разговоре и рассказе» (1774): уже у него театрально-драматический элемент призван обогатить иллюзию реальности именно в *романе*, в повествовании, так что драматически-диалогическое повествование должно обеспечить максимальное приближение образа действительности к читателю (так сказать, к глазам зрителя), перенося действие произведения из прошлого в настоящее⁴³.

⁴¹ Хоум Г. Основания критики. М.: Искусство, 1977, с. 96—97.

⁴² См. об «иллюзии присутствия» в теории XVIII в. в кн.: Vosskamp W. Romantheorie in Deutschland. Stuttgart, 1973, S. 172—174.

⁴³ Engel J. J. Fragmente über Handlung, Gespräch und Erzählung // Engel J. J. Schriften. Berlin. 1802, Bd. 4, S. 101—266. Есть также новое переиздание первой редакции

И, наконец, у Ф. фон Бланкенбурга, автора значительного «Опыта о романе» (1774)⁴⁴, все новые поэтологические проблемы выступают под знаком романа. Бланкенбург дополняет Дидро, который требует от писателя точного, иллюзорного воспроизведения картины обыденной, бытовой реальности⁴⁵, дополняет тем, что требует последовательного разворачивания характера «от колыбели до полного созревания, как у Филдинга»⁴⁶, причем во взаимосвязи характера и действия (характер, формируемый условиями своего существования, имеет приоритет перед ситуацией и действием). Внешняя полнота реальности дополняется в романе полнотой изображения «внутреннего человека», на чем Бланкенбург ставит особый акцент. Роману, каким представляется он Бланкенбургу, оказывается важен весь опыт литературы, прежде всего драматической, — характеры Шекспира учат романистов воспроизводить реальные характеры в их развитии. Драма изнутри пронизывает роман (как и у Энгеля):

«Весьма различное впечатление производит то, что совершается на наших глазах, и то, что нам рассказывают о совершившемся. Скупой рассказ о событии производит впечатление слабое и не возбуждает наши чувства, — романист может избежать этого, если сумеет превратить рассказ в действие»⁴⁷.

Полнота передачи реальности усиливает впечатление иллюзорно-го присутствия при событии. Только у Бланкенбурга, для которого особо ценна реальность внутреннего, духовного мира, внутренних закономерностей действий и событий, особое значение приобретает полнота раскрытия причинных связей событий⁴⁸. Поэтому, хотя роман и не достигает той иллюзорности, что драма⁴⁹, он превосходит драму полнотой образа действительности, который воссоздает читатель.

Роман у Бланкенбурга становится *универсальным* жанром, осознается как таковой: «Если Бланкенбург в своем трактате постоянно переходит от романа к поэзии вообще, от романиста к поэту вообще, то причина этого заключена в том, что жанр романа с его воспроизводи-

этого трактата: Engel J. J. Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung / Hrsg. von E. Th. Voss. Stuttgart, 1964.

Вообще необходимо сказать, что Энгель преувеличивает значение формального момента диалогичности, и как раз опыт немецкого драматического или диалогического романа второй половины XVIII в. подсказывает, что, как правило, внешние приемы диалогизации не поддерживались здесь внутренним развертыванием точек зрения, реальностью характеров, живым ощущением действительности.

⁴⁴ Blankenburg F. von. Versuch über den Roman / Hrsg. von E. Lämmert. Stuttgart, 1965.

⁴⁵ В «Похвальном слове» Ричардсону (1761).

⁴⁶ Blankenburg F. von. Op. cit., S. 519.

⁴⁷ Ibid., S. 494.

⁴⁸ Ibid., S. 495-496.

⁴⁹ Ibid., S. 392.

мым миром объектов и возможностями воздействия почти равен целой поэзии, а потому что верно о поэзии в целом, верно и о романе»⁵⁰.

Бланкенбург осознает реальную универсальность романа. Как справедливо замечает К. Вельфель, тезис Бланкенбурга о том, что современный роман — наследник эпоса древних, совсем не нов⁵¹. Можно даже скорее думать, что сопоставление эпоса и романа — это общее место риторической теории XVII—XVIII вв. Нужно подчеркнуть при этом, что теория Бланкенбурга не остается в русле такой традиционной риторики, — он начинает открывать универсальность (и тотальность) романа на противоположном по отношению к риторике краю. Полнота романа — это полнота увиденной жизни, реальности. В основе такой полноты — не заданная общая смысловая мера, а мера самой действительности, ее внутренний закон. Слово, чтобы стать здесь эмоциональным, моральным, осмысленным, должно сначала пройти сквозь жизнь, «уничтожиться» и восстановиться в ней. Сама действительность, находя свое полное выражение в антириторическом слове, «романизируется». Если же принять во внимание, что поколение Бланкенбурга (Блэквелл, Вуд, Гердер, Гёте) впервые открывало для себя не заслоненного риторической традицией Гомера, то дориторическая мощь действительности Гомера сослужила службу антириторическим исканиям этого времени. Противоположная риторической теории позиция окончательно была достигнута Гегелем, который сопоставлял современный роман не с риторически-понятым эпосом (как барочные теоретики и большинство теоретиков XVIII в.), а с эпосом древним, гомеровским, передающим, по словам Гегеля, «изначально-поэтическое состояние мира». Новый роман — это современная эпопея гражданской жизни («die moderne bürgerliche Epopöe») «с богатством и разносторонностью интересов, условий, характеров, жизненных обстоятельств, с широким фоном целостного [тотального] мира»⁵². Роман, как и эпос, говорил Гегель, «требует тотальности [т. е. целостности и полноты] созерцания мира и жизни, многосторонний материал и наполнение которых выступают наружу в индивидуальном событии, служащем центром для целого»⁵³.

Постигнутая в эпоху Хоума — Дидро — Бланкенбурга — Гегеля универсальность романа, естественно, отражена и в современной литературной теории; по наблюдению одного из литературоведов наших дней,

⁵⁰ Wölfel K. Friedrich von Blankenburgs Versuch über den Roman // Deutsche Romantheorien / Hrsg. von R. Grimm. Frankfurt a. M., 1974, Bd. I, S. 51.

⁵¹ Ibid., S. 41.

⁵² Hegel. Werke. Berlin, 1838, Bd. 10, T. 3, S. 395. Сходное определение романа как «bürgerliche Epopöe» (эпопея из гражданской, т. е. здесь частной, жизни) встречается у Й. К. Вецеля в предисловии к роману «Герман и Ульрика» (1780) (Romantheorie, S. 161); но только Вецель трактует эпос несравненно уже Гегеля, только в задатках: необходимо обращение к биографии и снижение тона (по образцу комедии).

⁵³ Hegel. Op. cit., S. 396.

«как раз теоретики романа, например Шпильгаген, Э. М. Форстер, Коскимизс, выходят за рамки романа, когда занимаются классификацией жанров, а тогда выдвигают тезисы, значимые для художественной прозы вообще, и, напротив, исследуя жанр романа как таковой, они необходимо занимаются общей культурной историей»⁵⁴.

Исторический смысл жанра романа, каким он начал осознаваться с XVI—XVII вв., и состоял в том, чтобы преодолеть как заданность, «предвзятость» риторического слова, так и ограниченность литературного жанра вообще. Еще в глубине почти не тронутой риторической системы роман начинает складываться не столько как «прозаический» наследник старинного стихотворного эпоса, сколько как антагонист риторического слова с его универсальной функцией. Задача романа — не уничтожить универсальность слова, но восстановить ее через полноту (тотальность) до конца проанализированной действительности. *Образ* этой действительности первенствует в романе даже и перед словом.

Заметим, что те мыслители XX в., которые принимали роман за риторический жанр, как раз переворачивали исторически сложившееся положение вещей. В романах XIX—XX вв. могла, впрочем, возникать вторичная риторика — явление, основанное на том, что в слабых и второстепенных образцах романа слово отрывается от образа действительности и, собственно говоря, уже не передает его, а обретает «самостоятельность». Но тогда это уже не самостоятельность универсального, собирающего в себе всякий смысл риторического слова, а холостой ход пустого слова, не умеющего восстановить свою универсальность и осмысленность изнутри действительности.

2. Роман и проблема повествования. Роман как антириторический жанр (универсальный и тотальный), как воплощение антириторического слова родился на стыке огромных исторических эпох. Точно то же самое можно сказать о романе, рассматривая его и в плане *повествования* как проблемы. И как повествование своего рода роман есть запечатленный итог столкновения исторических эпох.

Впрочем, в повествовании не обязательно нужно видеть проблему. Ведь если считать, что повествование — это просто рассказ о каком-то событии, пусть рассказ литературно организованный, то может показаться, что тут совершенно нет проблемы, поскольку люди рассказывали друг другу всегда и везде, каковы бы ни были эти «сказания» (mythoi). Воскликание героя романа Р. М. Рильке «Мальте Лауридс Бригге» воспринимается тогда (и по справедливости) как трагическое свидетельство безъязыкого — утратившего способность к человеческому общению времени: «Чтобы люди рассказывали, рассказывали на самом деле, — это, должно быть, было до меня. Я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь рассказывал»⁵⁵.

⁵⁴ Lämmert E. Bauformen des Erzählens. 5. Aufl. Stuttgart, 1972, S. 15.

⁵⁵ Rilke R. M. Werke. Auswahl in zwei Bänden. Leipzig, 1959, Bd. 2, S. 117.

Перед огромной массой всего *рассказываемого*, причем рассказы-ваемого незатрудненно и с искусностью, что дала литература XIX—XX вв., нелегко представить себе, что в самом рассказывании может быть какая-то сложность для рассказчика.

Теперь читателю и исследователю очень часто кажется условностью, условной рамкой или орнаментом в литературе прошлого то, что на самом деле выступает как *условие* ее существования. Точно так же, в более широких масштабах, риторика, риторическая система, риторическое слово выглядят скорее чем-то неудобным, несвободным, скованным, «еще не» совершенным. С позиции, например, реалистического романа XIX в. это так и есть, а поэтому, смотря на то, как романские начала начинают подспудно подрывать риторическую систему (а это была система *мысли*, не только *оформления речи*), невозможно не проникнуться симпатией к этому победоносному новому. Однако сам роман XIX в. весьма несовершенен с позиций морально-риторической системы, с точки зрения тех задач, которые ставились в ней в разные века. Нечто подобное происходит и с проблемой повествования. Так, например, современному читателю очень легко может представиться, что рассказы о дружбе (среди скифов и среди греков), которые содержатся в «Токсариде» Лукиана, могли бы просто существовать отдельно, вне диалога с его поучительной интонацией, — стоило бы писателю захотеть, и он написал бы сколько угодно таких отдельных рассказов. Читающий «Декамерон» Боккаччо может не задумываться над тем, что, возможно, циклическая форма этого произведения древнее, чем форма самого рассказа, который объединяется в цикл вместе с другими. Рамка цикла воспринимается как не столь существенная по сравнению с занимательностью боккаччиевских новелл. Читателю, знающему, что объединение новелл в циклы у Гёте и Виланда на рубеже XVIII—XIX вв., позднее у Гофмана или В. Ф. Одоевского, было делом сознательного эстетического выбора и композиционным приемом, трудно задуматься над тем, что в древних произведениях без той или иной «рамки» был бы невозможен сам «новеллистический» рассказ.

Лессингу, рассуждавшему в «Лаокооне» о гомеровском ците Ахилла, казалось, что Гомер даже все одновременно существующее непременно представляет как разворачивающееся во времени действие, что даже созданную вещь, произведение, он представляет как создаваемую, производимую. Но ведь ситуация могла быть обратной: Гомер нуждался, для того чтобы обеспечить движение во времени, в овеществленных, рельефных изображениях-символах смысла, наглядно собирающих в себе и пластически ограничивающих собою все временное. Значительная часть гомеровского эпоса — это описания, а также моменты пребывания, когда поэт углубляется в ситуации и вещи. Поэзия пребывания не спешит вперед: в ней нет задержаний как частных приемов и нет целого *исторического* сюжета. Послегомеровские киклические поэты, напротив, рас-

сказывают историю от начала и до конца: отдаленные предшественники риторической системы, они предчувствуют то моральное ведение и ту историческую истину, какие будут как неотъемлемое достояние принадлежать риторическому слову.

Один из удивительных жанров эллинистической словесности — экфразис, описание реально существовавших или придуманных изображений⁵⁶. Такое изображение — всегда носитель сюжета и толкуемого в связи с ним смысла. Поздняя экфразис как обособившийся жанр покоится на куда более широком основании. Во-первых, она укоренена в самой греческой культуре: «потребность передавать словом изображение и уверенность в целесообразности этого странного предприятия характеризуют греческую культуру в целом»⁵⁷. Во-вторых, она, по всей видимости, отражает и более общезначимые закономерности повествования на определенном историческом этапе. У экфразиса два полюса — аллегорический смысл и то созерцание пластической художественной вещи, которое приобретает сверхъясность видения (*spargeia*) и доводится до читателя-зрителя с интенсивностью видения. Изображение дает толчок к толкованию тайн, к их «откровению»: таков диалог «Картина» Кебета (I в. до н. э. или I в. н. э.) — произведение, весьма важное и для новоевропейской культуры, поскольку оно было очень популярно в XVI—XVIII вв. Подобный тип откровения, или видения, в основе которого — изъяснение таинственного изображения или художественного создания спутником-толкователем, сохраняет постоянные структурные черты на протяжении тысячелетий. «Видение Туркилла»⁵⁸, произведение, созданное в начале XIII в. в Англии, повествует о тайнах загробного мира: этот мир не хаотичен, а художественно-конструктивен; спасенные души обитают в «храме удивительного строения», расположенном в центре мира, а души погибшие пребывают в бесовском театре, выстроенном на склоне горы. Кульминация жанра — «Божественная комедия» Данте с конструктивно продуманным и пластически-художественным построением ее миров.

Связь морального толкования с изображением или архитектурным сооружением тайного смысла очевидна: экзегеза берет начало в изображении или опирается в него.

Ближе к проблемам романа такая ситуация, когда от изображения берет начало прямое развитие сюжета, романтическое повествование.

Это как раз и происходит в греческом романе.

Греческий роман располагает свое повествование под сенью священного изображения (*agalma*) бога или посвященной богу картины. С

⁵⁶ Брагинская Н. В. Экфразис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М.: Наука, 1977, с. 259—283.

⁵⁷ Там же, с. 263.

⁵⁸ Visio Thurkilli / Rec. P. G. Schmidt. Leipzig, 1978.

подобной экфразы начинается роман «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия; экфраза — проэпий «Дафниса и Хлои» Лонга, спустя тысячелетие экфразами же полнится византийский роман об Исмиине и Исминии XII в.⁵⁹ Если даже экфраза в романе — момент орнаментальный, то, очевидно, без экфразы нет все же и самого романного повествования, как нет его помимо освященности романического действия присутствием бога Эрота у Ахилла Татия, Ксенофонта Эфесского или Харитона, Пана в «Дафнисе и Хлое» Лонга. Последний роман весь целиком, как предупреждает проэпий, следует понимать как экзегезу изображения, пластически выраженного, одновременно представленного смысла.

В дориторическом эпическом повествовании ситуация сходна в том отношении, что это повествование немислимо, *неосуществимо* вне гексаметра. Аристотель еще прекрасно понимал, что эпическое повествование по обычаю и «по природе» совершается в таком метре (а не просто пользуется им). В эпосе Гомера и в греческом «романе» (уже риторическом жанре) повествование опирается на такие средства своего осуществления, которые лежат *вне пределов конкретной ситуации рассказывания как такового*. Но сейчас названы лишь две различные (притом не имеющие ничего общего между собою) формы повествования. Дориторическая словесность и словесность риторическая обладают подлинным богатством различных техник рассказывания, высоко развитым *искусством* рассказывания, но они в определенном отношении совершенно не знают, что такое значит рассказывать, повествовать. Герой Рильке жил в эпоху, которая утратила язык, способность общения, умение передавать, *что и как было*, — не в столь отдаленные от него времена люди еще, собственно говоря, *не* научились рассказывать. Рассказ и в дориторическую пору, и в долгую эпоху господства риторической системы всякий раз получается, складывается не прямым путем: всякий раз, чтобы рассказ, повествование осуществились, должны быть включены такие «механизмы», которые прагматически не имеют никакого касательства к повествованию о том, что и как было. Поэт-рассказчик поэтому никогда «просто» и не повествует. Так древний историк, повествуя о том, что и как было, вводит в свое повествование моменты иррациональные с точки зрения историографии XIX в.: речи, которые произносят и *не* могут *не* произносить у него полководцы, речи, даже фактически не засвидетельствованные, — неотъемлемый элемент исторического повествования; эти речи останавливают течение истории, раскрывают его изнутри, создают ситуацию наглядного пребывания *при* исторически совершающемся. Для историка XIX в. вымышленные речи противоречат требованию исторической правды, а для историка-повествователя древности — в них не просто риторический орнамент пове-

⁵⁹ См.: Полякова С. В. Из истории византийского романа. Опыт интерпретации «Повести об Исмиине и Исминии» Евмафия Макремволита. М.: Наука, 1979, с. 162—173.

ствования, но и его непременно условие. Подобные условия, как можно убедиться, бывают весьма разными, они зависят от времени, от состояния литературы, от жанра, но всякий раз они таковы, что не позволяют осуществиться простой ситуации рассказывания, когда писатель «попросту» поведал бы читателям, что и как было (фактически или в вымышленном сюжете), когда он просто снабдил бы читателей точной и ясно изложенной «информацией» (о событиях). Этому соответствует то обстоятельство, что риторическое слово никогда не «облегает» вещи и события гибко и плотно, оно не стремится к ним, чтобы передать их конкретность, их существование и развитие *от* них самих, с их стороны, их «голосом», но что риторическое слово «вытягивает», абсорбирует их смысл, конденсирует его в себе. Вещи и события осмысляются в слове, в нем «приходят к себе», иногда ярко и конкретно вспыхивают в слове, но никогда не складываются в сплошную и полную действительность, разворачивающуюся последовательно и непрерывно, при этом даже как бы теснящую (в сознании читателя) слово, переключающую внимание на себя, на свой живой образ. Повествование *риторическое* никогда не бывает гладким, строго планомерным, сводящимся исключительно к цели передачи события в его последовательности, точности и простой ясности. Всякие формы *отклонения* от *прямой цели* повествования тут неизбежны. Но и самой такой цели *еще нет*, несмотря на существование (как сказано) различных «техник» рассказывания, которые еще не дают рассказа как такового.

И дориторическое эпическое, гомеровское слово, которое как бы льнет к вещам и с редкостной наглядностью и вещественностью восстанавливает их облик, не знает еще такой цели «прямого» и «простого» последовательного рассказа.

И еще одно, связанное с сказанным, важнейшее обстоятельство. Гомеровский эпос немислим вне стиха и определенного метра. Напротив, и риторическая теория иногда полагала, что всякое содержание можно излагать безразлично стихами или прозой (хотя в фактической истории словесности подобного безразличия почти никогда не было!). Наконец, когда в XVI—XVII вв. возникает современный, новоевропейский роман, он возникает как роман прозаический и, как такой прозаический жанр, подспудно и чаще всего незаметно для теоретиков риторики противоречит риторической системе. Он противоречит тем, что утверждает *прозаическое слово*, которое *не* противоположно стиху. Оно мыслимо *только* как прозаическое, настолько, что романная проза может позволить себе включить внутрь жанра и любой стихотворный фрагмент, и целое стихотворное произведение (как раздел), и может *даже*, в виде смелого и исключительного эксперимента, заменить стихом свою прозу.

Смысл романной прозы (*не* противоположной стиху и *не* безразличной к форме изложения) — во внутреннем *обращении* (переворачи-

вании) функции слова. То, что было совсем непонятно (и не могло быть понятно) теоретикам XVII—XVIII вв. и что так ясно видно теперь: романное слово, слово закономерно прозаическое, с самого начала идет от действительности, от события и вещи, оно есть послушная гибкая, податливая, нежная, прозрачная «оболочка» образа действительности, который строит писатель-романист. Слово становится голосом действительности, ее конкретности, оно может теперь бесконечно углубляться в ее конкретный облик. Только теперь вещь и событие действительности могут быть взяты как нечто совершенно *конкретно-реальное*, и романное повествование может теперь пользоваться всякой исторически сложившейся техникой рассказа, повествования, может пользоваться ею *свободно*, а потому даже может и всячески обыгрывать, отстранять ее. Теперь техника — во владении романиста, а не рассказчик — во владении определенной техники. В риторическую эпоху слово (в самых разных отношениях) владеет писателем, поэтом, оно выше и главнее его; теперь свободно повествующий писатель владеет словом, оно — в его власти, в его воле, а потому открывается и возможность разнообразного *произвола* в пользовании словом и всякого злоупотребления словом.

Для писателя-романиста в принципе *нет уже ничего*, что, находясь в произведении, лежало бы *вне* целей повествования. Нет ничего внешнего, что было бы задано писателю, что управляло бы его повествованием помимо его воли, что не стало еще *его* волей, — в *слове* нет ничего такого, чем бы писатель не овладел. Теперь повествование может осуществляться беспрепятственно-целенаправленно, и теперь уже только писатель решает, *каким* быть повествованию, как и в связи с какой необходимостью нарушить его гладкий, плавный и свободный ход, как отстранить его, как и почему задержать⁶⁰.

Именно благодаря такой же свободе слова как «голоса» самой действительности, голоса слышимого через писателя и благодаря ему, роман стягивает к себе все возможные «техники» и приемы рассказывания, повествования, от более непосредственных фольклорных и жизненно-бытовых форм до риторически-искусных. Так, роман не просто противостоит старинной романской форме новеллы и не стоит, как жанр, рядом с нею, а он усваивает и ее опыт. Роман не исключает новеллу, как не исключает романная *проза* возможности пользоваться стихом, но он становится к ней в совершенно иную плоскость. Проливаясь в действительность и становясь «голосом» ее, романное слово предопределяет объемность романа — роман как крупный жанр: он охватывает действительность, стремится к этому, выговаривая реальное бытие. Ро-

⁶⁰ Гете и Шиллер много размышляли над «задержанием» в гомеровском эпосе, в эпическом повествовании вообще. Но у Гомера «задержание» не есть свободный прием, которым пользуется поэт, а есть необходимость эпического мышления. Для времени Шиллера — Гете «задержание» могло быть лишь обдуманном приемом.

ман — крупный жанр; новелла, рассказ, анекдот — «малый жанр», но такое рядоположение лишь формально и условно. На самом деле роман стягивает внутрь себя силы и энергии всякого повествовательного жанра, прорабатывает в себе все зерна повествовательности — все то, что прежде, до романной прозы с заложенной в ней универсальностью, было разбросано, рассеяно среди литературных жанров, все то, что до романа осуществлялось как бы «искусственно», через сторонние *прямым* целям повествования «механизмы».

Вот почему повествование, повествование романное, универсальное — как охват «голосов» действительности, действительно возникает на стыке эпох, на том самом стыке и столкновении их, которое совершалось тогда, когда «покой» и систематическую устойчивость долгожительствующей риторической системы, казалось, ничто еще не нарушало, — в глубине словесности XVI—XVII вв.

Как это часто и бывает на стыках эпох, в периоды внутреннего превращения явлений, романное слово XVI—XVII вв. соединяет в себе противоположные полюса. Это — и риторическое, и «про себя» уже антириторическое слово. Как слово антириторическое, оно должно «приводиться в движение» чем-то таким, что лежит *вне* пределов повествования с его целями. Слово антириторическое это исключало бы. Но тот момент, который обеспечивает космос барочного романа и дает ему осуществиться, таков, что он незаметно позволяет уже проявиться и антириторическим потенциям слова. Риторическое слово заведомо наделено — или «обременено» — истиной морального ведения. Но эпоха барокко, задумываясь над сутью романа, эту истину полагает в его *верности фактической истории*. История же, которая здесь как бы задается, «навязывается» слову, и есть такой элемент, в котором только естественно осуществляться повествованию, а потому риторическая «заданность» совпадает тут с нуждами самого зарождающегося антириторического слова. Это исторически замечательное соединение, свидетельство тонкой диалектики, на каждом шагу осуществляемой в самой истории!

Теория барочного романа, теория риторическая, определяет возможные отношения между *повествованием и историей*. Эта теория даже красива и гибка.

Зигмунд фон Биркен, выдающийся руководитель нюрнбергского поэтического ордена, классифицирует (1669) исторические сочинения следующим образом:

1) анналы, хроники — это «самый обыденный вид исторических сочинений», состоящий в том, что «история передается в ее природном порядке, с названием лиц, мест и времен»;

2) «поэтические истории» — «они сохраняют подлинную историю с ее главными событиями, но примысливают много побочных обстоятельств и рассказывают события не в том порядке, как они происходили»;

3) «исторические поэмы» — «они либо излагают подлинную историю под покровом вымышленных имен, иначе упорядочивают события по сравнению с тем, как происходили они реально, и умножают историю иными, вероятными событиями, либо целиком и полностью измышляют историю»⁶¹.

Те названия двух основных исторических жанров, которые очень неловко переданы здесь как «поэтические истории» и «исторические поэмы», у Биркена звучат очень четко: они задуманы им как симметричные относительно друг друга «Gedichtgeschichte» — «Geschichtgedicht». Различия двух жанров в том, что соотношение подлинной истории и вымысла меняется в них на обратное: в одном случае «вероятное» есть приводящий момент и лишь подкрепляет исторически-подлинное, в другом — «вероятное» теснит историческую фактичность. Разграничение жанров у Биркена остается в плоскости аристотелевского суждения об истории и поэзии, «которая философичнее и серьезнее истории» (Аристотель. Поэтика, гл. 9, 1451 b 5—7), но существеннейшим образом модифицирует свой подход. Теперь *история* в ее фактичности и осуществленности становится внутренней мерой и регулятивом поэтического. *Фактической*, реально осуществившейся истории может в крайнем случае и совсем не быть в поэтическом произведении, но такой крайний случай и возможен лишь на фоне *плавно* претворяемой в поэтических произведениях *исторической* меры. Биркеновские симметрично поименованные поэтические жанры простираются от «опоэтизированной истории» (Gedichtgeschichte) до «историзированной поэзии» (Geschichtgedicht), как уже довольно точные можно было бы передать такие названия. В том крайнем случае, когда поэтическое сочинение не воспроизводит реальных событий истории, поэзия создает историю *вероятную*, а такая вероятная история есть как бы возвращение истории к себе в моралистически-обобщенном виде: исторические вымыслы (Geschicht-mähren) «несомненно куда полезней, нежели фактическая история, поскольку вольны говорить под покровом истины, вводя все, что только необходимо поэту в его благих намерениях и что служит назиданию»⁶². Возвращенная к себе история совпадает с моральным уроком, преподанным в самых широких масштабах мира (ср. у Аристотеля: общее <to catholoy> — поэзии, и единичное, конкретное <to cath' hecaston> — истории). Таким образом, у Биркена все жанры исторического *повествования* располагаются между двумя полюсами фактической, однако поэтически претворенной, и

⁶¹ Theorie und Technik des Romans..., Bd. 1, S. 11—12; см. об этом: Vosskamp W. Romantheorie in Deutschland, S. 11—15; Idem. Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein. Bonn, 1967, S. 53—55; Wahrenburg F. Funktionswandel des Romans und ästhetische Norm. Die Entwicklung seiner Theorie in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976, S. 114—119.

⁶² Ibid., S. 12.

вымышленной, возвращенной к себе, к своему моралистическому смыслу истории. Все эти плавно переходящие друг в друга жанры Биркен рассматривает как многообразное изобильное целое: «Эти опозитизированные истории и историзированные поэмы (из числа которых необходимо только исключить бестолковые педантические измышления и уродства вроде «Амадисов») соединяют пользу и развлечение, они золотые яблоки преподносят в серебряных чашах и услащают горькое алоэ истины медом вымышленных обстоятельств. Это — сады, в которых растут и зреют на древах истории плоды учений политики и добродетели, среди гряд приятной поэзии. И это подлинные придворные и аристократические школы, благородно воспитывающие душу, разум, нравы и вкладывающие в уста изящные благонравные речи»⁶³.

Все это многообразное целое *размерено* историей и ее воплощает. Это целое нужно еще конкретизировать, и для современных представлений о литературе, для современного читателя примеры жанров, которые приводит Биркен, надо полагать, всегда окажутся довольно неожиданными. Вот эти примеры:

1) анналы, хроника — библейские книги Моисея, книги императоров Юлия Цезаря и Августа;

2) «поэтические истории» — «две части самой первой и древнейшей истории у язычников», т. е. гомеровские «Илиада» и «Одиссея» («о великом путешествии по свету»⁶⁴ греческого героя Улисса); «Энеида» Вергилия;

3) «исторические поэмы» — библейские «Книга Товита» и «Книга Юдифь», у греков — «Исмина» (т. е. «Исмина и Исминий», роман, который приписывался тогда Евстатию), «Левкиппа» Ахилла Татия, «Дафнис» Лонга, «Хариклея» Гелиодора; на латинском языке — «Психея» Апулея, «Аргенида» Барклая (1621), на новых языках — произведения Монтемайора, д'Юрфе, Сиднея, Бьонди и т. д.

Неожиданной оказывается в этом списке очевидно проявляющаяся в нем *широта* в подходе к *фактичности* истории. История берется широко; Биркену чужды педантические и рационалистические оговорки, сомнения относительно подлинности исторического материала. Это крайне важно! В эту эпоху господства риторического слова, слова, которое в то же время всячески систематизируется, теоретически проясняется, — в канун своего падения, в эту эпоху фактичность истории, запечатленной в произведении, устанавливается не принципиальным и требующим кропотливого анализа сопоставлением произведения с материалом истории, отраженным в научном знании эпохи, — нет, о *фактичности* истории все еще свидетельствует *само* определенным обра-

⁶³ Ibid., S. 14.

⁶⁴ «Weltreise», т. е. «Одиссея», ставится принципиально в один ряд с новоевропейскими описаниями путешествий!

зом организованное риторическое слово. Эпос, трактуемый вполне однозначно как риторический жанр, *тем самым* уже несет в себе свидетельство своей исторической правдивости, причем эта правдивость означает только, что основные события переданы здесь верно и что они, разумеется, украшены многими вымышленными событиями и обстоятельствами второстепенного, побочного значения, — вымысел не способен исказить верно переданную суть исторических событий. Казалось бы, как *узко* трактуется здесь гомеровские поэмы! А в то же время — как *широко* трактуется история! Какое великое доверие проявлено здесь к поэтическому слову, которое устанавливает историю и, устанавливая, заверяет в ее подлинности, истинности. Слово утверждает здесь историю и, повествуя о ней, слагает ее и как истину факта, реальной совершенности, и как истину смысла, морального значения.

Поэтому, с одной стороны, второй и третий жанры исторических сочинений, названные у Биркена, в общих чертах соответствуют отграничению эпоса и стиха от романа и прозы. Но, с другой стороны, смысл биркеновской классификации заключается не в разграничении, а в создании сплошного перехода между жанрами. Ведь все они подчинены теперь *одному* основанию, и это основание есть история как мера. Причем жанры в своем переходе построены не так, что «историчность» в них убывает, но так, что «история» поворачивается в них разными сторонами: «фактичность» тает — в то время как история идет в глубь себя, в глубь своего смысла. Не так важно разграничение: переходя к немецкой литературе, Биркен оба жанра (второй и третий) объединяет вместе, и у него в одном ряду стоят три известных перевода барочного века — перевод «Дианы» Монтемайора, сделанный Куффштейном, *стихотворный* перевод «Тассо» Дитриха фон дер Вердера и «Аргенида» Мартина Опица. Для Биркена не столь существенно различие стиха и прозы, сколько сам принцип «поэтизации» истории, принцип, углубляющий и в конце концов выводящий наружу смысл истории, т. е. здесь ее моралистический смысл. И для Биркена не столь существенно различие эпоса и романа, как действие в них общего принципа. Поэтому у Биркена, с одной стороны, графа «эпоса» (его второй жанр «исторической поэзии») заполнена крайне слабо (названы всего лишь Гомер и Вергилий) и совсем не доведена до нового времени, а с другой стороны, он и не пользуется словом «роман», поскольку ему важно не *отличать* роман от других жанров, а уяснять смысл *повествования* в целом.

И именно благодаря этому все различные жанры исторических «сочинений», т. е. все типы риторического *повествования*, слова, выстраиваются в один ряд — от *хроники* и до *романа* (поскольку безусловно к жанру романа тяготеет большая часть названных Биркеном «исторических поэзий», среди которых Биркен особо выделил «Geschicht-mähren», т. е. «исторические вымыслы», «мифы», «сказания»).

Таким образом, Биркен создает весьма стройную теорию повествования, или «исторического сочинения». При этом слово «история» Биркеном понимается одновременно и подчеркнуто, напряженно (коль скоро история есть фактичность и подлинность совершающегося), и в самом широком обыденном смысле (все совершающееся есть «история», всякий рассказ передает «историю»). Замечательно то, что биркеновская теория повествования выступает как своеобразная теория складывания *романного слова*. А именно романное слово подытоживает несколько уровней повествовательного «исторического» слова; уровни таковы:

- 1) уровень хроникальный (реляция о совершившихся фактах);
- 2) уровень «поэтический», обогащающий и «украшающий» историю (риторическая *fictio*, как можно было видеть раньше, взаимосвязана и неотрывна со слогом, с *Auszierung*, со стилистической работой писателя);
- 3) уровень поэтического творения истории, создающий ориентированный на фактичность исторического рассказ о действительных или вымышленных событиях.

Этот третий уровень и создает романное слово, как понимал его Биркен. На этом уровне различие между событием реальной истории и вымыслом в значительной мере стирается: всякий вымысел *уподобляется* истории, в то время как реальность события уже добыта, восстановлена изнутри романного слова. Но между тем и такое романное слово продолжает оставаться связанным с хроникой, с хроникальным стилем реляции, поскольку оно так или иначе ориентировано на историю, далее — на фактичность истории и обязано удовлетворить требованиям такой фактичности. Такое романное слово передает или воссоздает фактичность истории. Оно утверждает либо фактичность реального, либо фактообразность вымышленного, а потому все равно остается хроникальным. От эпоса, незначительно отступающего от правдивости истории, роман берет затем его творчески-поэтическое утверждение правды истории, берет то гомеровское начало, которое в целом не было еще даже осознано эпохой барокко, а между тем, как можно судить по его теоретическому отражению, уже проявляло свою мощь.

Теория Биркена действительно улавливает тот исторический момент, когда повествование, вообще рассказывание 1) приобретает систематизированный, осознанный вид, а потому 2) может уже становиться в принципе, в перспективе *самоцелью*, а вследствие этого уже вторично, 3) делаться средством достижения других, художественных, мыслительных целей. Другими словами, люди теперь (в этот исторический момент, который, конечно, как момент исторический, длится довольно долго) учатся рассказывать ради рассказа, и такой рассказ может уже нести разнообразные идейные функции. Вместе с тем повествование и перестает быть таким процессом, само осуществление которого возможно лишь как следствие совершенно иной установки и которое подчинено другим, заранее заданным и «не взятым внутрь» целям. Момент, кото-

рый улавливает теория Зигмунда фон Биркена, — это поистине блестяще схваченный момент внутреннего поворота в риторическом слове; сам этот поворот наружу, в теории и в романной практике, выходит лишь косвенно; сам он, *как таковой*, еще не может и быть осознан (для этого нужны века!). И замечательно то, что «ради» этого поворота приводятся в движение огромные силы и осмысливается целая литературная традиция, начиная с Библии и Гомера.

Момент, теоретически осмысленный Биркеном, — это момент широкого и всестороннего смыкания истории и слова. В результате, в самом конечном итоге такого смыкания, для литературы была завоевана *историческая конкретность романного повествования*. Или, иначе, был завоеван сам жанр романа, раскрывающий историю в ее наглядной конкретности, осуществляющий повествование как наглядное явление (хоумовский эффект присутствия) исторической реальности.

Но это были пока еще отдаленные последствия смыкания истории и слова. Пока же можно присутствовать лишь при том, как слово внутренне переключается на иные функции, как ему задается иное направление развития.

И это как раз очень важный, исторически-грандиозный момент! Отметим, что как раз высокий исторический роман барокко, который как жанр «аристократический» почти всегда был подозрителен социологически мыслящему литературоведу или историку культуры, только и мог, при своей широте, при своих творческих амбициях (подражание самой вселенной и самому создателю!), осуществить смыкание истории (мировой истории) и универсального риторического слова. Тут и рождается как итог широкое повествование с его всевозможными, позднее выявившимися потенциями углубления, развития, тут и рождается романное слово, которое должно охватить всю полноту действительности и передать ее в цельном, полном, явном, наглядном *образе*. Сугубая условность такого барочного романа (что, казалось бы, дальше от непосредственной жизни и от наглядно-вещественной действительности?) служит ключом, отпирающим совсем новые, неожиданные просторы творчества и фантазии. Сливая хроникальность и вольную фантазию «измышляющего» действительность слова (слияние, которое тоже кажется порою сухим и не очень-то «вкусным»!), барочный роман добивается того, что все столь разнообразные и рассеянные энергии рассказывания тоже сводятся в одно, притом постепенно подчиняются цельному образу действительности в ее правде. А если посмотреть иначе, с другой стороны, то вся *правда* подлинно художественных романов позднейшего времени обеспечивается совершившимся тут слиянием, или смыканием, *фактичности* истории и вольного слова.

XVI—XVII века — это в европейских литературах только начала великого романного слова, но это начала того слова, которое разовьется в

невиданно-обширный и многоликий образ действительности и в неслыханную прежде полифонию *ее голосов*.

Все это, как ветвистое пышное дерево, вырастает из скромных побегов. Но эти скромные побеги — результат могучего синтеза, который перестраивает риторическое слово, делает его средством, орудием повествования и подспудно, постепенно обращает в средство и голос самой действительности. Начала могут казаться невзрачными, а педантичность риторической реляции — назязчивой, мелочной, отвлеченной, искусственной, засушенной:

«Господин Кай Фабий, падуанский наместник, получил на девятый день отправленное ему тринадцатого числа апреля месяца послание госпожи Статиры, которое пробудило в нем в одно и то же время удивление, радость, страх, надежду и любовь. Он удивлялся новым вестям, сообщенным ею, радовался высокой чести, которой удостоились юные князя, сыновья его родственницы, но боялся, что Феста и Аврелия вместе с его сыном ждет в Африке какое-нибудь несчастье, он надеялся при этом, что бог сохранит их, и воспылил любовью к княгине Барсене, жениться на которой предложила ему Статира. Было приятно ему и то, что его побочный сын Статиклеон был осчастливлен возможностью столь высокого брака. Он охотно порадовал бы такими добрыми вестями и свою сестру в Праге, и других, если бы это не было категорически запрещено ему в письме, и хотя он понимал, что таково было желание самой великой княгини, а он не желал делать что-либо вопреки ей, то он все же не преминул порадовать своих хотя бы чем-нибудь, а потому написал своей сударыне сестре о том, что по достоверному рассказу одного корабельщика государь германский и богемский вместе со своим сыном, а также государи шведский, датский и фрисландский со своими рыцарями живы и здравствуют; что они, выступив во главе войска против врагов Римской империи, скифов и персов, разбили их в кровопролитных сражениях, покрыв себя неувядаемой славой, захватили неуказанно богатые трофеи, а многие парфянские и персидские князья перешли на их сторону. Великая государыня Мидии вместе с дочерью и другими важными дамами счастливо избежала опасности и, взяв с собою сокровища, отплыла по Гирканскому морю в Армению, а оттуда отправилась в королевство Каппадокию, в город Трапезунт и в Дамаск, где некоторое время и оставалась со своими свитскими дамами»⁶⁵.

«Выше уже слышали, какую войну вел великий Людвиг против Гундевальда в Бургундии и против визиготов в Аквитании; в этой последней король Людвиг завоевал и оставил за собой города Тулузу и Нарбонну вместе со всем Провансом, покрыв себя такой славой, что слухи о его доблести дошли до греческого императора Анастасия в Константинополе, который переслал ему с важным посольством не только

⁶⁵ Buchholtz A. H. Herkuliskus und Herkuladisla. Braunschweig, 1676, S. 1142—1143.

золотую корону, но и почтил его титулом короля и даже хотел, чтобы Людвиг удостоился титула августа, патриция и консула города Рима, с тем чтобы слава его осталась непреходящей в веках и Рим помнил об империи франков...»⁶⁶ и т. д.

Барочный исторический роман словно делает заимствования у исторической хроники, и в ином случае эти заимствования бывают похожи как две капли воды на тон хроники, безличный, хронологически упорядочивающий события. Но и барочный роман редко ограничивается сухой реляцией (а, как видно даже на примере из суховатого Буххольца, пропускает всякие исторические «сведения» через призму личности, пусть наисхематичнейше очерченной, — как «господин Кай Фабий»). Притом реляция великолепно служит ему для разметки географических контуров (поистине головокругительных!) романного сюжета, а такие контуры тем просторней, чем фантастичней в их пределах обращение с самой буквой истории. Такой роман часто механически объединяет реальную историю и вымысел, ясно сознавая, что никакого обмена и введения в заблуждение тут, собственно, не может быть. *Смысловая* стиль реляции или хроники и поэтически-творящую фантазию, роман сразу же должен начать *размыкать* их, т. е. поднимать стиль хроники до уровня романного слова, как это получалось у Биркена. Реляция (даже о самых исторически реальных событиях) должна сразу же начать обнаруживать свой *мнимый* характер в рамках романа, потому что ее задача — не собственно информация, а прочерчивание внутри романа того — уже отнюдь не мнимого — пунктира историчности, который ставит всю романную действительность на твердую почву реальности. Мнимая реляция обеспечивает реальность образа действительности в романе — по меньшей мере открывает путь к нему. Барочный роман от романа последующих времен отличается, правда, тем, что его прямая учено-историческая функция наделяет всякий факт, попавший в роман, неким весом в себе, припечатывает его как «сведение», как нечто полезное, тем не менее романное слово объективно уже устремилось прочь от такого универсализма функций. Уже сам барочный роман плетет узоры фантазии вокруг пунктира истории.

Фриц Мартины, исследовавший соотношение одного из разделов «Римской Октавии» герцога Антона Ульриха Брауншвейгского с правкой этого раздела, произведенной Биркеном, и с положенным в его основу историческим источником — рассказом Светония о гибели Нерона, сделал очень тонкие выводы о внутренних видоизменениях романного стиля в эту эпоху. В этом случае глубокая (в своих перспективах) теория Биркена прямо дополнена его же практикой (напомним, что и биркеновская теория повествования складывалась в связи с другим романом — «Араменой» — того же Антона Ульриха). Сейчас интересна

⁶⁶ *Grimmelshausen. Dietwald und Amelinde / Hrsg. von R. Tarot. Tübingen, 1967, S. 64.*

общая сторона совершавшегося тогда процесса, а эта общая сторона прекрасно раскрывается в точных анализах Ф. Мартини. Вот главные направления изменений:

- 1) «освобождение» повествования от внешних по отношению к нему целей и задач произведения;
- 2) «освобождение» романного слова от универсальной функции риторического слова, от его самодовлеющего веса;
- 3) переключение слова на построение *образа* действительности;
- 4) дифференциация слова как «голоса» или «голосов» действительности.

Нетрудно заметить, что эти изменения взаимосвязаны и что каждый последующий из перечисленных моментов углубляет и усугубляет предыдущие. Барочная эпоха только *начинает* осуществлять третий и четвертый из перечисленных моментов, т. е. только начинает переключать слово на создание *образа* действительности, только что отвлекается от притягивающего к себе все основное внимание слова. Если же говорить о дифференциации слова, то эта эпоха лишь отдаленно предчувствует такую ситуацию, когда словесная ткань романа вся пронизывается приведенными в смысловую связь голосами действительного мира, но уже и в рамках барочного романа ощутима потребность отойти от объективной цельности риторического слова и сделать его функцией от самого образа действительности.

Мартини пишет: «Антон Ульрих точно следует фактической стороне своего источника, но обогащает повествование реквизитом, более ясным описанием места действия, умножая число действующих лиц, включая дополнительные эпизоды, создавая драматически напряженные сцены с тесной причинной связью событий в них, с резкими нарастаниями к кульминации, в наглядной реализации действий, жестов, мимики. Он превращает сообщение историка в романтическую *fi*ctio, в наглядное представление действующего, говорящего, волящего, чувствующего персонажа. <...> В центр внимания он ставит внутренний процесс в душе Нерона, цельный психологический портрет императора и таким путем приближается к изображению развитого субъективного мира с его внутренним состоянием, переживанием внешнего, саморефлексией»⁸⁷.

Сказанное Мартини прямо подводит романное сознание и романную технику Антона Ульриха—Биркена к порогу более нового и развитого, в частности реалистического, романа. Изложение Светония, в котором вспыхивают отдельные наглядно представленные ситуации (в которых Нерон произносит свои всем известные изречения «Какой художник гибнет!» и т. д.), превращается в «Римской Октавии» в более или менее последовательный процесс, в котором внешние события увяза-

⁸⁷ Martini F. Der Tod Neros. Suetonius. Anton Ulrich von Braunschweig, Sigmund von Birken... Stuttgart, 1974, S. 52—53.

ны с раскрытием внутреннего психологического мира и в котором прямая речь почти уже становится внутренним голосом, внутренней речью персонажа.

«Антон-Ульрих заметен сдержан в языке и стиле — в противоположность непререкаемым принципам поэтического красноречия в барочной поэзии и прозе. Ему нужно не произвести впечатление колоссальностью стиля и языка, подчеркнутостью смыслового содержания, а заставить читателя сопережить все рассказанное, причем сопережить эмпирически и рационально. Все рассказанное основано на исторической фактичности человеческого поведения, засвидетельствованного Светонием. Повествование руководствуется такой фактичностью, а не абстрактными, идеальными нормами, типами, и благодаря этому обретает жизненную правдивость»⁶⁸.

Мартини констатирует у Антона Ульриха—Биркена *сдвиг* в повествовательном стиле — сдвиг относительно обычной техники высокого барочного романа. Этот последний, можно сказать, консервирует все традиционное, а потому консервирует и все традиционные приемы торможения действия, создает островки пребывания, стилистического самодвижения — прочь от конкретной вещи, поскольку барочный стиль не способен всматриваться в вещь и рисовать ее⁶⁹: где только есть к тому повод, «барочный поэт останавливает действие, причем *elocutio*, напротив, расцветает у него в таких местах пышным цветом»⁷⁰. «Стиль «Октавии» создается не по тем принципам риторики, которые ориентируются на *stilus ornatus*, поэтическую *elocutio* и *genus altissimum* (самый высокий стиль. — А. М.)», — пишет Мартини⁷¹. У Антона-Ульриха—Биркена можно отметить главенствующее значение «вещи», т. е. «динамического действия», и стиль направлен на «реальную связь», на рациональное обоснование действия, его ясность, прозрачность, аналитичность⁷².

В соответствии с этим «повествовательный стиль их подчиняется мимезису (т. е. целям адекватного воспроизведения образа действительности. — А. М.) и не настаивает на своей поэтически-артистической самоценности»⁷³.

Иначе говоря, отсюда, из глубины позднего барокко, стала видимой вся перспектива последующего развития романа в сторону реализма. Это имплицитно стилистически и отказ в конечном счете от высокого стиля (как элемента предвзятости, заранее данной — через стиль — оценки).

⁶⁸ Ibid., S. 81—82.

⁶⁹ Windfuhr M. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stuttgart, 1966, S. 81—82.

⁷⁰ Ibid., S. 80.

⁷¹ Martini F. Op. cit., S. 106.

⁷² Ibid.; ср.: Haslinger A. Epische Formen im höfischen Barockroman. Anton Ulrichs Romane als Modell. München, 1970.

⁷³ Martini F. Op. cit., S. 107.

Если все сказанное не ошибка, то только на той литературной стадии, к которой относится барокко, и в частности рассмотренная теория повествования З. фон Биркена, и осознается *повествование* как процесс, имеющий свою цель в самом себе, а потому способный служить базой для свободного изъяснения любых мировоззренческих позиций во всей их тонкости и полноте. Но именно тогда осознающее себя повествование устремляется к романному слову, воплощается в нем как полностью осуществляющем все возможности повествования. А эти возможности «освобожденного» повествования крайне велики — оно охватывает всякую «историю», от истории всемирной до истории частной жизни и от мирового события до анекдота и мелкого житейского происшествия⁷⁴.

На почве «освобожденного» повествования возникают в XVII в. такие неповторимые создания, как романная диалогия Иоганна Беера «Немецкие Зимние ночи» и «Быстротечные Летние дни» (1682—1683), с широкой картиной жизни провинциального дворянства, где испробованы многие манеры повествования, где бьет ключом старинная *Lust zu fabulieren*, где есть сколько угодно места и пустой болтовне (которая тотчас же делается элементом образа, «голосом» действительности). Это — кратковременный момент литературной истории, когда возможна как бы полная *непосредственность* повествования. Оно словно свободно от всяких норм, не только от жестких — высокого романа, но как бы и от всяких риторических правил. Повествование, которое обрело свободу от любых предвзятых целей, не склонно даже и к морализации (неизбеж-

⁷⁴ В эпоху барокко, по всей видимости, существует различие между двумя формами романа — ситуативно-эпизодической (как в романе пикарескном) и непрерывно-последовательной (как в высоком историческом романе), где действие длится непрерывно, без пауз и пропусков (см.: *Alewyn R. Johann Beer. Leipzig, 1932, S. 153*). Оба эти типа романа как бы устремлены с разных сторон к одной цели — созданию целостного, сплошного и наглядного образа действительности. В пикарескном романе выигрывает ситуация, ярко изображенная, в высоком историческом романе — взаимосвязь событий и взаимосвязь характеров (может быть, очерченных даже и не столь ярко, как отдельные персонажи в отдельной ситуации пикарескного романа). А. Хаслингер придает большое значение тому «принципу человеческих взаимоотношений», который положен в основу романов Антона Ульриха: «Его повествование постигает отдельного человека как существо, действия и замыслы которого усматриваются и передаются в целой сфере межчеловеческих отношений» (*Haslinger A. Op. cit., S. 380; см. также S. 82—83*). Проходит еще по меньшей мере лет 75—100, когда в поколениях Филдинга—Бланкенбурга преодолевается ограниченность ситуативно-эпизодического и исторически последовательного романного мышления. Только тогда появилась возможность теснейшим образом связать характер и среду, внутреннее и внешнее и т. д., получив подлинную сплошную цельность образа действительности и достигнув последовательного «эффекта присутствия» — эффекта, который, кстати говоря, не разрушает теперь (в настоящей литературе!) никакого отступления, никакого слова, сказанного автором «от своего лица», поскольку и это последнее введено уже в число «голосов» действительности.

ной впоследствии для просветительского и почти любого другого романа). Однако и такое повествование есть плод так или иначе совершившегося смыкания *истории и фантазии*, истории и романного слова. Иоганн Беер, который в иных случаях готов под напором неудержимой фантазии пуститься в измышления похлеще романов об Амадисе, в самом серьезном своем произведении, в названной романной диалогии, *историчен* в самом глубоком смысле слова. Он говорит о современности, но эта современность и покоится как раз на той — как сказано было выше — *фактообразности фантазии*, которая задает самые четкие контуры реального всему романному совершенному. Тут достигнута та вольность «исторического вымысла» (*Geschicht-mähr*), которая, согласно теории повествования Э. Биркена, обретается, когда романное слово, проходя через разные уровни повествовательного слова (см. выше), отпечатывает их в себе, в своем складе. Такое слово как историческое — конкретно, а как поэтическое — философичнее истории. Оно с большой убедительностью рисует общее, типическое, среду и с большой конкретностью и наглядностью рисует образ бытия. Такому с силой утвердившему правдивость реального слову дозволено затем фантазировать, порой нимало не спрашиваясь с реальностью и с вероятностью.

Анализ теоретического текста Биркена показал, что в нем заключена не только классификация повествовательных жанров и не только теория повествования, но и в определенном отношении, как бы в потенции, теория романа и теория романного стиля. Причем такая теория романного стиля создана на таком месте духовной истории и истории литературной, что оттуда хорошо просматривается перспектива дальнейшего развития романа. Романы Антона Ульриха, которые правил Биркен, показывают, что теория не расходилась тут с практикой. Значит, та историческая «точка», которая отмечена теорией Биркена, — это, действительно, один из поворотов в истории поэтического слова, один из моментов, когда риторическое слово обнаруживает внутри себя антириторическую направленность. Ей еще предстояло очень долго выбираться наружу, складываться в целое, подчинять себе все стороны романного жанра.

Благодаря такому «выгодному» положению в литературной истории теория повествования Биркена, — а она никак уж не должна была бы претендовать на обобщение всех тех явлений в повествовании, которые исторически возникли или сказались позже, — содержит в себе такую общую сторону, которая не потеряла значения для романа по сию пору. Она даже строит фундамент гораздо более содержательной теории романного стиля, чем многие теории, распространенные в современном литературоведении.

В 20—30-е годы нашего столетия были особенно распространены взгляды, различившие в повествовании «фабулу» и «сюжет». Э. М. Форстер в кембриджских лекциях 1927 г. («Аспекты романа») определял *story* как «рассказ о событии в хронологической последовательности» и

plot как «рассказ о событиях с акцентом на причинных связях»⁷⁵. Форстер приводил такие примеры story и plot: 1) «Король умер, а потом умерла королева» и 2) «Король умер, а потом королева умерла с горя». Во втором случае временная последовательность (time-sequence) соблюдена, но добавлена еще и причинность (causality), — это превращает story в plot. Роман не должен отказываться, как полагал Форстер, от хорошо организованной, продуманной «фабулы», plot. Можно было бы подумать, что микроскопические примеры, которые привел Форстер в своих остроумных лекциях о романе, нужно понять вполне конкретно, как указания на связанные с story и plot стилистические, стилеобразующие моменты в романе. Такие моменты ставили бы в связь сюжетосложение и стиль, композицию и стиль. Но это не так!

Примеры Форстера — это всего лишь схематические формулы, которые в силу своей абсолютной абстракции решительно ничего не объясняют в ткани произведения и способны только вводить в заблуждение своей мнимой ясностью. Напротив того, теоретик, живший за 250 лет до Форстера и не имевший и доли историко-литературного опыта английского романиста, связывал повествование с активно действующим содержательным принципом *фактичности истории*. «История» — это не стершееся и мало что говорящее слово «story», то ли «фабула», то ли «сюжет», а сама реальность истории. То, как именно войдет история в произведение, определяет его облик, склад, стиль. Это может быть хроника, эпос, роман.

Разумеется, Биркен не мог заняться за современных исследователей романа прослеживанием разных стилистических воплощений истории в повествовании. Но теперь уже видно, что историчность, — а это Биркен как раз предусмотрел, — определяет облик романа, и определяет его независимо от того, будет ли это исторический роман или роман из современной жизни, будет ли в романе story или plot и будет ли такой роман строго придерживаться time sequence или в поисках каузальных объяснений нарушит временную последовательность сюжета, наконец, будет ли в нем вообще «сюжет». Биркену было довольно безразлично, имеет ли роман дело с историей, реально состоявшейся, или же автор излагает им самим сочиненные небывалые исторические события, и тут Биркен был весьма дальновиден. Для романа — жанра, который он вычитывал из Аристотеля (и правомерно, хотя Аристотель и не знал романа), важна не буквальная фактичность истории, а ее вероятность. Для повествования, которое в эпоху Биркена начало «эмансипироваться», было важно уметь строить себя нескованно, внутренне-правдиво. Для романа, который ощутил в себе потребность в передаче сплошного

⁷⁵ См.: Reichel E. Der Roman und das Geschichtenerzählen // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 52. Jg., 1978, S. 308—309; Lämmert E. Op. cit., S. 24—25.

непрерывного, целостного образа действительности, было важно излагать события, развитие сюжета, создавая одновременно именно такой сплошной и целостный образ действительности и не нарушая его (чему роман выучился лет за сто).

Принцип фактичности истории действовал даже в таком романе, который никакой реальности, фактической истории не воссоздавал. Он действовал в снятом виде, — что понимал уже и Биркен, — через требование «интегральности» романной действительности, через ее сплошную цельность, пластическую вещественную наглядность, через ее правдоподобие, через ее образ, доведенный до такой ясности, что он создает эффект присутствия. Романы герцога Антона Ульриха совсем не показательны для позднейшего развития романа, но в них достигнута уже, по наблюдениям А. Хаслингера, «непрерывность романной фикции»⁷⁶, именно такой образ событий, который не отпускает от себя читателя, заставляет его оставаться *внутри* повествования⁷⁷. Этим усиливается впечатление «универсальности», всеохватности мира такого романа, но подобное изложение, очевидно, еще весьма действенно — оно обращено и к риторическому слову традиции и лишь подспудно к антириторической тенденции нарождающегося романа будущего.

Но крайне значительно то, что биркеновский принцип фактичности истории предопределяет не только склад произведения в целом, но и его конкретный стилистический облик. Вернее, предопределяет те общие формы и закономерности, в которых складывается стиль повествования. Тогда как, напротив, разграничение *story* и *plot* не предопределяет и таких общих форм, поскольку, как демонстрировал сам Форстер, *story* и *plot* можно обнаруживать в целом романе, но при желании и в простейшей фразе. Биркеновская теория предусмотрела *стилистический путь* романа, — роман как бы поднимается по ступенькам стилистических уровней, отправляясь от простейшего хроникального уровня («что и как было»). Такое стилистическое восхождение действительности есть в романах, и действительно в романах производится переработка такого хроникального уровня стиля, причем его, конечно, может и отдаленно не быть в простейшем, нетронutom виде. Но и обойтись без него вполне, т. е. не дать ему показаться хотя бы на горизонте, тоже невозможно, — уже потому, что всякое произведение, которое утверждает образ реальной, вероятной, правдоподобной действительности, не может не очертить круга такой реальности, не может не задать ее общих контуров. Разумеется, этого можно не делать в прямой, деловой, сухой форме, можно не воспроизводить стиль газетного сообщения, но точно так же нельзя обойтись без установления исторических координат действия, что есть задача, по сути дела, вполне деловая. Приведем

⁷⁶ Haslinger A. Op. cit., S. 82.

⁷⁷ Ibid., S. 83.

пример такой переработки «хроникального», информативного стиля из «Войны и мира» Толстого:

«Преследуемая стотысячною французскою армией под начальством Бонапарта, встречаемая враждебно расположенными жителями, не доверя более своим союзникам, испытывая недостаток продовольствия и принужденная действовать вне всех предвиденных условий войны, русская тридцатипятитысячная армия, под начальством Кутузова, поспешно отступала вниз по Дунаю, останавливаясь там, где она бывала настигнута неприятелем, и отбиваясь авангардными делами, лишь насколько это было нужно для того, чтоб отступать, не теряя тяжести. Были дела при Ламбахе, Амштеттене и Мельке; но, несмотря на храбрость и стойкость, признаваемую самим неприятелем, с которою дрались русские, последствием этих дел было только еще быстрее отступление. Австрийские войска, избежавшие плена под Ульмом и присоединившиеся к Кутузову у Браунау, отделились теперь от русской армии, и Кутузов был предоставлен только своим слабым, истощенным силам. Защищать более Вены нельзя было и думать...» (т. 1, ч. II, раздел IX).

Это превосходный толстовский стиль, в ясности которого, благоупорядоченности скрывается и тяжеловесность конструкций, и грамматически не вполне корректное нагромождение причастных, вперемежку с деепричастными, оборотов (см. первое предложение). В то же время — это еще и информация, задающая читателю исторические координаты. Ср. дальше:

«28-го октября Кутузов с армией перешел на левый берег Дуная и в первый раз остановился, положив Дунай между собой и главными силами французов, 30-го он атаковал находившуюся на левом берегу Дуная дивизию Мортье и разбил ее. В этом деле в первый раз взяты трофеи: знамя, орудия и два неприятельских генерала. В первый раз после двухнедельного отступления русские войска остановились и после борьбы не только удержали поле сражения, но прогнали французов».

Такой стиль можно было бы встретить и в историческом сочинении (тем более сочинении XIX в., стиль которого не отпочковался окончательно от стиля художественной словесности). Это лишний раз подтверждает, что романное, антириторическое, реалистическое слово не только не ищет какой-либо поэтичности, но согласно всецело «жертвовать» себя действительности, ее образу, ее смыслу, ожидая, что именно эта «жертва» и принесет в произведение неложную поэзию реального образа мира. В то же время, однако, трудно представить себе, чтобы весь роман был написан таким стилем, через который просматривается (особенно во втором случае) стиль реляции, донесения, отчета близкого к событиям историка. Толстовский стиль недвусмысленно претворяет такой первичный стиль, стиль фактичности истории, претворяет его, создавая один из стилистических пластов романа, в данном случае та-

кой, который служит рамкой для вырывающегося потом вперед, наружу пластически конкретного образа, создаваемого иными средствами.

Два упомянутых сейчас момента: во-первых, «непоэтичность» романного слова как такового и, во-вторых, множественность стилистических пластов в романе, — свидетельствуют о том, что *борьба за стиль* и поэзию перенесена в романе в масштабы несравненно более широкие, нежели отдельная фраза или один стилистический слой, пласт. Тут, конечно, нужно оговориться, ясно заявив о том, что при многообразии и индивидуальности романских форм невозможно выписывать (даже задним числом) общие рецепты стилистических решений. Поэтому не всегда можно представить себе, что есть произведения, которые стремятся не развести стилистические пласты и не выявить их возможное многообразие, а, напротив, по возможности сблизить их и слить в единый стиль. После этого нетрудно будет найти и примеры таких произведений из разных эпох романного творчества. Но, по всей видимости, верно будет полагать, что даже и такой цельный, единый стиль, который будет стараться запечатлеться в каждой отдельной фразе, в общности тона всех фраз, будет возникать только как стилистический процесс совмещения разного, т. е. не будет получать «цельность» и «единство» как первичные с самого начала существования качества стиля. И к тому же — что еще общее — романский стиль и с самого простейшего уровня возникает как *рост стиля*. Стиль приведенных отрывков из «Войны и мира» растет от стиля исторической фактичности, стиля хроникального, или реляционного, к стилю напряженной толстовской мысли. Тут сами факты упорядочены и обдуманы так, что в них ощутим могучий эпический поток романа (тем более если брать такие отрывки во всем контексте романа). Стиль дорастает до могучей и сверхиндивидуальной патетики, которая выступает не в передаваемом чувстве, не в авторском переживании, а в перенасыщенном, перенапряженном, но притом вполне ясном и не затрудняющем читателя синтаксисе.

«Хроникальный» стиль, который вполне мыслим в романе и который ощутим *позади* толстовского стиля в приведенных отрывках, перерастает в стилистический уровень *смысловых связей*. Этот переход не имеет ничего общего с примитивностью *story* и *plot*, с абстрактностью и формальностью «фабул» и «сюжетов» — тем более не имеет, что в приведенных отрывках еще и нет никакой сюжетности. На этом уровне хроникальная рядоположность стилей, действительно, перекрыта многообразными причинными связями, но она перекрыта и многими другими, она включена в поток мысли, такой, для которой событие прошлого есть *ее* дело, предмет *ее* глубокой заботы. Но и на таком уровне роман, как сказано, не может остановиться — он не может ограничиться тем, что названо сейчас (условно) уровнем смысловых связей, а должен проявить живущий внутри него образ действительности — тот образ, который живет в писателе и направляет его стилистическую ра-

боту. Прекрасный пример того, как рост стиля в романе Толстого осуществляет образ очевидности (и сопровождающий его «эффект присутствия»), приведен и проанализирован М. Б. Храпченко⁷⁸, который цитирует текст Толстого («Война и мир», т. 3, ч. I, раздел XXI) по наборной рукописи и в окончательном варианте:

1) «При выходе из собора Пете удалось с пушки видеть государя, хотя из-за слез он не мог разглядеть его лицо, и, увидав его, он закричал «Ура!» и решил, что завтра, чего бы ни стало, он будет военным».

2) «Вдруг с набережной послышались пушечные выстрелы (это стреляли в ознаменование мира с турками), и толпа стремительно бросилась к набережной — смотреть, как стреляют. Петя тоже хотел бежать туда, но дьячок, взявший под свое покровительство барчонка, не пустил его. Еще продолжались выстрелы, когда из Успенского собора выбежали офицеры, генералы, камергеры, потом уже не так поспешно вышли еще другие, опять снялись шапки с голов, и те, которые убежали смотреть пушки, бежали назад. Наконец вышли еще четверо мужчин в мундирах и лентах из дверей собора. «Ура! Ура!» — опять закричала толпа.

— Который? Который? — плачущим голосом спрашивал вокруг себя Петя, но никто не отвечал ему; все были слишком увлечены, и Петя, выбрав одного из этих четырех лиц, которого он из-за слез, выступивших ему от радости на глаза, не мог ясно разглядеть, сосредоточил на него весь свой восторг, хотя это был не государь, закричал «Ура!» неистовым голосом и решил, что завтра же, чего бы ему ни стоило, он будет военным».

То, что в первом варианте отрывка можно было бы еще назвать стилем авторского сообщения, во втором развернуто в целую и очень ясно увиденную картину. Картина эта необходима Толстому, чтобы не объяснять на словах, а показать душевное состояние Пети — мальчика простодушного, доброго, наивного, способного на подъем чувства, на энтузиазм. Психология Пети отражена еще и в психологии толпы, которая вся охвачена одним настроением и заражает им Петю. Выход окружения государя из храма показан Толстым с легкой иронией, впрочем никак не акцентированной, и очень точно: сначала выбегают офицеры, генералы, камергеры, потом не столь уже торопливо выходят «другие», наконец выходит государь с самым близким окружением. Это все увиденно глазами автора и глазами Пети: когда выходят последние четверо, оба, автор и Петя, словно не знают, как их назвать, — получается: «...вышли еще четверо мужчин...» — выражение точное и притом (как часто у Толстого) нарочито-беспомощное. Авторское слово этого отрывка — это своеобразное наложение друг на друга и совмещение двух видений ситуации, двух видений, которые обрели дар речи и стали «го-

⁷⁸ Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник, 3-е изд. М.: Худож. лит., 1971, с. 364—365.

лосами» действительности. Их в этом случае нельзя до конца разъединить: во всяком случае, слово обнаруживает здесь свою многослойность, т. е. от авторского стиля сообщения, стиля видения, как бы местами отслаиваются иные голоса и иные видения. Это и есть *частный случай общей ситуации*, в которой находится романное слово.

Таков, вероятно, высший уровень, до которого *дорастает* романное слово. Только что сейчас на него можно было дать лишь указание — на самом ограниченном по объему тексте. Такой высший уровень — это уровень стилистического контрапункта, при котором самым различным способом в авторском тексте соединяются или совмещаются различные «голоса» действительности. Дифференциация романного слова внутри произведения⁷⁹ приводит к тому, что единый стиль такого романа создается так или иначе как высшее единство различных, более или менее расходящихся стилей и видений. Направляющему все эти голоса действительности авторскому видению действительности принадлежит главная роль; в распоряжении автора оказываются не только увиденные и услышанные им «голоса» действительности, которые так или иначе проходят сквозь его слово, опосредуются им, но оказывается и свой же собственный «голос», или даже «голоса», которые, словно отчуждаемые от самого автора, переносятся в мир действительности и в самом авторском тексте звучат как бы изнутри этой самой действительности.

Такое стилистическое единство романного целого, единство высшее, возникает в тесной связи с композицией произведения, с организацией его сюжета и вообще со всем, что образует его конструкцию. Единый стиль произведения есть тоже в конечном итоге искусно организованная *композиция стилей*, более или менее расходящихся, организуемых центробежными и центростремительными силами стилистического роста.

Сложность романа как многочисленной формы была теоретически очевидна еще в эпоху барокко: «Если верно [...], что роман должен напоминать совершенное тело и быть составленным из различных, пропорционально сложенных частей, объединенных единым началом, то отсюда следует, что главное действие, подобное голове романа, должно быть единственным и блестящим по сравнению с остальными, а подчиненные действия, подобно членам тела, должны соотноситься с головою, уступать ей в красоте и достоинстве, должны украшать, поддерживать и сопровождать ее, ей отдавая первенство, — иначе получится многоглавое, уродливое и бесформенное тело»⁸⁰.

⁷⁹ Этот высший уровень диалогического или полифонического романного слова разработан в новаторских исследованиях М. М. Бахтина. См.: *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Сов. писатель, 1963, 1972; *Он же. Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975.

⁸⁰ *Huet P. D. Op. cit.*, S. 44—45.

Если взять самый общий смысл такой классицистической эстетики романа, то он будет сводиться к признанию органичности построения романа как такого единства, которое возникает прежде всего как единство смысла и реализуется в множестве сводимых в целостность образа стилей-«голосов» действительности.

В результате выходит, что в развитом романе есть как бы два полюса, которые в романе *срашиваются*. Один полюс — это стиль хроники, реляции, сообщения — по своей природе безличного и состоящего из не связанных между собой фактов. Такой полюс всякий развитый роман быстро преодолевает, снимает, но производится это тысячами индивидуальных способов. Другой полюс — это *система стилей*, приведенных в связь и образующих конечное единство («тело с головой»). Такая система вбирает в себя всякий рост стиля, совершающийся в романе: она построена на том, что реальность в романе анализируется, раскладывается на «голоса», отражается в различных стилях, несущих различные функции в романном целом, и затем приводится в многообразную (далеко не только причинную) связь. Конечному стилистическому единству романа соответствует единство образа действительности, которое на деле может складываться из множества противоречащих друг другу образов действительности.

Вследствие этого стиль романа в целом — это не стиль фразы, абзаца, главы или отдельного отрывка; это, скорее, стиль целого образа действительности, который создается в романе и который есть сложнейшая композиция образов (и стилей). Этот стиль целого образа тем более сложно устроен, что в настоящем романе (который удовлетворяет внутренним требованиям жанра) уже и небольшой фрагмент (как приведенный из «Войны и мира») обладает своей сложной композицией. Сложная же композиция стиля в целом романе соотнесена с конструкцией романа, с его внутренним устройством (деление на тома, главы, разделы), но, естественно, не совпадает с ним, хотя у разных глав романа и может быть (в каком-то конкретном случае) своя специфическая стилистическая окраска. Стилистическое целое возникает из контрапункта образов-«голосов», тогда как романная конструкция способствует смысловому членению движения таких голосов⁶¹.

⁶¹ Следует принять во внимание, что античная и средневековая риторика не знает понятия «композиция» в общепринятом теперь смысле. Она относит «compositio» к строению предложения (oratio), к «лексису», а не к «таксису» (см.: Curtius E. R. Op. cit., S. 80). Можно думать, что даже пересмысление такого понятия обязано «романизации» жанров и, шире, литературного и не только литературного мышления, т. е. процессам до крайней степени широким, всеохватным; они-то и привели к разрушению крайне устойчивой морально-риторической системы и к сложению иных принципов художественного мышления. Все это связано и с «высвобождением» повествования; характерно, что и «рассказывание» (narratio) в риторике — термин широкий и весьма неопределенный (ср.: Ibid., S. 80, Anm. 4).

Благодаря такому стилистическому складу романа — стиль становится носителем образа и становится образом — роман действительно, о чем писали многие и в разное время, есть драматическое повествование. Отсюда, однако, совсем не вытекает какая-либо структурная общность романа и драмы. Некая общность между романом и драмой может быть, но ее может и не быть; так, во второй половине XVIII в. особенно увлекались «драматическим романом» как особым жанром романа. Но надо думать, что сам этот жанр был обязан своим появлением⁸² как раз противоположной тенденции к *романизации* драмы, — тенденции, которая как бы пошла не по вполне верному руслу, строя драматический вариант романного жанра. На деле драматическое — это момент глубоко внутренний в ткани романа. В романе всегда есть стилистически оформляемый диалог образов, голосов, характеров, но сходство этого диалога с законами драмы (куда более частными) может быть лишь окказиональным. Если драма по своему внутреннему закону не может не тяготеть к сжатости, лапидарности, обозримости, к простоте резко («драстически») выявленного конфликта, то роман тяготеет к полноте образа действительности и в связи с этим — к укрупнению формы. Напротив, *сжатые* формы романа — это всегда редкий плод сознательных усилий писателя, помноженных на большое художественное мастерство, но и такая экономия формы отнюдь не приводит к сжатости драматического типа.

Романное повествование в эпоху своего зарождения было как бы «зажато» между фактичностью истории и свободой фантазии и обязано было объединить эти стороны, главным образом научив фантазию свободно чувствовать себя в материале *исторически конкретном*, в пределах полного и сплошного образа реальной действительности. Реалистический роман XIX в. дал наилучшие образцы целостного проникновения этих двух сторон. В таком типе романа внутренняя тенденция «романизации» повествования находит свое адекватное воплощение; полифония романских стилей широко разворачивается в пределах твердо установленной, ярко и полно обрисованной конкретно-исторической действительности романа. История — это твердая опора романа даже тогда и именно тогда, когда в романе ни о каких исторических событиях нет и речи и когда действие его — современность. Прежде всего современность в романе XIX в. и бывает исторически конкретна. Теодор Фонтане в конце прошлого века считал, что романисту не следует отходить от своей эпохи более чем на два поколения назад. Идти дальше — значит утрачивать ощущение самой непосредственной правдивости образа действительности, утрачивать осязательное чувство реальности, тогда как нарушить сплошную и непрерывную, как бы вещественную, зримую реальность образа действительности значит лишить смысла и вся-

⁸² См.: Becker E. D. Der deutsche Roman um 1780. Stuttgart, 1964.

кую проблему, всякий конфликт романа, значит строить на песке. Совет Фонтане подытоживал опыт большинства писателей-реалистов XIX в.⁸³: так и Толстой отходит в «Войне и мире» не более чем на два поколения назад, лишь настолько, чтобы самые непосредственные, обыденные, бытовые формы жизни, формы общения не переставали быть интуитивно-ясными, близкими, понятными. Никакая идея, никакой смысл в таком произведении не бывает абстрактен, надуман, предвзят: все самое странное, редкое и невероятное все еще коренится в широких пластах конкретно-исторически воспроизведенной, непосредственной, общезначимой действительности. Всякая специальная, особая, отдельная от создания образа действительности забота о стиле для этого нашедшего себя в реализме XIX в. романа есть опасный соблазн — соблазн эстетства, ведущий к вторичной риторике, к игре (быть может, самой тонкой) словом, которое давно рассталось со своей морально-риторической универсальностью, а потому само по себе мало что значит. Перестройка романа на рубеже XIX—XX вв. (ср., однако, уже «Саламбо» Флобера с его культом стиля) была широчайшим процессом, в котором были затронуты и судьбы слова, и судьбы стиля. Эта перестройка могла быть плодотворной для жанра романа тогда, когда учитывалась внутренняя тенденция, заложенная в романном слове, т. е. когда учитывалось то, что 1) стиль романа — это стиль *образа действительности*, что он 2) перерабатывает лежащий в его основе стиль *исторической фактичности* и что в связи с этим 3) он растет, дифференцируется, усложняется и углубляется. Это последнее — дифференциация, усложнение и углубление — означает, что романное слово (как своего рода точный инструмент, адекватный своему материалу) все глубже проникает в реальную *историческую действительность*, что оно все полнее, все многограннее анализирует ее. Образ действительности — сложнее, дифференцированное. Поэтому усложнение формы романа в литературе XX в. можно считать объективной необходимостью. Это еще и тем более внутренняя необходимость для романа, что сама эпоха многообразно рефлектирует историю, традицию, а роман, внутренне нацеленный на историческую конкретность эпохи, должен передать так или иначе и такое историческое сознание времени, его *мысль об истории*. Поэтому и стиль романа становится все *опосредованнее*: он не может и не должен терять из виду слои непосредственной реальности, но должен воспроизводить (как «голоса» самой же действительности) всю сложность и

⁸³ См.: *Fontane Th. Schriften zur Literatur* / Hrsg. von H. H. Reuter. Berlin, 1960, S. 83—84 (рецензия цикла Г. Фрейтага «Die Ahnen», 1875). Собственно, сам принцип максимального отстояния на два поколения, шестьдесят лет, был высказан Вальтером Скоттом («Узверли», 1814), который, однако, сам не следовал ему. См.: *Steinecke H. «Wilhelm Meister» oder «Waverley». Zur Bedeutung Scotts für das deutsche Romanverständnis der frühen Restaurationszeit // Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger.* Berlin; New York, 1975, S. 345.

«наслоенность» мысли о действительности (о действительности исторической).

Поэтому роман остраивает «фабулу», историческое в себе — рассказывание, которое в романе освобождается от пут чего-либо внеположного себе, вместе с тем необходимо отходит *в глубь* романа (иногда на второй, на задний его план), в процессе стилистического роста уступая место внутреннему, ситуации, состоянию, описанию, мысли. А такая мысль обдумывает всю традицию истории, культуры, обнимает в конечном счете всю историю самой же литературы, отражает ее в себе (в отличие от прошлых веков, гораздо более ограниченных в своем историческом мышлении).

Простой стиль романа (для XIX в. вполне доступный) может родиться теперь не как результат прямой установки на простоту, а только как результат сложнейших обобщений, как итог долгого пути писательского слова через жизнь в ее сложности. Такой стиль простоты трудно достижим, и, напротив, опасны попытки идти к простоте напролом, в обход того роста стиля, который является внутренним требованием романа. Другая, противоположная такой игре в эстетического простачка, которую позволяет себе романист, опасность заключена в том, что романист увязает в слове и, увлеченный или озадаченный всеми слоями стилистического опосредования, которые накопились в традиции романа, в повествовательских жанрах в целом, забывает об образе действительности и о подчиненности романного слова этому образу.

Подлинный роман XX в. вынужден разрешать противоречие между словом и образом действительности: слово, которое в романе должно быть в конечном итоге непосредственным, должно быть стилем *самой* реальности, ощущает себя как сложное, опосредованное, несущее на себе всю традицию романа, а образ действительности, усложнившейся, обогащенной своей историей, требует все большей дифференцированности и рефлексии. В таких условиях вновь становится проблемой *повествование* — то самое повествование, рассказывание, все энергии которого в свое время вобрал в себя роман. То, что рассказывается, готово исчезать в наслоениях всех тех обстоятельств, которые имеют отношение к предмету рассказа и его объясняют: сюжет тогда — или построение, явно искусственно вычлененное из богатства жизненных связей, или нечто топящее в таком богатстве и не имеющее даже мыслимого конца («Человек без свойств» Музиля). Ситуация, сложившаяся в романе XX в., несомненно сходна с радикальностью ситуации XVII в.: как и в эпоху барокко, в романе наших дней осуществляется поворот, который затронет и существо романа, и существо повествования, и существо слова.

3. *Новизна романа и роман как новость.* Английское наименование романа (novel) — след тех исторических поворотов, с которыми связано возникновение романа и эмансипация повествования. Задолго

до появления романа в его современной форме итальянская *новелла* была наиболее непосредственным и прямым воплощением *рассказывания*. Новелла близка к обыденной ситуации рассказчика и слушателя; новелла есть художественное оформление такой ситуации: ее содержание — всевозможные новости, сенсации, болтовня, анекдоты, «актуальности» всякого рода⁸⁴.

Рассказчик (в обыденной действительности) разносит слухи и приносит весть; в одном из романов И. Беера сказано, что при известных обстоятельствах «разносчиков вестей (*Zeitungs-Schreiber*) бывает столько, сколько людей»⁸⁵, «разносить весть» для XVII в. — все равно, что «писать газету», рассказывание уподоблено такому печатному жанру, задача которого — скорее доносить известия до читателя. Это в барочную эпоху возникновения газеты параллель к старинному уподоблению мира книге.

К XVII в. материал истории в принципе *атомизирован*. Ход истории может быть рационалистически проанализирован. «Все, что совершается в мире, будь то истинно или истинно по видимости или истинно по мнению, предоставляет материал, или материю (то, что философы именуют «объектом») ... для ведомостей (газет, *Zeitungen*)». Атом исторического совершения есть *новость* как отдельный факт. «Сюда <к материи ведомостей> относятся всевозможные вещи — и духовные и светские, и военные и гражданские, тракующие вероучение и богослужение, право и обычаи, медицина и естествознание, любомудрие, политика, мораль, землемерие, домоводство, либо же оповедающие о состоянии высоких особ и низких людей, о погоде и плодородии, а также обо всем случающемся на земле и на море тайно и явно. <...>. То, что попадает в ведомости, должно быть новым»⁸⁶.

На факте как постигнутом в своей обособленности атоме исторического совершения строится разветвленная система художественных и нехудожественных исторических жанров. В ней определяется, как будут складываться атомы исторической новизны. «О ведомостях мы уже сообщали, что исторические сочинения (*Historien oder Geschichte*) имеют значительное сходство и родство с ним. Однако они (ведомости. — *A. M.*) лишь начало и основание их, равномерно как и хроники, а также ежедневники, именуемые диариями, и ежегодники, известные под названием анналов, среди которых наилучшие — те, сочинителями и писателями которых были люди, пережившие самые события и присутствовавшие при них...»⁸⁷. К рубежу XVIII—XIX вв. система оповещения публики об исторических событиях обретает продуманность и стройность. Это хорошо видно на примере деятельности немецкого историка

⁸⁴ Krauss W. Zur Dichtungstheorie der romanischen Völker. Leipzig, 1965, S. 115.

⁸⁵ Beer J. Der verkehrte Staats-Mann. Frankfurt a. M., 1970, S. 68.

⁸⁶ Steler K. Zeitungs Lust und Nutz (1695) / Hrsg. von G. Hagelweide. Bremen, 1969, S. 29.

⁸⁷ Ibid., S. 51.

Э. Л. Поссельта (1763—1804); у него новые события истории проходят четыре фазы обработки и обобщения: 1) в виде «ведомостей», с 1798 г.; 2) в виде ежемесячного журнала («Европейские анналы», 1795—1806); 3) в виде ежегодника («Альманах новейшей истории», 1794—1803); 4) в виде отдельных исторических сочинений на темы новейшей истории.

«Ведомости», схватывающие историю как *новость*, в сугубом аспекте *новизны истории*, и растущие на ее почве информативные исторические жанры — не чужды, а глубоко родственны романному повествованию, оформляющемуся в эпоху барокко и позже, родственны, как иной ствол, растущий из тех же корней. Общее — осознанная теперь атомарность исторического факта: литературное произведение, которое создает сложный сюжет, слагает этот сюжет как сложную цепь фактов. Такие факты, будучи итогом рационально проанализированной истории, именно поэтому допускают, делают возможным повествование как таковое (не руководствующееся ничем внеположным себе). В эпоху барокко существуют промежуточные переходные формы между историческим сочинением и романом. Таким формам придается вид *романа* (например, у гамбургского писателя Э. В. Хаппеля, чтобы не выходить из круга названных в статье имен). Подобно этому рецензионные органы позднего барокко (у В. Э. Тентцеля, Кр. Томазиуса) оформляют свое содержание «беллетристически», как диалог, беседу. Газета, «ведомость» обнимает своим содержанием *все* — т. е. все новое в истории, все входящее в сознание, даже мнения, слухи (как возможные, вероятные факты). У газеты и ее близкого родственника — романа поэтому одна историко-фактическая сфера — сфера, фокусирующаяся в той временной «точке», в которой ежечасно и ежедневно зарождается исторически новое, в точке современности. Эта точка есть точка отсчета для исторических сочинений, строящихся («поэтажно») над непосредственным уровнем газеты, и равным образом для романа, который чем дальше, тем больше отодвигает в свою глубь эту точку атомарного и нового исторического факта. Роман делает своим объектом историческое сознание современности во всей его шири, вместе со всей «видимостью» и всеми «мнениями», которые его образуют, разбирается во всем этом, но и никуда не отходит от современности, в которой и его происхождение, и его призвание. В *конечном* итоге своей специфической работы над историческим материалом роман возвращает историю к самой себе. Это означает, что роман превращает своего читателя в *свидетеля* истории, постигнутой широко и глубоко. Читатель благодаря роману, если цели его реально достигнуты в *подлинности* и *изначальности* художественного произведения, становится свидетелем не частной истории, т. е. отдельного факта, события, которые он может наблюдать в жизни случайно, но свидетелем исторической полноты, целого разворачивающегося смысла истории. Греческое слово «история» заключает в своих древних

смысловых слоях «свидетельствование наблюдателя» о совершившемся. Можно полагать, что такой первоначальный смысл слова стерся в его употреблении уже в древности, однако не случайно в этом слове постоянно актуализируется такой смысловой аспект. Фокусная точка истории — это новизна только что происходящего и тотчас же схватываемого свидетелем происходящего. Роман возвращает историю к себе, когда всякое событие 1) освещает смыслом уже постигнутой в целом, освоенной, обобщенной истории и когда 2) превращает читателя в свидетеля такой разворачивающейся на его глазах в своей смысловой определенности и полноте истории.

«Новость» (весть, слух) — это житейская основа рассказывания. По словам В. Бенямина, «опыт, переходящий из уст в уста, — вот источник, из которого черпали все писатели»⁸⁸, и Бенямин связывает кризис повествования, сюжета, в романе XX в. с перестройкой системы коммуникаций, с вытеснением из жизни устного рассказа как живой почвы литературного рассказывания.

В целом и такая крупная форма, как роман, есть весть и новость. Роман вскрывает поверхность действительности и, минуя уровень слуха, сенсации, болтовни, создает образ реальной действительности как действительности еще неизвестной, до конца не изведанной, новой. Наконец, роман, который, чтобы удовлетворить своему понятию, требует для себя сугубо индивидуального творческого решения, индивидуально-образ мира (этот индивидуальный образ мира претворяет в себе общее, как новизна романной действительности — ее привычность и изведенность), как никакой иной жанр близок к поэтически-творческой изначальности. Это и понятно: роман — это не просто жанр, но целый способ литературного мышления, и он не встает в один ряд с другими литературными жанрами (встает рядом с ними только в школьной классификации), а перестраивает их, включает в себя. Роман — это целая стихия литературного творчества, управлять которой тем труднее для писателя. Зато и в самом «переразвитом» романном образчике все еще заключена изначальность творческого процесса, обновляющая реальность в своем образе ее. И с этой стороны роман тоже есть нечто безусловно новое.

Но если посмотреть на общую стилистическую тенденцию романного повествования, то оказывается, что она диаметрально противоположна как раз новеллистическому жанру, который исторически оформляет весть или новость. Тут дело не в том, что новелла — это мелкий жанр, а роман — крупный. Лучше сказать, что по своей природе новелла тяготеет к краткости и сжатости, роман — к широте, к укрупнению. Однако это только внешняя сторона противоположности, а на деле она становится и внутренней стороной *расхождения жанров*. Со-

⁸⁸ Цит. по: Reichel E. Op. cit., S. 324.

вершается *поляризация стилистической направленности, стилистических исканий*.

Однако нужно заранее сказать, что эта поляризация — не очень удобный для наблюдения объект. Она совершается в живой жизни повествовательных жанров, а эти жанры в своем историческом выявлении и осмыслении переплетаются и спутывают все карты исследователю. Так, писатели разных времен совсем не считались с какой-нибудь классификацией жанров и поступали при этом вдвойне верно, поскольку никакая классификация не должна была сдерживать их живое чувство повествования, его качества и свойства. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой, отдавая себе отчет в той «лирической восторженности» своего создания, которая должна вызвать недоумение и удивление публики⁸⁹. Немецкие писатели XIX в. всячески «смешивали» жанры, иногда называя «роман» «новеллой» (по английскому образцу?). А. Штифтер⁹⁰ два своих романа — «Бабье лето» и «Витико» — называет «рассказами» (точнее, «повествованиями», *Erzählung*). В этом последнем случае сказало здоровое ощущение того, что формы современного повествования с трудом поддаются классификации и что причина таких трудностей лежит в существе самого же повествования (есть ведь случаи, когда жанры классифицируются и квалифицируются с большой легкостью; таковы, например, стихотворные жанры риторической словесности). Несомненно, что *повествование* — с тех пор как рождается современный роман — в сущности *едино* и что роман стягивает в себя все повествовательные энергии, накопленные в литературе (об этом см. выше). Роман — это повествование вообще, которому задана тенденция укрупнения, расширения, углубления, роста (в том числе и роста стилистического). «Новелла», как следует понимать ее здесь, — это обратный роману полюс; здесь повествованию задано творить сжатую, ясную, обозримую, изящную форму. «Новелла» и в таком понимании неотрывна от своей истории: исторически «настоящая» новелла — это итальянская новелла XIII—XVI вв., новелла Боккаччо, в Испании — новелла Сервантеса. Позднейшие времена подражают такой новелле, очень остро чувствуют ее особый внутренний закон и стремятся его воспроизвести (см. ту новеллу Гёте, которую он озаглавил показательно — «Новелла», подчеркнув тем ее сообразность внутреннему закону жанра, поэтологическую образцовость)⁹¹.

⁸⁹ Письмо Н. В. Гоголя С. Т. Аксакову от 18/6 августа 1842 г. (*Гоголь Н. В. Собр. соч.*: В 7-ми т. М.: Худож. лит., 1967, т. 7, с. 243). См.: Там же, с. 252. Здесь Гоголь передает суждение публики: «... ведь это тоже, мол, роман, а только для шутки названо поэмою» (письмо Н. Я. Прокоповичу от 28 мая 1843).

⁹⁰ См.: Теория литературных стилей: Типология стилового развития XIX века. М.: Наука, 1977, с. 275—300.

⁹¹ К сожалению, в последнее время западные литературоведы склонны отказываться от жанрового определения новеллы или новеллистического начала. Тот стилистический, жанровый, качественный разноряд, который царит в немец-

Новелла и роман как противоположные принципы повествования поэтому не вполне даже современны друг другу. «Центр» новеллистического творчества — Возрождение, «центр» романа — XIX век и, если иметь в виду многообразную перестройку романа, XX век. Роман как форма всеобъемлющая и расширяющаяся действительно впитывает в себя все творческие силы повествования, подчиняя себе в большинстве случаев и малые жанры прозы, которые тоже романизируются и открываются в сторону широкой картины действительности (которая в них уже предполагается). Однако в той мере, в какой малые жанры не поддаются такой романизации, они выявляют иные стилистические закономерности, пожалуй, еще в форме более концентрированно-заостренной (по сравнению со старой новеллой, которой не противостоял роман)⁸². Полярность в рамках единой повествовательной формы нового времени — это как бы остаток противоборства поэтических систем, риторического и антириторического, остаток переосмысленный, претворенный.

Толстого восхищало пушкинское начало: «Гости съезжались на дачу». Такое начало настраивает на ровный тон повествования, которому чужда излишняя поспешность. В каком бы жанре, малом или большом, он ни выявился, — это тон широкого дыхания, какого хватит надолго. У Пушкина такой тон еще и экономит слово, дорожа им. Слово передает в своей лапидарности не поверхность явлений, а как бы самый итог поэтического их анализа. Такое слово весомо и существенно. Когда в «Пиковой даме» умирает старая графиня, Пушкин пишет: «Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла», — и этими словами за-

кой литературе XVIII—XIX вв., как будто исключает разговор о строгой форме новеллы (с «диалектическим поворотным пунктом», как говорил Л. Тик), а несоответствие теории (того же Тика) практике еще усугубляет положение вещей. Разношерстность историко-литературного материала застилает от исследователей смысловые тенденции внутри него, и страдает от этого, конечно, не жанр «новеллы», а изучение самих историко-литературных процессов (не только в их конкретности, но и в их смысловых энергетических полях). См. важные работы, останавливающиеся на истории новеллы и истории ее теории: *Sengle F. Biedermeierzeit*. Stuttgart, 1972, Bd. 2, S. 833—841; *Schröder R. Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*. Tübingen, 1970; *Neumaier H. Der Konversationston in der frühen Biedermeierzeit*. München, 1974, *passim*). Р. Шрёдеру удалось, в частности, показать, как глубоко коренится новелла первой половины XIX в. в светской беседе. См.: *Schröder R. Op. cit.*, S. 35.

⁸² Очень характерно, что роман как жанр универсальный раскрывает внутри своего же целого, в своей композиции, противоположность *новеллы* и *романа*; достаточно учесть те сугубо различные функции, которые новелла играет в «Дон Кихоте» Сервантеса, в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» Гете, в «Посмертных записках Пиквикского клуба» Диккенса и, шире, во множестве романов XVII—XIX вв., где, как можно полагать, полярная напряженность малой замкнутой формы и широкого романного повествования является важнейшей внутренней жанрообразующей установкой.

канчивает целую главку, уравнивая ими пылкие и безумные речи Германа. Авторское слово здесь нейтрально и полномерно; оно скрадывает любую эмоцию, любое волнение, оно точно, и в то же время оно не устраняет полноту переживания (как и полноту и реальную наглядность действительности), не перечеркивает ее своей краткостью, а ее подразумевает и жизненную полноту так или иначе схватывает внутри себя. «Пиковая дама» идет от анекдота и светской беседы, и Пушкин еще подчеркивает такое происхождение своего повествования и вводит его в сюжет. Анекдот и светская беседа рожают «новеллистическое» — то начало, которое их искусно оформляет. Пушкинское слово шире такой новеллистики: оно не довольствуется оформлением сюжета, а переводит его в несравненно более широкий план. Пушкинское слово не щедро (напротив, экономно), но и не скупое. Оно очерчивает лаконической чертой поле житейской полноты⁹³. «Пиковая дама» — это сложнейшая композиция стилей, организованная неповторимо-индивидуальным путем. Соединено и анекдотическое, и трагическое, но не так, чтобы они производили какой-либо диссонанс. Пушкин устраняет всякую односторонность. Только Пушкин при этом делает все, чтобы реальная сложность такого повествования предстала *простой*. Возможности такого до крайности сжатого пушкинского слова и его предельно лаконичного повествования были очень велики: от «анекдота» как повода к рассказу повествование поднимается до многогранного образа действительности. Не удивительно тогда, что гармоническая проза Пушкина заключила в себе, в своей неразъятой, нерасчлененной объемности, страшные конфликты романов Достоевского⁹⁴. Проза «Пиковой дамы» внутренне аналитична, как романная проза. Ее простота предвещает аналитичность самого широкого романного повествования. Ее композиция стилей предвещает рост стиля, и возможности роста для так поставленного слова с его широким дыханием неограниченны.

В начале XIX в. немецкий писатель Г. фон Клейст, умерший в 1811 г., тоже на редкость замечательно использовал возможности, заключенные в «анекдоте»⁹⁵. Анекдот привлекал писателя своей исторической значимостью: факт, сам по себе случайный, неожиданно со-

⁹³ См. статью «Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени» в настоящей книге.

⁹⁴ См.: Там же.

⁹⁵ Напомним о том, что «анекдот» в современном словоупотреблении есть тривиальный наследник серьезного исторического жанра («анекдот» — значит «то, что еще не издано»). Клейст, будучи издателем газеты, умел облекать мелкие происшествия дня в форму логически продуманного периода, который обнимал единой связью причины, ход, следствия события, придавал случайному характер необходимого, рокового. Такие литературные анекдоты Клейста (в них он ни с кем не сравним) содержат в себе сжатое ядро новеллистической формы, полюс, обратный распространенному романическому повествованию.

прягает великое и малое, ход истории и частную судьбу. В некоторых своих рассказах Клейст умело строит систему такого сопряжения, основываясь уже не на факте, а на «фактообразном» вымысле. Вот начала двух его рассказов:

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

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

Стилистический результат усилий Клейста во всем противоположен пушкинскому. Вместо пушкинского гармонического слова, вместо его ненапряженности и непринужденности (стиль не должен «перегонять» события, не должен обобщать суть дела преднамеренной установкой, забегать вперед, повествование не должно звучать трагичнее поведенного факта!) у Клейста возникает железная система, которой малое и великое вяжется силой, пригибается друг к другу. Внутри такой системы нет «воздуха», простора. Стиль прост, коль скоро слово лишь передает обнаженный факт, и сложен, до крайности затруднен как система фактов, как их механизм: стилю словно поручено исполнить приговор судьбы над бессильным перед ним человеком. *Начало* рассказа устроено так, что после начала *остается*, собственно, только *досказать*, что не объяснено в нем: именно как, почему, отчего сложилась такая ситуация, как произошло такое совпадение (в первом рассказе) и как такая ситуация разрешилась, чем она закончилась. Начало содержит в себе, следовательно, ядро целого или искусно завязанный узел: нужно показать, как его завязывать и как развязывать. Это такое повествовательное ядро, которое полярно противоположно романическому повествованию (можно сказать, что если бы такое начало оказалось началом романа, то романисту пришлось бы специально преодолевать «последствия» такого сжатого ядра события, т. е. пришлось уравнивать его какой-то «разреженностью», менее напряженной плоскостью). Его можно назвать «новелистическим», поскольку «новелла», заключая в себе какую-то неслыханную весть, анекдот, не может обходиться без какого-то поворотного пункта, столкновения, без такой *pointe*, которая создает и разрешает конфликт. Изложение новеллы предполагает поэтому два момента: 1) событийный узел и 2) его «анализ», т. е. буквально «развязывание». Можно назвать эти два момента конструкцией факта и аналитическим изложением.

Нетрудно заметить, что в романе ситуация обратная: аналитическое изложение романного повествования никогда не исходит из отдельного события (построенного как связанная группа, композиция фактов) и не бывает нацелено на его создание. Аналитическое изложение в романе исходит из полного образа конкретно-исторической действительности и любую событийную конструкцию осуществляет в таком широком контексте. Самая сложная конструкция события, какую можно встретить в романе (скажем, в «Идиоте» Достоевского), не может быть случайным событием, ни сопряжением сугубо-частного и сугубо-общего (человека и рока), не может, наконец, быть полной неожиданностью («новизной»), а подготавливается событиями, характерами, обстоятельствами в их многообразии.

Стиль новеллы по своей природе более логичный, однолинейный; в романном целом его можно было бы представить как одну стилистическую нить среди многих. Сложнейший, четко членящий синтаксис Клейста — это стиль мощного, но кратковременного напряжения. Новеллистическое повествование скорее стремится замкнуться внутри себя: его обязанность — ограничиться самым необходимым в анализе событий («новости», «анекдота»). Романное слово расправляет узлы конфликта, готовит конфликт заблаговременно и не спеша; начало романа обычно ничего не предвещает. «Гости съезжались на дачу» — таким представлялось Толстому образцовое начало романа. «Однажды летом, в деревне Грачах, у небогатой помещицы Анны Павловны Адуевой, все в доме поднялись с рассветом, начиная с хозяйки до цепной собаки Барбоса», — начало «Обыкновенной истории» Гончарова, начало, в котором самое первое слово «однажды» настораживает, словно заставляет ждать «вести» и «нового», неожиданного, после чего романист немедленно рассеивает подобные подозрения!

Композиции факта в событийном ядре новеллы отвечает в романе композиция целого — как грандиозная композиция стилей и как композиция романной формы.

Повествованию, которое направлено на создание целостного образа действительности, действительности исторически определенной, конкретной, быть может, уже в силу одного этого свойственно оттеснять весь событийный план, сюжет вглубь. Новелла никак не могла бы позволить себе этого, поскольку ее связь с «вестью», «новостью», «слухом», «анекдотом» куда более непосредственная и прямая. Но в романе всякое событие, даже если оно крайне волнует и писателя и читателя, — лишь одно среди многих, которые составляют эту действительность, по-новому раскрытую писателем и вместе с тем ставшую общей, общезначимой для писателя и читателя. Образ действительности (непрерывный, целостный, яркий, наглядный, видимый) в романе шире любого исключительного сюжета, развития событий. Но именно поэтому же, по самой сути романного повествования всякое событие значимо в романе *преж-*

de всего как осмысление. Можно сказать, что в романе много «воздуха», другими словами — много простора для осмысления, обдумывания, переживания событий. Роман просторен и пространен для внутренних голосов, в которых преломлена реальность романа. Через обдумывание и переживание событие включается в широчайший план реальности. Событие отзывается в «голосах» самой действительности, резонирует в них. Даже если в центре романа оказываются бурно разворачивающиеся события, художественно полноценный роман все же имеет в виду не их как свою цель, а пользуется ими как орудием.

Способов отнесения событийного плана столько, сколько есть типов и индивидуальных претворений романной формы.

Одно из поразительных «устройств» в истории романа — романная форма Жан-Поля⁹⁶. Жан-Поль строит роман как книгу. Это книга в барочном духе. Собственное содержание романа, «корпус» фабулы помещается в солидную оправу, которая придает целому произведению вид архитектурного, весьма индивидуально и замысловато спроектированного здания. Такой барочной ретроспекции противостоит новая функция и новое заполнение всех ячеек этого здания. Новая функция — в сопоставлении (быть может, даже и механическом) разных стилей повествования. В этом отношении такая громоздкая постройка выводит наружу все то, что совершается в ткани жан-полевского повествования в пределах любого самого тесного раздела, — она в куда более основательных масштабах повторяет то плетение стилей, которое дает густую сеть взаимоотражений в романе. Строение романа — это такая композиция стилей, которая возведена еще и над композицией стилей, осуществленной в повествовательных частях такого сверхромана (способного заглядывать в глубь истории и заглядывать вперед, в будущее романного повествования, с высоты своей переходной эпохи). Замечательно строение маленького идиллического романа «Жизнь Квинтуса Фикслеяна» (1796, 1801). Вслед за «Запиской моим друзьям» идет «История моего предисловия ко второму изданию Квинтуса Фикслеяна», вслед за нею «Mußteil для девиц» («Дань девицам» — Mußteil — это половина съестных припасов, которая по старинному праву переходила в собственность вдовы покойного), состоящая из двух лирических работ Жан-Поля (стихотворений в прозе «Смерть ангела» и «Луна»), причем второй из них предшествует еще особое посвящение; только затем наступает пора излагать «Жизнь Квинтуса Фикслеяна вплоть до наших времен...», подразделенную на пятнадцать «каталожных ящиков». Закрывает книгу «Несколько jus de tablette для лиц мужского пола» (jus de tablette — бульонные кубики), — пять работ, среди которых первым номером идет маленькое эстетическое сочинение «О естественной магии воображения», четвертым — совершенно самостоятельная и довольно

⁹⁶ См.: Теория литературных стилей: Типология стилового развития нового времени. М.: Наука, 1976, с. 463—470.

обширная повесть «Путешествие ректора Фельбеля и его приманеров на Фихтельберг» и пятым «Постскрипtum» — но только к открывающей книгу «Записке»! Некоторые части занимают место сразу в разных архитектурных построениях: так, *Mißeil* предваряет романически-идиллический «корпус» произведения и симметричен «jus de tablette»; «постскрипtum» входит в состав «jus de tablette» и симметричен «Записке друзьям». Кроме того, всякий из пяти больших разделов — замкнутый в себе объем, обращенный к читателю фасадом-шмуцтитолом (роман есть именно книга). Все в целом это книжное сооружение строится как малый космос смысла, объемлющий почти все стили и жанры — от лирической поэзии (в прозе) до трактата. Этот малый мир подается (как и мир большой!) на вкус каждого, хотя бы эти вкусы и отрицали друг друга, — для каждого что-нибудь найдется. Подобных же целей достигает Жан-Поль в своем замечательном романе «Путешествие д-ра Катценбергера на воды» (1809), где за каждой из трех небольших частей следует приложение из «произведений» самого разного жанра — «сатиры», космические «видения», критические статьи. Все то же еще сложнее в больших романах Жана-Поля. В одних разножанровость и разностильность, неотъемлемая от такого романа-универсума, более скрыта в ткани повествования и не оформлена с такой откровенностью. В монументальном «Титане» целое дорастает до безбрежности очертаний: не только четыре основных тома «Титана» сопровождаются двумя томами «комического приложения» (очень сложного и далеко не только комического содержания), но за пределы этих двух томов (их предполагалось четыре) выведен сатирический трактат «Clavis Fichtiana» («Ключ к Фихте»), связанный с «Титаном» общностью героев, персонажей. «Ключ к Фихте» — знак того, что «Титан» — роман открытый, а «открытость» его означает, что он стремится вместить в себя — но и не может вместить — универсальное, приизобильное «все» жизни.

Романы Жана-Поля — это, пожалуй, крайний пример разрастания романного повествования как композиции стилей, полкус, противоположный новеллистической сжатости факта.

Другой, абсолютно не похожий на жан-полевский тип романа, возникающий в ту же эпоху, тоже достигает такого уровня «сверхкомпозиции». Это роман Гёте «Годы странствия Вильгельма Мейстера» (1821, 1829)⁹⁷. И в нем объединено множество жанров: одни окружают повествовательные его разделы и создают тесно связанные с повествованием

⁹⁷ См. о композиции «Годов странствия...»: Böckmann P. Voraussetzungen der zyklischen Erzählform in «Wilhelm Meisters Wanderjahren» // Festschrift für Detlev W. Schumann. München, 1970, S. 130—144. Заметим, что новое толкование «композиции» в нововропейских литературах едва ли не опосредовано музыкой (т. е. перенесенным в музыку риторическим понятием «композиция», приобретшим здесь совсем новый смысл). Во всяком случае, один безвестный романист (скрывшийся под псевдонимом «Веритано Джеоманико») представляет

пласты рефлексии, другие, новеллистические, иллюстрируют моменты действия конкретными примерами. Структура такого романа-книги возникает не по инерции, в силу универсальности прежнего риторического слова, а в результате того, что новое видение действительности, качественно новое слово универсализируется, обретает свои права на моральное ведение, однако склад такого романа обязан и традиционным образцам романа-книги с их механистичностью конструкции (у Гёте известная «механистичность» сочленений вторична, она есть сознательно получаемый итог сквозной органичности всего творчества).

4. Роман как саморефлектирующий жанр. Роман как критика романа. Рассуждения о том, что роман, повествовательный жанр, повествование вообще, оттесняет внутри себя повествовательный план и перерастает повествование, строя над ним целое здание стилистически различных жанров, уже прямо подводят к теме этого раздела.

Вообще говоря, роман как жанр *не равен* себе: он в разных отношениях *переходит* свои границы («трансцендирует» себя), но этим и утверждает себя как универсальный поэтический жанр. Все это взаимосвязано с тем, что в романе *стиль растет*, вернее, рост стиля (от фактичности истории до историчности целостного образа действительности) есть конкретное выражение универсальности жанра.

Вот некоторые моменты перехода романа через свои границы:

1) Роман включает в себя свою *теорию* — в предисловиях⁹⁸ или в особых разделах. Напомним, что целый трактат П.-Д. Юэ, служивший предисловием к чужому роману, своеобразным введением в него, прекрасно расположился среди глав романа Э. В. Хаппеля, где он выступает чем-то вроде лекции, которую один персонаж читает в подобающей си-

себе роман как дивертисмент жанров: «Разве искусный композитор (Componist) станет заполнять листы одними печальными lamentациями или странными капризами? Он руководствуется ушами своих слушателей и пишет то приятную арию, то веселый балет, то скачущую или стремящуюся фугированную жигу, то благонравную сарабанду. Так должен поступать и тот человек, который хочет сыграть людям правду, — чтобы музыка им не надоела» (цит. по: Weber E. Op. cit., S. 174—175). «Играть правду» (Wahrheit (vor)fi edeln), видимо, устойчивое словосочетание (ср. Кр. Вейзе в «Theorie und Technik des Romans...», Bd. I, S. 26). От такого наивного романного дивертисмента до эпохи Жан-Поля и Гёте — огромный путь, во время которого романное повествование усваивает себе органику формы. На почве этой усвоенной органики Жан-Поль и мог устраивать свои романские дивертисменты психологического наполнения, причем иронически-серьезно сохраняется даже старый мотив дивертисмента — угодить вкусам всех. Исторически роман с самого начала утверждает себя как универсальное сопоставление стилей.

⁹⁸ См.: Weber E. Op. cit.; Ehrenzeller H. Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul. Bonn, 1955.

Заслуга Э. Вебера в том, что он собрал и постарался проанализировать многие теоретические предисловия романов, показав все их значение для теории романа.

туации другому. Никакой другой жанр не может включить в себя свою собственную теорию: он для этого недостаточно просторен, но внутренне он также не в состоянии настолько *открыться*, чтобы включить в себя рефлексию о самом своем жанре⁹⁹. Роман же, как повествование растущее, укрупняющееся по своей внутренней природе, может включить в себя и свою теорию. и *первым делом* включает ее в себя. Причем теория романа может сколь угодно тесно увязываться с романским действием. Реплики автора по поводу ведения сюжета складываются в особую романскую технику в сентиментально-ироническом романе XVIII — начала XIX вв. — это что-то вроде прикладной теории романа. Автор, который создает роман, выступает и как постоянный наблюдатель создающегося; он стоит за всем, что есть в романе, но стоит еще и сбоку, и этот наблюдатель, удобно созерцающий все, что происходит, делает замечания относительно того, как надо и как не следует поступать создателю романа.

2) Роман стремится преодолеть свою «литературность» и предстать как действительность и история¹⁰⁰. Здесь складываются знаменательные отношения: роман шире, чем повествование, поскольку включает в себя не только «рассказ», не только повествовательные разделы (именно благодаря этому повествование и становится романтическим повествованием), но в свою очередь повествование шире, чем роман, поскольку стремится слиться в цельную и единую объективность действительности, в ее *целостный образ*. Роман выше отдельного исторического факта и шире фактичности истории, но утверждаемый в нем образ действительности историчнее и шире романского сюжета и романской «истории». Преодоление литературности в разные века происходило в разных формах, но всякий раз тут прокладывала себе путь общая, основная тенденция романского повествования, романского слова. Оно, это слово, направлено на действительность — сначала подспудно, незаметно для самого себя, как в романе XVII в., затем уже более осознанно и широко в эпоху Просвещения¹⁰¹, наконец, со всей полнотой и сознанием цели — в

⁹⁹ Важно отметить то, что и предисловия к литературным произведениям иных жанров имеют совсем иное структурное значение: так, предисловия к драмам, нередко весьма пространные и посвященные теории драмы, явным образом отделены от «самого» произведения, которое и начаться может только тогда, когда предисловие закончилось. Совсем иначе в романе: он начинается с предисловия, и предисловие может быть теснейшим образом связано с самым развитием сюжета (см. «Зибенкеза» Жан-Поля). В «Томе Джонсе» Филдинга роль предисловия прямо отдана первой главе.

¹⁰⁰ Разнообразные мотивы, которые выражают преодоление литературности романа, можно найти в названных сборниках текстов по истории романа Э. Вебера, Э. Леммерта, Д. Кимпеля — Д. Видеманна и др.

¹⁰¹ «Роман» как обозначение повествования часто уступает место «истории». История в ее реальном аспекте перекрывает «романическую» сторону повествования, и так могло получиться, что «робинзонада» перепечатывалась среди подлинных рассказов о путешествиях по свету.

реализме XIX в. Именно такая тенденция обратить слово до конца в инструмент, которым создается образ исторической реальности¹⁰², соопределяет, со стороны стиля, историю русского реализма от Пушкина и Гоголя до позднего Толстого.

Вследствие того что слово все более становилось аналитическим словом самой действительности, звучало в ее голосах, русская литература все более отходила от светлой гармонии пушкинского слова, от лирической восторженности, от высокого подъема слова Гоголя. Слово Гоголя заключало в себе высокий энтузиазм не потому, что оно было, скажем, предвзятым и, обращаясь к реальности, мерило ее какой-то иной мерой, нежели мерой самой реальной истории. Проникая в любые уголки эмпирической действительности, оно не забывало обо всей широте истории, оно поэтому *не угнеталось* тяжелой действительностью, хотя и было ее выражением. Возвышенный подъем и широта дыхания в «Войне и мире» тоже идут от самой исторической действительности, как она постигается в слове. Постепенно у Толстого и других писателей слово «осерьезнивается», т. е. подавляется мраком действительности, — оно звучит в «Воскресении» из-под тяжелого гнета навалившейся на него непроглядной действительности. Поздние повести Чехова («В овраге») очень точно, трезвым словом передают тупой мрак этой действительности. Вспомним, что в «Пиковой даме» Пушкин никак не давал «осерьезниться» своему слову — его открывающие широкую картину действительности сопоставления стилей остаются в то же время и поэтической игрой стилями, причем игра не мешает серьезному, как и светлый тон не препятствует выразиться трагедии. В конце века реалистическое слово, глубоко усвоившее уроки Пушкина и не изменившее ему, уже и отдаленно не способно на подобные непринужденные синтезы разнородного: оно так глубоко проникло в действительность, так нагружено ее все разрастающейся аналитичностью, которую обязано вынести на себе, что может только сдаваться перед действительностью, уступать ей. Образ действительности, выступивший в слове, покоряет себе само слово. Об исканиях Толстого хорошо написал Н. К. Гей: «Толстой искал стилевую систему, которая бы знаменовала собой, по существу, освобождение от стиля, от ограничения повествования стилем. В толстовском стиле таилась опасность прорыва в жизнь ценой отказа от стиля...»¹⁰³ Разу-

¹⁰² Сравним с приведенными в начале статьи словами Лескова о том, что он не смотрит на литературу как на искусство, заявление немецкого писателя Эрнста Вилькомма, относящееся еще к 1838 г. (в послесловии к роману «Die Europa-Müden»): «Кто смотрит на мою книгу как на художественное произведение, тот глубоко заблуждается. Я хотел написать книгу великой боли жизненной, а не создать художественное произведение» (цит. по: *Sengle F. Biedermeierzeit. Stuttgart, Bd. 2, S. 980*). Такое патетическое заявление программно для эпохи, только в немецкой литературе оно не было по сути дела осуществлено.

¹⁰³ Теория литературных стилей: Типология стилевого развития XIX века, с. 150.

меется, такая опасность возникала, с одной стороны, по той причине, что толстовское слово было словом предельно широким и смелым, — Толстой не боялся «отпустить» слово от себя, дать ему прильнуть к вещественности, материальности мира, не боялся иной раз слушать его как бы со стороны, ожидая, как оно скажется, и думая, что то, как оно скажется, будет хорошо и что в том, как оно скажется, есть своя закономерность — естественность подслушанного слова: именно поэтому толстовские стилистические небрежности не плоды недосмотра, а результат сознательной, «планомерной» установки. Толстовская небрежность — это гибкость слова, которое сказалось, как естественно ему сказаться (такое слово и есть «голос» действительности, услышанный в разговорной, народной речи, продуманность которой соединяется с формальной невыправленностью, а стало быть, заведомой антириторичностью). Но в таком слове была своя заземленность — бремя гибкой точности в следовании слову и «сказанию» действительности, бремя, которое пригибало толстовское слово к земле и в последний период творчества лишало насыщенную вещественность его слова света, воли, прозрачности.

Таким по своему направлению было преодоление «литературности» в русском реализме XIX в.: русский роман возвышался над «романностью», стилистические условности тут последовательно изживались и следы риторического в слове выжигались.

Таковым было в истории литературы одно, притом выдающееся, преодоление «литературности» романа. Роман, переходя свои границы, создавал *образ* исторически-конкретной действительности. И это было утверждением романа — утверждением романа в его подлинности и *ради* подлинности услышанной и увиденной через него действительности, — а потому только естественно, что именно в России все литературные жанры XIX в. как бы концентрировались в романе, устремлялись в него, снимались в нем, в его универсальности (поднимающей роман над самим собою).

Такой универсальный роман, целью которого становится объективный образ исторически конкретной действительности, выступает как композиция голосов действительности. Совершающаяся при этом «трансценденция» романического повествования обращает повествование о действительности (о том, что и как было и есть) в повесть *самой* действительности, которая обретает возможность «выговариваться», выражать себя в поэтическом слове (превращающемся в ее функцию). При этом «рефлексивность» и «самокритика» романного жанра, который не удовлетворяется сам собою, а должен еще расширяться, чтобы стать образом самой действительности, как может представиться, уничтожает сама себя, — коль скоро складывающийся *образ* действительности *объективен*, т. е. соединяет, а не разъединяет мир романа и реальный мир, вызывает «эффект присутствия» и, следовательно, создает общезначи-

мость такого мира для автора и читателей — как бы объективную данность этого *образа* действительности.

Если представится, что объективность образа действительности *уничтожает* рефлексивность романа, то только естественно будет *изгнать* из романа все, что не есть этот объективный образ и что *прямо* не служит его созданию. Тогда будет необходимо очистить роман от всякой рефлексии, и от всякой теории романа, которая никак уж не имеет отношения к *образу* действительности, куда должен перенестись читатель, и от вмешательства автора, которому как частному «я» нечего делать в объективном мире его романа. Такие выводы делались нередко.

Между тем они элементарно ошибочны. Объективный образ действительности в романе и возникает только как следствие роста романного жанра и роста его стиля. Именно в таком росте, означающем выход романа за свои пределы, преодоление «романности» в себе, и достигается как объективный образ действительности, так и композиция голосов-стилей действительности, благодаря которой этот объективный образ доводится до читателя. Данный, конкретный роман получает объективный образ действительности не как готовый результат, которым можно воспользоваться кратчайшим путем, стоит протянуть к нему руку, — он достигается в таком *росте* стиля и жанра, который и означает прохождение через нечто существенно *иное*, через то, что *не есть* образ действительности. Слово — не образ, а между тем романист должен, пользуясь словом, не просто пробудить какие-то случайные образные ассоциации у читателя, а упорядочить образные представления любого читателя, т. е. создать прочные, упорные, общезначимые образы, и притом не вообще какие-то, а образы монументальные по своей развернутости, по художественной и мыслительной значимости, образы, создающие объективное впечатление цельной, сплошной, непрерывной, вполне *реальной* действительности и все же — в итоге — существующие не ради самих себя, но ради обдумывания, осмысливания, истолкования самой действительности, ради *мысли* об этой действительности. Это и есть *рост* романного слова (которое, как было сказано, стягивает ради этого в себя все энергии повествования, складывает их в единую, ширящуюся мощь). Образ — *не* его средство и цель; такое слово только должно еще, и притом в каждом произведении начиная все сначала, превратить образ в свое средство для достижения своей цели. Такой процесс есть вообще мысль и рефлексия, которая осуществляется как во всей истории романного повествования, так и в каждом отдельном произведении. Сам роман есть процесс самостановления, всякий конкретный роман — свое самоосуществление. И потому совсем необязательно заставлять такой мыслительный процесс, который создает роман и в нем запечатляется, как бы замирать на одном уровне образа, отвергая всякую рефлексия, которая привела к созданию этого образа, и всякую рефлексия, которую вызывает сам этот образ. Роман как процесс имеет

дело с той расслоенностью уровней, благодаря которой романное слово растет и обобщается, поднимаясь от частно-фактического (или, как это было в барочном романе, от хроникального уровня, стиля) к общеисторическому, и имеет дело с той расслоенностью стилей и голосов, которую необходимо создать и оформить как стилистическое целое, как высшее единство. Все это — рефлексия, в которой наиболее специфичен для романа именно переход от слова к той объективной картине действительности, которая до какой-то степени даже гасит собой впечатление от слова. Это — романский «прорыв в жизнь», который не должен повлечь за собой отказ от стиля, поскольку слово и стиль только и позволяют подойти к такому прорыву, к переходу в целостный образ.

Именно поэтому *рефлексия* в романе — не какой-либо внешний момент, который попросту не нужен или остался в нем как нестертый след рабочего процесса. Рефлексия — это такая среда и стихия, в которой и благодаря которой образ действительности в романе только и начинает существовать. Образ весь окружен и пронизан рефлексией, и «прорыв в жизнь» есть результат «самокритики» жанра. В романе, который преодолевает себя, осуществляя такой прорыв в жизнь, в романе, который соответственно и организован, всякая рефлексия, всякое «вмешательство» автора и всякая излагаемая и применяемая им романная теория только усиливают зримость, ясность, сплошную цельность складывающегося образа действительности.

Как именно происходит такой «прорыв», а следовательно, как организуются для этого все силы слова, требуется всякий раз конкретно исследовать. Можно, однако, сказать, что, если образ реальной действительности достигнут, построен в романе, уже и не может быть речи о «вмешательстве» автора в действие романа. Та общезначимая для автора и читателя действительность, которая именно потому, что произведение создается в заботе о жизни и действительности, не отделена от жизни реальной, а ее продолжает, — эта общезначимая действительность требует активного авторского слова. «Вмешательство» бывает только там, где оно и обставлено как «вмешательство» (например, в стеркианской традиции), — но взволнованный авторский голос, писательская мысль, в «Войне и мире» — это голос совокупной (жизненной и романной) действительности, голос важнейший, и он не только не разрушает «эпическую иллюзию», а лишь способствует объемности образа действительности.

Среди теоретиков «объективного романа» принято называть как самого последовательного Ф. Шпильгагена. Его теория романа, созданная в конце прошлого столетия, интересна в наши дни лишь как пример грубейшего заблуждения. Между тем заблуждения Шпильгагена возникли не на пустом месте: его теория романа вышла из уроков до крайности однобоко и плоско усвоенного реализма XIX в. Шпильгаген берет от реализма XIX в. только иллюзорность образа действительности,

но о роли и функции романного слова имеет самые отдаленные представления, пропитанные застарелыми риторическими предрассудками. Автор романа выступает у него как аранжировщик романного действия, который не смеет высовывать нос на сцену, где на глазах у читателей разворачивается подстроенное им действие. Шпильгаген диктует писателю: «Писатель как таковой не имеет ни малейшего дела с читателем, он не должен говорить ему ни одного слова — ни единого»¹⁰⁴ И оставляет ему свой завет: «Изображай людей в действии...»¹⁰⁵ Шпильгагену не пришло на ум, что так устроенный роман, сводящийся к иллюзорному спектаклю, может быть куда более произволен, чем любое вмешательство автора в повествование, и даже должен быть произвольным, поскольку писательская аранжировка действительности, как бы ни «похожа» была она на реализм, заключает «истину» только в самой себе и обрывает связи с реальной жизнью, вместо того чтобы их устанавливать. Шпильгагену и была ценна иллюзия как таковая, отделенность произведения от жизни с ее проблемами, для чего и приходилось изгонять писателя из им же (его умом и словом) созданного произведения. Глубоко формалистическая теория этого несостоявшегося, но в конце века авторитетного писателя усиливалась не более не менее как подорвать самую основу романного жанра, в чем недалекий Шпильгаген вполне не отдавал себе отчета¹⁰⁶. Романный жанр должен быть оторван

¹⁰⁴ *Spiëlhagen F. Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, 1883, S. 91.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, S. 90. Нужно сказать, что и до сих пор еще распространены в литературоведении представления о том, что показывать героев произведений в действии, а не рассказывать об их поступках, показывать вещь в движении, а не описывать ее, рисовать характер через действие вместо подробной характеристики вообще и априорно лучше, чем противоположное, т. е. более статическое описание, более отвлеченные рассказы и т. п. В таких представлениях есть очень здравая сторона, очень полезная для начинающих писателей, тем не менее в целом история литературных шедевров свидетельствует о том, что многократно и с успехом, и с привязчивостью к ним использовались и используются менее «выгодные» приемы повествования. История литературы показывает, что нужных результатов маловероятно добиться прямым путем (показывая характер в действии — получить яркий характер) и что, напротив, будучи здравых взглядов, легко получить шпильгагеновские художественные результаты.

¹⁰⁶ В наши дни поражает все еще распространенное отношение к Шпильгагену как к серьезному теоретику; между тем он только требует к себе серьезного отношения, а это серьезное отношение должно показать всю несообразность его теории. Когда В. Халь пишет о «традиции объективного повествования, которая при меняющихся предпосылках и целях простиралась от Аристотеля до Шпильгагена» (*Hahl W. Reflexion und Erzählung. Ein Problem der Romantheorie. Stuttgart, 1971, S. 36*), это верно, но сопоставление имен тем не менее смехотворно. Хорошо анализирует Шпильгагена В. Хелльман (*Hellmann W. Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst // Deutsche Romantheorien, Bd. 2, S. 209—261*). См. также: *Geissler R. Verspielte Realitätserkenntnis. Zum Problem der objektiven Darstellung in Friedrich Spielhagens «Hammer und Amboß» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 52. Jg, 1978, S. 496—510.*

от всякой рефлексии и от рефлексивности внутри себя и превращен в некую пространную драму, которая разыгрывалась бы перед внутренним зрением читателя. Вместе с тем отпадал бы и рост романного слова, который на протяжении веков приводил к новым, неожиданным поэтическим открытиям в жанре романа.

Ф. фон Бланкенбург, который тоже был сторонником «объективного романа» (только, конечно, без тех чудовищных преувеличений, что у Шпильгагена), за 120 лет до Шпильгагена стремится обосновать подспудно созревавший реалистический роман (с его образным видением действительности), от которого в теоретическом осмыслении Шпильгагена остаются только жалкие руины. Весьма понятно, когда Бланкенбург пишет: «Самому поэту вообще нет места в целостности его произведения; нечто исключительное, если он вмешивается в ход его»¹⁰⁷. Понятно потому, что Бланкенбургу ради утверждения иллюзорной образности приходится отвергать разные техники романного повествования, допускающие произвол романиста. По выражению К. Вёльфеля, «Бланкенбург близоруко оценивает роль рассказчика в романе» и проходит мимо феномена романной саморефлексии — мимо феномена, «который он бы мог изучать на примере романов Филдинга, Виланда, Стерна и даже написанного им самим романа»¹⁰⁸. Но, как сказано, исторически это вполне понятно: Бланкенбургу хотелось выделить *существенное* среди разных разбросанных романских приемов, техник, найти именно то, что было исторически перспективно и что требовало концентрации усилий романистов. Это ему вполне удалось!

Но так или иначе ему удалось и нечто большее. Выше речь шла о том, что роман переходит свои границы («трансцендирует себя») и в результате этого многообразно допускает и заключает в себе рефлексия, выступает как саморефлектирующий жанр. Но роман и еще в более глубоком, внутреннем отношении пронизан рефлексией — как продукт снятия риторического слова, преодоления морально-риторической литературы, выхода за ее пределы. Бланкенбург тонко показывает новое качество романа в сравнении с традиционной литературой, показывает, разумеется, в свойственных ему просветительских понятиях и представлениях.

К. Вёльфель резюмирует ход мысли Бланкенбурга так: «То, что является конечной целью других жанров поэтического подражания <...>, — воспитание, развитие заложенных в душе человека сил, что необходимо для исполнения им своего человеческого предназначения, то самое романист может сделать уже не целью, а предметом своего подражания. Его конечная цель — совершенствование человека. И он достигает ее в непредставимых для других жанров масштабах, потому что сам процесс совершенствования, во всем его объеме, он обращает в наглядность,

¹⁰⁷ Blankenburg F. von. Op. cit., S. 339.

¹⁰⁸ Wölfel K. Op. cit., S. 50.

показывая все силы и задатки, которые способны в человеке совершенствоваться. Роман в состоянии наглядно изображать целокупность, тотальность человеческого бытия, а потому для него и нет более достойного предмета, нежели показывать тотальность человеческого существования в процессе ее совершенствования»¹⁰⁹. В центре романа, которого требует Бланкенбург (и образец которого он находит в «Агатоне» Виланда), находится становящаяся, развивающаяся, воспитываемая человеческая личность.

Но сейчас важна не вся в целом теория Бланкенбурга, а намеченный им момент перехода литературных жанров в роман: моральная их цель становится функцией наглядности романного повествования, задачи слова становятся задачами образа и внеположное произведению становится *внутренним*. Роман есть освоение литературы в целом и усвоение ее функции и задач — усвоение *внутри* повествования. Вместе с тем это есть и преодоление морально-риторической литературы с ее универсальным риторическим словом и превращение их прежних функций во внутренние функции растущего в романе слова и образа.

Бланкенбург писал: «Драма нуждается в действующих лицах, чтобы воплотить событие, поскольку, если исключить отсюда исторические хроники Шекспира, содержанием драмы является одно событие; роман, напротив, связывает несколько особых событий, совершающихся за несравненно большее, чем в драме, время, и такая связь может осуществляться лишь естественным путем через формирование и воспитание, т. е. внутреннюю историю характера. У драматического писателя нет ни времени, ни пространства, чтобы развлекать нас подобным образом <...>¹¹⁰ и показать внутреннее изменение своих персонажей. Но романисту специфически присуще показывать перемены во внутреннем состоянии своих героев. Внутренняя история человека в романе заключается в последовательности переменчивых событий. Правда, изменение характера может проявиться лишь при наличии достаточных причин, воздействующих на человека в течение длительного времени, ввиду чего показывать такие изменения и невозможно для драматурга. Если бы романист, несведущий в свойствах своего жанра и не умеющий связать множество событий внутренней истории формирующегося характера, пожелал ограничиться одним-единственным важным событием, то он тем самым добровольно отказался бы от всех преимуществ и свойств своего жанра и к тому же подвергся бы той опасности, что его стали бы сравнивать с драматургом»¹¹¹.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Здесь Бланкенбург сопоставляет роман и драму: в его изложении драма представляет собою тот полюс сжатого, краткого повествования, который у нас назван выше «новеллистическим». Нужно заметить, что в XVIII в. драма и роман (повествование) гораздо более сближены, чем в сознании последующих времен. Важно, что Бланкенбург поляризует два принципа повествования — «сжимающийся» и «растущий», расширяющийся.

¹¹¹ Blankenburg F. von. Op. cit., S. 390—392.

Цели романного слова, как понимал их Бланкенбург, — это все еще цели слова риторического; как другие жанры словесности, роман «приносит пользу и услаждает». Но уже в эту раннюю пору истории романа морально-риторическое наследие слова в теоретическом сознании Бланкенбурга основательно перестраивается, претворяясь в движение образа действительности. Моральная функция прежнего слова *взятая вовнутрь* новым, открытым к жизни, несущим образ словом. В таком снятии всей традиции и всего наследия морально-риторического слова утверждает себя роман — как растущий и развивающийся по своей природе, как стремящийся к универсальности повествовательный жанр. Эта открытость романа к исторической действительности, жизни и обусловила его адекватность бурной и переменчивой политической, общественной, социальной жизни XVIII—XIX вв.

Рефлексивность романа — как снятого итога долговечной морально-риторической системы и как внутренней саморефлексии и преодоления своих ограничений — довершает картину универсальности романного жанра. Повествование, обретая себя одновременно с зарождением романа и в формах романа, дорастает до сложнейшей композиции стилей как «голосов» действительности и в таком своем многообразном стилистическом обличье предстает как важнейший поэтический инструмент постижения и истолкования действительности.

Вспомним немецкого романтического теоретика — одного из тех, кому в начале XIX в. была ясна общая перспектива развития романа:

«Итак, роман, в котором все жанры и формы искусства проникают друг в друга, достигая абсолютности, сама поэзия являет себя в бесконечности ее элементов, в ее богатой и гармонической жизни, обратившейся из единства во множественность, являет себя как эпос, но только как эпос просветленный, проникнутый духом и любовью. И так поэзия, складываясь благодаря роману в пластический облик целостности и полноты, облекаясь в эпос, возвращается к своему изначальному моменту, и круг ее творений завершается в абсолютности ее.

Принцип романа — это дух индивидуальности и своеобразности, любовь, а форма и откровение его — это гармонически-пластическое слагание Универсума, принцип древнего искусства»¹¹².

В романе торжествует поэтическое слово — слово, отказавшееся от своей самоцельности и красоты, создающее стиль, жертвующее собою действительности. Такое слово дает язык всему тому, что не есть язык и слово, — самой действительности, оно дает заговорить своим особым языком, сказаться в слове каждой вещи в этой реальной действительности. Романский стиль поэтому есть творчески-поэтическая деятельность языка вне пределов языка, — поэтическая мысль и поэтическая фантазия постигают и осваивают здесь все новые стороны реального исторического бытия людей, которые облекаются в одежды поэтического слова.

¹¹² Ast F. System der Kunstlehre, § 217.

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Новое время — эпоха разворачивания в европейской литературе индивидуальных поэтических стилей. Вместе с тем «индивидуальный стиль» во все века нового времени — не постоянная величина. «Индивидуальное» перестраивается, и перестраивается прежде всего в самой жизни, т. е. в понимании, истолковании человеческой личности, которая на протяжении всех этих веков зримо выходит из-под власти общего, осмысляет свои внутренние богатства и в самом существенном смысле овладевает ими как своим сокровеннейшим достоянием.

Перестраивается и «индивидуальный стиль»: в средние века, в эпоху Возрождения и еще значительно позже он возникает отнюдь не вследствие установки на «индивидуальное», но, напротив, качество индивидуального, стиль как неповторимая фактура поэтической вещи складывается в итоге специфического и редкостного превышения предъявляемых к вещи всеобщих, отраженных риторико-поэтической теорией требований. «Необщее» получается как итог усилий, направленных на общее — на общее, как утверждение общепризнанных конечных смыслов бытия, равно как поэтико-риторическую нормативность. Но только усилия, рождающие «необщее», — особо мощны, колоссальны, безмерно широки. Так безмерно широк образно-смысловой синтез «Божественной комедии» Данте.

Полностью противоположна та постепенно складывающаяся ситуация, в которой оказывается поэт и писатель в новейшее время: он в своем творчестве стремится к индивидуальным решениям, оригинальности, индивидуальному качеству. Все в произведении должно быть сугубо своеобразно, индивидуально, все жизненное, объективное, даже все общепризнанное должно быть вовлечено в круг действия поэтического «я», в сферу его излучения, все должно специфически окрашиваться. Овладевший своими богатствами, поэтический индивид стоит перед миром, который всякий раз должен заново и с самой своей глубины осмысливаться. Поэтому даже тот писатель, который на деле не наделен никакими богатствами и которому нечего сказать читателю, вынужден изображать подобие оригинальности и обнаруживать свое безличие непременно оригинальным способом. В хорошем, как и в дурном, случае индивидуальная личность писателя должна быть реализована в творчестве. Она, воплощаясь в произведении, и создает ту фактуру стиля, которая отражает индивидуальную осмысленность мира в произведении и потому — его особую органическую однородность (все произведение — плод взаимодействия определенного «я» с миром), фактура — это здесь такая поверхность произведения, которая указывает

на то, что *это же самое*, этот же творческий принцип лежит и в самой глубине произведения и был в нем с самого начала. Стиль здесь — окончательное выявление индивидуально-поэтического постижения мира. Стиль — полное обнаружение такого постижения, выявленность того самого, что, по словам Гёте, каково внутри, таково и снаружи, и наоборот. Напротив, в литературном творчестве традиционного, поэтико-риторического типа, разрушенного на протяжении нового времени, индивидуальность постижения мира отнюдь не есть начало всего и зародыш поэтического произведения, а потому и поэтический стиль, каким бы неповторимо-оригинальным он ни складывался, отнюдь не есть показатель неповторимо-индивидуального осмысления мира. Стиль тогда — определенный поворот общего, вариант общего; однако, поддержанный всей мощью общих, неразъятых смыслов, продиктованный общемировой установкой поэта, такой «поворот» может приводить к художественному результату, по своей грандиозности («Божественная комедия») не сопоставимому ни с каким продуктом индивидуальных поэтических усилий.

В новое время стиль глубоко перестраивается. Он превращается из индивидуального свидетельства об общем в выявление индивидуально постигаемого целого. Слог же — в фактуру неисчерпаемой глубины. «Слог» отражает варьирование общего, тогда как «стиль» в современном понимании охватывает особое целое произведения (особое целостное существо и бытие его), открывает путь внутрь и порождается внутренним смыслом целого, рождается в слитности с ним¹.

В процессе перестройки стиля в европейских литературах, естественно, наступал момент как бы краткого равновесия между принципом старым и новым, между общезначимостью и индивидуальностью. Этот момент запечатляет единственную во всей истории литературы поэтически-смысловую гармонию, которая воплощена для нас в Пушкине. Общее и индивидуальное поддерживают друг друга и несказанно друг друга усиливают — объективно-пластическая красота, которая существует как гениальное творение поэтической личности, как ее излияние и вместе с тем как само совершенство — слово, созданное природой

¹ Что греко-латинское слово *stylus* означало палочку для писания на восковых дощечках, общеизвестно; существеннее то, что понятие «стиль» активно опосредовалось в XVII—XVIII вв. искусствоведческими представлениями о «личной манере», «почерке» художника. Стиль — это фактура вещи, отражающая творческую манеру ее создателя. Стиль живописного произведения, картины, осязатим и зрим, он созерцается в обозримости (*eysynopton*) произведения. Этот момент переносился на понимание стиля литературного: стиль — это такое конкретное качество поэтического произведения, которое осязатимо и явно во всем целом и во всем отдельном (отражающем в себе общее). Какое именно вот это произведение, какого оно уровня — все это отражается в стиле. Стиль — это в литературном произведении конкретный способ работы со словом у тако-го-то писателя. На слове сходится весь широкий размах его творчества.

и миром. Пушкинская поэтическая гармония не случайно являет широчайшие горизонты литературного развития — прошлое развитие сходится в фокус этой гармонии, все последующее разворачивается из него, собранное в ней в своей смысловой сосредоточенности. Эта поэтическая высота — водораздел истории литературы. Так, пушкинское творчество было отмечено небывалой глубиной поэтической памяти, хранившей в себе стилистические пласты начиная с гомеровского, и было чревато чуждыми себе рожденьями поэзии будущего.

Каждое литературное произведение — это узел, в котором соединяются разные стилистические линии. Оно рождается не в *простой* установке на стиль (на такой-то стиль), или, иначе говоря, сама установка внутренне диалектична и должна разрешить противоречие между разнородным и разнонаправленным. Индивидуальный стиль складывается из неиндивидуальных элементов. Гениальное создание поэзии, гениальное творчество таково, что в нем грани, стыки разнородного уничтожаются и утрачивают значение. В поэзии Пушкина, на водоразделе литературного развития, обретается высокая простота, поднятая над различием стилистических тенденций. Пушкин как никто не боялся «влиятель», не боялся быть неоригинальным, он порою, серьезно или шутивно, заимствует целые стихи у других поэтов, — все сторонние веяния, все чужие строки начинают звучать в органической и гармоничной ткани его произведений. В творчестве Гёте, старшего современника Пушкина, единство стиля иное: оно определено широтой уникальной человеческой природы, на все накладывающей печать резко выявленной индивидуальности, его своеобразие резко выражено, подчеркнуто, воспитано. Вместе с тем это — индивидуальность, которая стремится представить в себе все бытие, универсальность человеческих смыслов. Поэтический стиль Гёте, отражая небывалую широту личности, может быть многообразным, многоликим. Гётевский «Фауст», итог шестидесятилетних размышлений, — своего рода энциклопедия стилистических возможностей, приведенных в органическую упорядоченность, смысловую взаимосвязь. И Гёте тоже избегал той односторонней оригинальности, которая в погоне за своим особенным упускает из виду богатство жизненных смыслов.

Индивидуальные стили нового времени складываются в усвоении немислимого вплоть до этого времени разнообразия стилей, в их переработке. 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 слышанная поэтической интуицией речь Корана, так звучит у Гёте речь Гомера, стих классической греческой трагедии, стих персидских поэтов средневековья.

Глубина стиля определяется еще и теми стилистическими пластами, которые переработаны в самом языке и заложены в мышлении

народа. И все это тоже перестраивается в процессе перестройки стиля в новое время. 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 гневичевским переводом «Илиады» — он донесен до пушкинских времен облик и строем русского языка, донесен традицией, отраженной в поэтическом образе и синтаксисе речи, лексике и интонации. Расину, страницами перелававшему Еврипида в своих трагедиях, не приходилось «архаизировать»; опосредованный поколениями, стилистическими эпохами, Еврипид продолжал оставаться современником Расина — как его поэтический соратник и как всегда 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 слой, как синтаксис. Античная, европейская риторика очень рано, еще до христианизации Европы, отметила для себя особую сферу библейского слова как особую форму 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» (*Псевдо-Лонгин. О возвышенном, IX, 9. Пер. Н. А. Чистяковой*). Все содержание, стиль и слог библейских книг проливается в жизнь, становится элементом речи и мышления, вкладывается в поэтико-риторическое слово, от которого неотрывна была его универсальная функция нравственного ведения, знания. Все это определяет весь облик жизни, ее наполнение. Все это входит и в развитие жизни, в котором не забываются определяющие его начала. Так, немислим 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. Точно так же входит в европейскую культуру античное наследие, которое европейская культура продолжает и которое она при этом долгое время догоняет, осваивая ее, восстанавливая издавна упущенное в ней. Античное — по крайней мере пока существовала традиционная система знания и словесного творчества — это самое лоно, в котором растет культура Европы. Никогда не забывая о своих греческих и латинских корнях, европейская культура — культура, воплощавшаяся в слове, обретавшая в нем свое средоточие, — еще особо вспоминает о них, как это было в эпоху гуманизма, затем в XVII, XVIII вв.

Перестройка стиля в новое время, путь стиля *внутри*, к самым глубинам поэтического произведения, — это процесс, который захватывает почти все в литературе, процесс всеобъемлющий. Он, в частности, перестраивает и все наследие прошлого, придавая ему иной вид и осмысление. Можно выделить некоторые важнейшие этапы такой перестройки, которая отражается и откладывается в *стиле* поэтических произведений.

Барокко и классицизм. Семнадцатый век — это время хаотически раскинувшейся в европейских литературах действительности. Она необъятно широка и разнообразна. Вещи, явления расщеплены; они объединены не столько горизонтальными, сколько вертикальными, смысловыми связями. Плутовской роман XVII в. схватывает действительность наиболее полно, выстраивая цепочки ярко схваченных ситуаций. Энциклопедически полно, однако отдавая первенство знанию «ученому», передает действительность громоздкий исторический роман XVII в. 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, различные аффекты, притягивают разнородные ценности, светское и духовное. Раздавшаяся вширь земная реальность все еще подчинена высшему, отражается в нем. Высшее, отражаясь в земном, его снимает, уничтожая его безнадежную «суету», а сначала раскрывая конечный моральный смысл всего существующего. Вещи, какими передаются они в литературе этой эпохи, нередко очень плотны, весомы как предметы, позаимствованные из реального, реалистически увиденного мира, но их весомость культивируется ради контраста, ради резкого и красноречивого преодоления их высшим началом. Вещи — хранилища суеты, которые именно этим приковывают к себе писательский взор. Всякий писатель этого времени, любой изощренный маньерист, бывает по временам зорким наблюдателем действительности, хотя его наблюдательность мало похожа на бесконечно дробное внимание к непрерывности и взаимосвязи происходящего у писателя-реалиста XIX в. В XVII в. писателя привлекают в действительности не переходы, не нюансы, но заключенный в вещах взрыв, который в мгновение ока высвободит запертую в вещи духовность конечного смысла.

Это время — «эмблематический век» (Гердер). Эпоха вырабатывает для себя особенную форму запечатления смыслов в назидательных образах, снабжаемых афористически краткой надписью (*inscriptio*) и подписью (*subscriptio*), обычно в стихах. На гравюре, изображающей женщину, которую душит скелет (смерть) с песочными часами в костлявых пальцах, и лежащего на траве младенца, а также множество других атрибутов, надпись гласит: «*Plorando nascimur, plorando morimur*» («Мы рождаемся и умираем в слезах»). Подпись разъясняет, на латинском и немецком языках, суетность человеческого существования (*Holzward M.*

Emblematum tyrocinia, 1581, № 22). Лягушка, зимующая под землей, а весной оживающая, есть аллегория «воскресения во плоти» (Holzwart, № 70); крокодил, выползающий из яйца, — аллегория быстрой перемены судьбы к лучшему (Schoonhovius F. Emblemata, 1618, № 45); человек, держащий за хвост лошадь, которая его лягает, учит тому, что «нужно держаться подальше от того, кто сильнее тебя» (Schoonhovius, № 58). Эмблематическому изображению и истолкованию подлежит в XVII в. все, причем обычно не вещи в их реальных связях, а в специальных контекстах. Все обязано выдать свой аллегорический смысл; поле эмблематики безбрежно и энциклопедически объемно. Это — систематизированная форма морально-риторического знания, в сфере которого существуют и поэзия, и поэтическое мышление. Коллекционируя традиционные аллегорические темы, образы, смыслы, развивая их, разнообразя, эмблематический век подводит итоги величественной традиции, уходящей в глубокую древность².

Эмблема, т. е. особый тип мышления, во многом характеризует стиль литературы XVII в. Замечательные драмы немецкого поэта середины века Андреаса Грифиуса, роман «Арминий» Д. К. фон Лоэнштейна (1689) — это поэтические реализации эмблем, воплощения поэтического способа понимать и видеть мир через эмблему.

XVII век принято называть эпохой барокко. Барокко шире, чем литературный стиль эпохи. Это и стиль живописи, и стиль музыки, и стиль мышления. В поэтически-образном мышлении в это время актуализована его зрительная, театральнo-сценическая, живописная сторона. Специфические черты стиля барокко нередко крайне заостряются, когда литературные произведения становятся своего рода изобразительно-поэтическими, насыщенными, густыми шифрами. Стилю барокко задана историческая глубина: он заостряет именно стилистические тенденции прошлых веков, тенденции морально-риторического знания, воплощаемого поэтическим словом. Немецкий поэт XVII в. Кристиан Гофман фон Гофмансвальдау, одно из самых сильных лирических дарований века, обнаруживает связи с Петраркой и Марино. В образных заострениях барокко подспудно созревают семена нового поэтического мышления, которые взойдут уже гораздо позже.

² См. работы по эмблематике А. А. Морозова: *Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы литературного развития России первой трети XVIII века.* Л.: Наука, 1974, с. 184—226 (XVIII век, сб. 9); *Он же.* Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и барокко (Пеликан) // *Миф, фольклор, литература.* Л.: Наука, 1978, с. 38—66; *Морозов А. А., Софронова Л. А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // *Славянское барокко.* М.: Наука, 1979, с. 13—38. Современное состояние изучения эмблематики с учетом различных тенденций науки анализируется в статье: *Sulzer D. Poetik synthesierender Künste und Interpretation der Emblematis // Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel.* Heidelberg, 1977, S. 401—426.

Метафорически насыщенный стиль Гофмана фон Гофмансвальдау — это одно из преломлений стиля барокко, его поэтически-моралистического, образного и логического мышления:

Es gieng die Lesbia in einern schäfer-kleide
 Als Hirtin / wie es schien / der seelen über feld /
 Es schaute sie mit lust das auge dieser Welt /
 Es naigte sich vor ihr das trächtige gedraide,
 Es kriegte meine lust auch wieder neue weyde
 Von wegen dieser brust / da Venus Wache hält;
 Der schultern / wo sich zeigt der lieblichkeit behält;
 Und dann den schönen schoos / des hafens aller freude.
 Ich sprach: ach Lesbia! wie zierlich geht dein fuß /
 Daß Juno / wie mich deucht / sich selbst entfärben mus /
 Und Phöbus dich zu sehn verjüngt die alte kertze;
 Nicht glaube Lesbia / daß du den boden rührst /
 Und den geschwinden fuß auf graß und blumen führst /
 Es geht ein ieder tritt auf mein verwundtes hertze.

Этот сонет в подстрочном переводе: «Шла Лесбия, одетая пастушкой, — пастушка душ, как видно, — через поле. С радостью взирало на нее Око мира, склонялись перед нею тучные хлеба. И для моей страсти тут новый луг, чтобы пастись на нем, — вот грудь, где стражу держит Венера, вот плечи, являющие саму миловидность, а вот — прекраснейшее лоно, пристанище всех радостей. Я сказал: „Ах, Лесбия! как изящны твои шаги, Юнона, кажется, должна побледнеть, сам Феб, чтобы тебя рассмотреть, чистит свою старую свечу. Не думай, Лесбия, что ты касаешься земли, ступая по травам и цветам, — каждый твой шаг приходится на мое раненое сердце“».

Сонет, лирический, любовный, эротический, изобилует метафорами, традиционными образами риторики и эмблематическими элементами. Поэт устанавливает несколько уровней действительности. Один — тот как бы реальный, где есть поле, трава, цветы, по которым ступает нога Лесбии, другой — любовной страсти, луг эмблематического пространства; есть действительность внутренняя — раненое сердце. Метафорика строит легкие мосты, по которым мысль поэта незаметно скользит с уровня на уровень. Надо всем этим квазисубъективным миром переживания, до конца переплавленным в риторический мир традиционных общериторических образов, возвышается еще область неподвижных ценностей. Это божественные ценности в их отношении к миру эротической откровенной страсти, — тут есть Феб и Венера. Но есть в стихотворении и нечто еще более высокое, это — Око мира, образ и словосочетание, через которое и в это любовно-эротическое, утонченно-пикантное стихотворение проникает обширная и самая серьезная сфера христианской метафизики света. Солнце — свеча Феба — все освещает.

Солнце — Око мира — все освящает. Оно освящает здесь и эротическую игривость, и ученую гуманистическую шаловливость сонета. Ни поле с тучными хлебами, ни луг — пастбище страсти (или просто похоти), ни раненое сердце не существуют без этого Ока мира. Не существует без него и старая свеча Феба, освещающей мир. Все это нагромождение образов, вся эта риторическая аппаратура у настоящего поэта, каким был Гофман фон Гофмансвальдау, несомненно обращается во вторую природу, становится особенной искренностью и естественностью, идущей для своего выражения, может быть, долгим и кружным путем, однако для поэта вполне привычным. На этом пути возникает та плавность и приподнятость лирического тона, которая призвана подчинить себе всю ученую механику сонета.

Вот другой текст, бесконечно серьезный. В нем нет изысканных образов и метафор и все естественно как бы первичной естественностью природы:

«Да и в темницу-ту ко мне бешаной зашел Кирилушко, московской стрелец, караульщик мой. Остриг ево аз и вымыл и платье переменял, — зело вшей было много. Замкнуты мы с ним, двое с ним жили, а третьей с нами Христос и пречистая богородица. ...Есть и пить просит, а без благословения взять не смеет. У правила стоять не захочет, — дьявол сон ему наводит: и я постегая чотками, так и молитву творить станет и кланяется за мною, стоя. И егда правило скончаю, он и паки бесноватися станет. При мне беснуется и шалует, а егда ко старцу пойду посидеть в ево темницу, а ево положу на лавке, не велю ему вставать и благословлю его, и докамест у старца сижу, 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 заставлявает. Я закричу, так и сядет...»³

Это повествование, беспримерной искренности и простоты, разворачивается в том же предопределенном эпохой смысловом пространстве: совсем рядом с человеком живут Христос и богородица, бог и дьявол. Они тут даже ближе к человеку, чем в *патетической* риторике барокко: вверху зияет бездна вечного блаженства, внизу зияет бездна вечной кары, — как сказано в трагедии А. Грифиуса. Здесь, у протопопа Аввакума, эти силы всегда рядом, под боком, не метафоры, а сама реальность. Ими затронуты самые простые вещи из человеческого окружения. Простое слово Аввакума, ученого и неученого, — это тоже слово риторическое, нагруженное функцией морального знания, наставления. Оно зарождается в церковной традиции и здесь, ни на мгновение не забывая о вечной мере ценностей, оборачивается правдивостью самой жизни. Вечное смыкается с личным переживанием, вневременное с сиюминутным.

³ Робинсон А. Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания: Исследование и тексты. М.: Наука, 1963, с. 174.

Удивительно превращение этого риторического, опирающегося на всеобщее и внеличное слова в безыскусность правдивого:

«Поехали из 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 ухвата, далеко на гору несли Терентьюшко с товарищи; плачют, 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!“...»⁴

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*. Общее знание эпохи, словесно претворенное, запечатленное в твердости всеобщего слова, — это фундамент, на котором крепко стоит каждая из таких стилевых систем. Все они укреплены в общезначимом, общепризнанном, поэтически-каноническом.

Один из пределов, к которому развивается традиционное риторическое (морально-риторическое) слово поэзии барокко, — это энциклопедизация традиционного языка риторической образности, заостряемая в эмблематике (с ее открытой, незамкнутой системностью). Достигая и этого предела, литература, как это ни странно, далеко не чужда открытию своего рода жизненной естественности, по крайней мере естественности лирического чувства и настроения, для которого, как оказывается, риторическое красноречие — это природный, чуткий, богатый язык выражения. Это время еще не знает настоящего Гомера, но знает Тацита, знает Вергилия, знает Горация, предчувствует греческую трагедию. «Героиды» Гофмана фон Гофмансвальдау отражают «Героиды» Овидия, питаются художественным совершенством античности.

Другой предел — это небывалым образом совершившееся у протопопа Аввакума обретение правдивости жизни — жизни, которая, как и во всем барокко, разворачивается *посредине* между миром верха и низа, спасения и проклятия.

Третий предел — это открытие стихийности, какое совершилось, например, у Гриммельсхаузена в изображении низкой, телесной, вещественной действительности. Такая стихийная действительность обнаруживает у него свою самодовлеющую, но следую силу; она — «внеценностна», она оставлена богом и чертом⁵. Есть, очевидно, и другие пределы,

⁴ Там же, с. 159.

⁵ См.: Теория литературных стилей: Типология стилевого развития нового времени. М.: Наука, 1976, с. 453.

к которым развивается риторическое слово барокко. Всякий писатель того времени получает в свои руки, с одной стороны — традиционно-риторическое, общезначимое, каноническое слово — весь аппарат риторики, которым он может пользоваться многообразно, как необычайно расширяя и умножая его, так и подспудно разрушая. С другой стороны, он получает в руки хаос смешавшейся, расширившейся и расстроившейся действительности и так или иначе должен освоить и обуздать вторую (действительность) с помощью первого (слова). Соотношение традиционного слова и традиционно постигаемой (в этом слове) действительности в эпоху барокко еще не разрушилось, но можно сказать — развинтилось. Поэт, подтягивая винты и подтягивая действительность к традиционному слову с его вековыми функциями знания, морали, наставления (поэтическое слово никогда не было *только* поэтическим), вынужден в эпоху барокко искать индивидуальных средств к восстановлению интегрального состояния слова. Он должен вложить *себя* в ту традиционную систему, которую он поправляет и укрепляет. Литература барокко в итоге активно впитывает в себя энергии личностного, индивидуальность поэта, хотя, разумеется, самая капризная субъективность барочного поэта — пока не более чем отдаленные зарницы на горизонтах литературного развития. Так, у Гофмансвальдау сочетаются и сливаются эротическая игривость, откровенная страсть, гуманистическая ученость, риторическая механика, лирическая интонация — все в одном, и все уже окрашено в индивидуальные тона, которым, так сказать, с помощью «нормативного» материала удается добиться несравненно большего — индивидуального эффекта.

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 «окультурировании». Французской барочной системе государственности с королем-Солнцем во главе монархии соответствует система поэтического классицизма в произведениях Корнеля, Расина, Лафонтена, Буало и других писателей⁶. Результат решительного очищения барочной действительности, которая воспринималась как своего рода «авгиевы конюшни», — французский классицизм послужил художественным и эстетическим противовесом необузданным силам барокко, его безмерности⁷.

⁶ Было бы наивно ставить французский классицизм в причинную зависимость от тенденций французского абсолютизма. И то и другое поднимается на известных общекультурных принципах эпохи и выражает их по-своему. При этом литература несравненно богаче и шире ее социологических «оснований». Литературный «порядок» заведомо шире и социального «этикета». Литература пользуется богатством слова, которое она укрощает.

⁷ Дискуссия о том, не есть ли французский классицизм лишь французский вариант общеевропейского барокко, беспредметна до тех пор, пока не учитывает-

Французский классицизм был тоже одним из пределов, достигнутых традиционной поэтической системой в эпоху барокко. Классицизм противостоит барокко именно как относительно законченная, тяготеющая к завершенности, разработанная стилевая система. Эта система допускает свои индивидуальные варианты, но все подчиняет рационально постигнутой норме (словно постигнувшая себя традиция). Однако очевидно, что классицизм вырастает именно из барочной действительности и своими рациональными методами управляет именно всем барочным хозяйством, пришедшим в известное расстройство, в хаос (который, напротив, так замечательно выявлен у многих немецких писателей XVII в.).

Классицизм провозглашает принцип строгой и суровой, нравственной и поэтической меры. В противоположность барокко, легко соскальзывающему к «низу», равно как к эротике, классицизм следует принципу благопристойности. Буало претит шутовство мольеровского Скапена, в котором ему чудится жизненная беспорядочность. Образ человека — суров, строг, гармоничен. Он возрождает римские гражданские добродетели и этим самым противоречит официальной упорядоченности и благонамеренности. Мера классицизма — живая, это укрощение буйства жизненных сил. Классицизм создает живую, плавную, ясную, взволнованную речь. Она полна достоинства. История и судьба непрерываемо полновесно входят в этот стилистический мир, и герои встречают свою судьбу с достоинством. Свидетельства конечного человеческого несовершенства, их ошибки случайны и простительны; не их вина, что судьба пользуется даже мелкими их промахами, ввергая в гибель их самих и других людей.

Благодаря стилевому отбору великие французские классицисты создают произведения, в которых слово отражает глубинную сущность самого языка. Оно непереводаемо по своей благородной простоте.

Расин начинает трагедию «Федра» (1677) так:

<Hippolite>

Le dessein en est pris: je pars, cher Théramène,
Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.
Dans la doute mortel dont je suis agité,
Je commence à rougir de mon oisiveté.
Depuis plus de six moins éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tête si chère;
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.

<Théramène>

Et dans quels lieux, seigneur, l'allez-vous donc chercher?

ся внутренняя динамика литературного развития (подводящего традиционную поэтическую систему к *пределу*). Французский классицизм — это *один* из ответов, одна из реакций на общую ситуацию поэтического творчества в XVII в.

Вот русские переводы 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» — такова 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, напряженно, 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 восхищался загадочным торжественным эффектом простейшей перифразы в «Федре» Расина:

La fille de Minos et de Pasiphae —

(«Федра — дочь Миноса и Пасифаи», д. I, сц. 1)⁸. Эта простота вообще не воспроизводима: ее фоническая и ритмическая сила скрывается в закономерностях самого языка. Позднее русские классицисты, Г. Р. Державин, П. А. Катенин, в своих переводах отрывков из Расина (из «Федры», «Гофолии»), напротив, вскрывают как бы барочный слой расиновского классицизма и соответственно выбирают наиболее драматически-взволнованные, острые места трагедий:

...И наклонилась тень на одр к главе моей;
А я объятия уж простирала к ней;
Но безобразну смесь лишь обрела со страхом
Из плоти и костей, покрытых гнусным прахом,
В крови отрывки жил и кожи и власов,
И спорилась о них несытых стая псов⁹.

«Гофолия», пер. П. А. Калинина

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“ [„Скрывшись близ сих мест, я увижу вас, мадам“]. Агамемнон будит своего наперсника, говорит ему с напыщенностью: „Oui, c'est Agamemnon“ [„Да, это — Агамемнон“]»¹⁰.

Но Расин добивается естественности в величии: его стиль приподнят и выдержан. Через величественность открывается его естествен-

⁸ См.: Подгаецкая И. Ю. О французском классическом стиле // Теория литературных стилей: Типология стилистического развития нового времени, с. 237.

⁹ Расин. Трагедии. Л.: Наука, 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)

¹⁰ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. М.: Наука, 1949, т. 7, с. 215.

ность — естественность, доведенная до своей 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 немцев Грифиуса, Лозэнштейна, у французских барочных писателей, до крайности активизируется барочная вертикаль смыслов. Высокий стиль Расина эту вертикаль существенно приглушает, — его стиль естественнее выдержанностью одного уровня, несмотря на всю свою приподнятость. Изысканность стиля выступает как обобщение естественного, жизненного.

Граница между барокко и классицизмом как хронологически различными этапами развития литературы не строгая, а размытая. Их разделяет рационализм — тот рационализм, который, как теперь уже известно, проникал в глубь позднего барочного энциклопедического исторического романа, в котором стихи барокко достигают своего апогея. Если отдельных поэтов словно разделяет непроходимая пропасть, то это не отменяет плавного перехода различных явлений в истории литературы. Так, проходившие под знаком рационализма классицистические реформы, которые осуществлял в Германии в первую половину XVIII в. писатель и теоретик И. Г. Готтшед, активная борьба с поэтикой барокко отнюдь не привели лишь к резкой смене стилей. Многие существенные элементы барокко, его бурная метафорика продолжали жить в сочинениях поэтов-классицистов (как бы ни была порой засушена их поэтическая мысль). Да и сам рационализм неодиороден, его воздействие на поэтов многообразно.

То же было и в русской литературе. При желании можно сдвигать начало русского классицизма к середине и концу XVIII в., считать, что Д. К. Кантемир, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов были не классицистами, а барочными поэтами, что русский классицизм был «слабым» и «малопродуктивным течением»¹¹ и что к нему может быть причислен разве что 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 при такой размытости явлений границу между ними не так уж трудно и стереть. И тем не менее граница есть. Так, поэтика и стилистика Ломоносова — безусловно классицистическая; «одическая» высокопарность поэта как требование жанра рационалистически преломлена, в самих же этих одах царит культ позитивных наук, а дух «естественной теологии», доказывающий величие бога через величие природы, сближает Ломоносова с немецким поэтом Брокесом и классицистом Галлером, подобно ему полными пере-

¹¹ См.: Морозов А. А. Судьбы русского классицизма // Рус. лит., 1974, № 1, с. 11, 27.

живаний барокко¹². Стил од Ломоносова воплощает в себе пафос рационалистического расчленения природы в пораженном предстоянии богу, воплощающему в себе принцип разумности.

В XVII в. классицизм возникал в противовес всеобъемлющей стилии барокко, возникал на узкой полоске «отвоёванной» у него стилистики. В XVIII в. отношения отчасти переменялись: классицизм возторжествовал, а барокко ушло в подполье, в массовую литературу и во всякие побочные ветви поэтического творчества. Подспудное барокко в Германии доживает до рубежа XVIII—XIX вв. и в качестве важной стилиеобразующей струи включается в крайне многообразную стилиевую систему немецкого писателя Жан-Поля.

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

В XVII—XVIII вв. осваивающая себя, свои богатства личность многосторонне проникает в поэтическое творчество (в это время различные религиозные и философские течения решительно способствуют становлению характера, «я» как характера внутреннего, как внутренней формы человека). Классицизм, утрачивая своего прямого противника, обедняется, пытается сдерживать личность, но и сам обогащается нарушающими его строй внутренними моментами, сентиментально-чувствительными (как позднее в России классицизм В. 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 античными устремлениями рубежа веков — возникает на совершенно иных основаниях, нежели классицизм XVII и XVIII вв. Классика — это тоже господство в поэзии меры и гармонии, но она строится не на узком отрезке стилистически аккуратной обработанной реальности, не на дистилляции жизненной полноты, как у Расина, а на конкретно-чувственном, полнокровном, телесном жизненном изобилии, сводимом в единство античного, греческого, скульптурного облика. Античная скульптура с ее классической гармонией и рассматривается как идеал искусства вообще (так начиная с Винкельмана); поэзия покоится

¹² У Ломоносова отношения «твари» и «творца» рационалистически определены; они разведены в свои стороны, и им уже не встретиться ненароком в самой жизни; так не встретиться человеку с богом — их отношение и есть противостояние. Невозможно выводить «барочность» Ломоносова из его страсти к титульной гравюре с барочной эмблематикой; известно, что такая гравюра преспокойно дожила до конца XVIII в. прежде всего именно в ученых изданиях.

на созерцании пластической идеальной красоты и сама должна вызывать у читателя такое ощущение и созерцание красоты.

Вот центральный момент у Гёте, в немецкой классике. К такой классике стремился 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 известную широту стилистических возможностей. При этом все эти возможности, словно концентрические круги, исходят от центрального представления о пластической красоте. Стиль Гёте в течение долгих десятилетий все растет, дорастает до строгого классического идеала и отходит от него. Один момент в его классическом стиле представлен «Римскими элегиями» с внутренней раскованностью их человеческой личности, совсем другой — незавершенным эпосом об Ахиллесе в духе Гомера, третий — гармоничной, уравновешенной, спокойной прозой романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796). Наконец, гетевский «Фауст» — это небывалое становление стиля, отражающее все развитие Гёте от начала до конца его поэтической деятельности, поэтическая организация несравненной сложности, какая и могла появиться на свет лишь в эту переломную эпоху европейской литературы.

Творчеству Гёте противостоял и романтизм¹³, и творчество такого писателя, как Жан-Поль. Этот последний, вопреки классицистическим исканиям времени, словно утверждает в немецкой литературе стихию барокко; в противовес гетевскому органическому пользованию стилистическими возможностями, его росту стиля, он планомерно соединяет заведомо различные, а притом и крайне разнородные стилистические линии, пласты. Из разнородного он сплетает до крайности усложненную ткань своих произведений. Их стилистическое единство складывается на пестроте, чересполосице, механическом сочетании диссонирующего. Но и романы Жан-Поля — это такая «энциклопедия» стилей, какая была 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 (например, Клеменс Брентано) — это протекающая усложненно, затрудненно, противоречиво борьба за стиль, где есть место и органическому росту, и перело-

¹³ Программные журналы немецкой классики («ПроPILEи» Гёте) и немецкого романтизма («Атены» А. В. и Ф. Шлегелей) выходили в одни и те же годы — 1798—1800.

му, и совершенству достижения, и нецельности, и нарочитой искусственности, и фрагментарности. Гениальный поэт немецкой классики, Фридрих Гёльдерлин, в своем томлении по греческой гармонии и пластической красоте достигает пиндаровского мощно-взволнованного слова, являющего нескованные гигантские силы бытия, стихийность, созидающую пластическую красоту и пребывающую уже по ту сторону ее. Слово Гёльдерлина, тоже неслыханное в Европе (как и еще столь многое в эту эпоху!), в своем экстатическом порыве доходит до краев поэтически возможного. Слово поэта не только творит бытие и слагает его вечность, но и прерывается молчанием, застывает перед невыразимостью, неизреченностью бытия.

Все это переходное время устремлено к созданию такого всеобъемлющего 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 пересекалось, совмещалось и расходилось с направленностью на слово. Можно сказать, что тогда сосуществовали и не могли размежеваться традиционное слово поэзии и слово нетрадиционное, прорывающее риторическую системность поэтики прошлого. Отсюда — как формы «беспринципного», путаного компромисса между ними, так и невиданные формы их закономерного объединения. Как сказано, личность в своем становлении, в своей «экспансии» на целый мир на короткий исторический миг объединяется в эту пору с вековой крепостью общезначимого, что несло с собой традиционное слово поэзии, вся прежняя ее система.

Классика в России — это Пушкин. Зрелый Пушкин — не классицист, не романтик и еще не реалист (в том точном смысле, какой предполагает безоговорочную направленность слова на жизнь, его подчинение анализу жизненного материала). Неповторимая гармония пушкинского стиля возникает именно в центральной, фокусной точке европейского литературного развития.

Слово Пушкина — скупое и экономное; такая экономность идет от отчетливого ощущения, видения точки схождения исторически противонаправленных поэтических сил слова. Пушкин своим словом запечатляет такое схождение с точностью. В Германии, у Гёте, в творчестве которого явно присутствует, как ни у кого другого, и «пушкинский» стилистический пласт, момент идеальной гармонии запечатлен в изобилии, щедро и пространно. У Пушкина гармония передается концентрированно, отточенно, а потому немногословно.

Стиль Пушкина — совершенный и простой. Это — особая неповторимая простота; она выступает как мера жизни и бытия, а потому постигает это бытие, проходит сквозь него. Такая простота не ограничивается поверхностью вещей, а захватывает их глубину. Слово — объемно, хотя Пушкин не заботится о том, чтобы особо демонстрировать такую

объемность слова. До всякого специального анализа слово воспринимается и слышится 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 смысл с разных сторон — подтверждают *полноту* того, что схвачено поэтическим словом.

Пушкин писал:

На берегу пустынных волн
 «Медный всадник»

и:

На берега пустынных волн.
 «Поэт»

Пушкин повторяет одну эту строку, прекрасно сознавая, что в ней — одна из найденных идеально-точных формул классической полноты, что, как идеально-точная, она не требует перемен и не может быть поэтически превзойдена на своем месте никаким другим стихом. Такая строка не прозвучала бы так ни до, ни после Пушкина. Только у Пушкина она органична и объемна, освобождена как от момента произвольности, механичности классицистских сочетаний слов, так и от обыденной определенности:

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

Объемность пушкинского слова сродни античной телесной скульптурности. Иначе, чем немецкие поэты и мыслители, он стремился к античному совершенству, к пластической образности слова. Он ловил отблески античного в пластическом творчестве современников («На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки»). Проникнуты античной красотой 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.

Стремящееся к простой объемной и точной простоте, классическое слово снимает стилистические 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, устанавливающаяся после того, как слово погружается в жизнь, в ее предметность. Слово не стремится, односторонне, в глубь всего жизненного, после чего раскрытие, описание, детализация всякого предмета становится делом неизбежным и насущно необходимым, а именно довольствуется тем, что захватывает предмет в его неразложенной цельности. Такой предмет, который укладывается в пушкинское простое и объемное слово, бывает очень конкретен. Предмет дан сразу и дан целиком; при этом в своем прозаическом повествовании Пушкин, как и в лирическом стихотворении, редко ограничивается «сообщением сведений» читателю (рассказом о том, что произошло). Это последнее как раз обычно в позднейшей реалистической прозе: в сознании читателя строится ясный образ действительности, тогда как только что прочитанные слова вытесняются из сознания. Пушкинская проза для этого недостаточно обстоятельна и недостаточно детально-подробна; в ее краткости слова не гаснут, а со-освещаются, взаимно отражаются, усиливаются. Они рассчитаны на неторопливое, вдумчивое, до крайности внимательное, но притом и достаточно непринужденное чтение, рассчитаны на классическую «праздность» читателя, которого вовсе не интересует только «принять к сведению» излагаемое писателем. Слово звучит полномерно, оно в себе собирает, накапливает жизненный смысл. Всякое прозаическое слово имеет тут возможность из слова преходящего, неприметного в миллионах слов избыточной прозы (как в реалистическом романе) сделаться словом, предельно нагруженным смыслом. Но только пушкинское слово никогда не показывает свой вес (как и в стихе). Простота слова опосредованна, но зато и все ступени, весь процесс опосредования до конца скрыт. Пушкин пишет:

«Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты».

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 описание — выражение природной необходимости, а не абстракция, не «общие» сло-

ва, а конкретность того, что необходимо в себе. То, что сообщает Пушкин дальше, «прорезает» его описание деталью, а деталь в свою очередь прилагается к картине необходимого:

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

Конкретность, обращающая необходимое состояние природы вообще в городскую, петербургскую ночную зимнюю «ужасную погоду», представлена как событие необходимо-повторяющееся — длительно, безусловно длящееся, покорное своей судьбе.

На фоне этой ужасной погоды вырисовывается внутреннее состояние Германа: связь погоды и человеческой психологии никак не изъясняется и не очерчивается, и внутреннее подано лаконично, как тоже необходимое состояние (которое не может быть другим):

«Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени... Германн стоял в одном сертуке, 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 это время без излишних оттенков. Ведь 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». Спокойствие наложено на прежний трепет, но Пушкину не приходится объяснять, как соотносятся новое спокойствие и трепет, не нужно психологически истолковывать состояние своего героя. Когда Германн слышит шаги Лизаветы Ивановны, «в сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести...». Все эти состояния переданы цельно, без дальнейшей дифференциации, без ненужных Пушкину нюансов. Точно так же в доме Нарумова, после игры, рассказывает Пушкин, «те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом, прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами», словно играя строго отведенную им, необходимую и бессменную роль. Впрочем, пушкинский текст и здесь не предусматривает описания того, кто и как себя конкретно вел, но точно так же и не отрицает конкретности и разнообразия. В необходимых случаях Пушкин точными деталями поддерживает направленность читательского воображения на конкретное:

«Германн увидел, как лакеи вынесли под руки сторбленную 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 остри-

женной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам. Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета; наконец графиня осталась в спаль-ной 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 однородные, а воспринимаются как разноплановые, сталкиваются. «Запачканность» старинных кресел сжимает в неразложимую простоту слова (классическая *Einfalt*) целую картину поблекшей роскоши в доме старой графини, картину пережившего себя, постаревшего, опустившегося века; столкновение определений, задуманное Пушкиным, должно останавливать на себе внимание. Эти определения словно показывают в двух различных ракурсах те предметы, которые надлежит воспринять в их сведенной в пластическую простоту конкретной объемности и в движении.

Это, разумеется, только один из вариантов реализации полновесного, 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».

Такое описание — тоже своего рода драма в миниатюре. В простоте его кажущимся образом сходит на нет риторическая искусственность веков. На деле это самое высокоорганизованное поэтическое искусство, вывод из векового развития поэтически-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 вас в последний раз: хотите ли назначить мне ваши три карты? — да или нет?» Как много заключают в себе последние спокойные слова главы, как много заключают они в неразвернутой цельности слова!

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

«Комендант, Иван Игнатьич и я мигом очутились за крепостным валом; но обробелый 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. Радавался колокольный звон» (гл. VII).

Пушкинское слово точно, полновесно и объемно; предметно, а не поверхностно; конкретно-пластично, а не отвлеченно. Пушкинское лирическое слово музыкально. Примерно так, как это было в классическом 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 и совершенно ненавязчиво 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 этого стиха — частное проявление той звуковой гармонии, которая наличествует в каждом стихе поэта, но и не вырывается из него как нечто отдельное и нарочитое.

Прозаическое слово Пушкина косвенным путем причастно к этой гармонии звучания и находит ее в *том же* самом, в чем оно и открывается в сторону жизни. Слово тут едино, оно заведомо уравнивает традиционно-риторическое и реалистически-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 освобождается от морализма, от старой риторической функции морального знания, запечатляемого в поэтическом слове. Пушкин решительно противится и инерции старого риторического слова и односторонности антириторического, направленного на жизнь и только что нарождающегося в это время 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, возможна лишь в эту переходную литературную эпоху. Вот почему Пушкин «объективен» в отношении к Германну, Пугачеву, 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 словом шутливым у Пушкина нет резкой грани, то и другое может вполне объединиться. Интонация «Евгения Онегина» не дает различить одно и другое, серьезное и несерьезное, сугубо весомое и насмешливо-легкое. Такое объединение уже и отдаленно 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. Отстраненность этих строк

от личности Пушкина-поэта не следует преувеличивать; Пушкин не мог просто отпустить из круга своего слова этого героя романа. Говоря о Ленском: «Так он писал темно и вяло», — Пушкин подтрунивает над ним и над собой. Ирония в отношении себя самого — признак подлинно-великого творчества, показатель его широкой внутренней свободы, тем более что Пушкин постоянно сознавал почти непреходящую серьезность-несерьезность, слитную двунаправленность своего стиля, стиля классического и высокого. Вялость и темнота слога пушкинского Ленского едва ли была под силу настоящим романтикам в их поэзии. В прозе, в «Пиковой даме», Пушкин искусно и иронично воспроизводит стиль сентиментализма, его риторiku. Тут он позволяет себе отойти чуть дальше от своего бытия в стиле (что 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...» и т. д.

Воссоздавая остро драматическую сцену, кончающуюся смертью графини, Пушкин не может не продолжать свою постоянную полемику с враждебными ему литературными тенденциями и направлениями и не поддается соблазну исключительной серьезности. Нечто отдаленно напоминающее такую «литературность» творчества встречается и у других поэтов: в сказках Брентано точно так же никогда не прекращается литературная полемика, они буквально пронизаны актуальными критическими намеками, но там полемика и намеки, скорее, идут поперек текста и, как забавный узор, не связаны прямо с сюжетом. У Пушкина полемика и драматическая нешуточность действия до конца слиты! В острейшей ситуации, которую он изображает, Пушкин не перестает думать о слове и его функциях: он разоблачает здесь риторическое слово. Сентиментальная речь Германна глубоко неправдива, и в довершение всего она, видимо, и не услышана графиней — речь, произнесенная попусту, как «чистое» создание оратора-сентименталиста (которым выступил тут Германн). «Старуха не отвечала ни слова», — парирует Пушкин длинную речь Германна. Ситуация — и серьезна, и смешна: драма и ирония в одном. Но благодаря этому слово не «проливается» без остатка в серьезность, жизненность, не делается только инструментом анализа, но и возвращается к себе: оно отнимает у жизни, у действия половину внимания, но вместе с тем и слито с действием и придает произведению особую поэтическую объемность, глубину смысла. 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 не скользит по поверхности предмета и факта, а с самого начала, объемное и полное, погружено в них. Каждая главка повести помещена у Пушкина под сень эпитафий, подавляющая часть которых, обычно французских, взята из светских бесед и переписки. Чем незначительнее эти фразы, тем более выдающаяся роль принадлежит им в композиции поэтического целого повести. Эпитафии отражают неглубокий светский тон бесед, текст «Шведенборга» представлен как анекдот. Это — голос среднего, усредненного, голос светского общества в повести Пушкина. Соотношение эпитафии и серьезной стороны повести здесь глубоко иронично. Эпитафия к той главке, в которой Германн молит старуху открыть ему тайну и 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 роковым последствиям. Эпитафия — скорее смешон, но и он крайне лаконично заключает действие главы в смысловую многомерность: действие излагается словом Пушкина, через него словом Германна (сентиментально-риторическим), оно отражается в мнении общества, в его незамысловатой «средней» морали («Человек безнравственный, для него нет ничего святого» — эпитафия к следующей главе). Пушкин достигает многомерности повествования косвенными (и очень сложными и смелыми) средствами, ни на минуту не отказываясь от своего гармоничного и спокойного, экономного слова. Сюжет «Пиковой дамы» сам идет от светского анекдота, перерастая в трагедию, которой Пушкин не позволяет обособиться в трагическом, вообще в чем-либо одностороннем, а *внутри* повести действие спровоцировано анекдотом, болтовней офицеров-картежников.

В западной литературе пушкинских времен повсюду рассыпаны те поэтические материалы, на основе которых создался гармонический синтез стиля — слова и жизни — в творчестве Пушкина. Только на Западе сходные искания, естественно, приводили к иным стилистическим итогам. У Пушкина индивидуальное и общее, поэтически-личное и поэтически-всеобщее приведены в удивительную гармонию, которой с XIX в. пришла пора рассыпаться (так же скоро, как она составила). Развитие литературы приводит, наконец, к существенному и уже необратимому перевесу индивидуального над всеобще-поэтическим элементом традиционного поэтически-риторического слова. Западные писатели начала XIX в. сопоставимы поэтому с Пушкиным по отдельным моментам — по тем моментам, в которых они улавливают сходные с пушкинскими элементы гармонии, простоты, многомерности слова и т. д. Так искал простоты в передаче жизненной реальности П. Мериме, высоко ценимый 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 Генрих фон Клейст. Этим он, погибший в 1811 г., как бы «стадиально» сближен с Пушкиным — тяготением к точности объемного слова. Он старался отобрать в жизни некий элемент безусловной достоверности, который соединил бы конкретную точку времени («сейчас и здесь») с вечностью, мгновение — с историей, личную судьбу — с всеобщим роком. Простота стиля Клейста зловеща, как не подлежащий обжалованию приговор.

Чуть позже Клейста немецкий романтик И. 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 увидел, 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 самый конец романа Эйхендорфа «Предчувствие и реальность» (1815). Перевод едва ли может 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 иное, что скрыто в единой приподнятой интонации поэта, — это сохраненные у него 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, что безраздельный энтузиазм веселых людей, устремившихся в путешествие. Конец романа — это эмблематический «выбор пути». Здесь называются три таких возможных человеческих пути. Путешествие расстроилось: один путь — это покой души, другой — пестрая земная жизнь, третий — томление и предчувствие неведомого грядущего, путешествие без конца. Эмблема прочитана романтически, не педантическим умом, а лирическим чувством. Она выходит наружу как такое лирическое, искреннее и несентиментальное чувство: читатель не должен ее замечать, но обязан видеть строгую конструкцию внутри равномерного движения лирической прозы.

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 коренятся в уникальной возможности, данной временем на перевале прошлого и будущего, традиций барокко и складывающегося реалистического видения мира и природы, освещенного лирическим чувством. У Эйхендорфа нет конца зеленым, шумящим лесам, журчащим ручьям, поющим жаворонкам, гудящим рогам. Они везде и всегда у него одинаковы, однако ни один читатель не томится их однообразием, как не устаёт и от часто повторяющихся, всегда одних и тех же рифм в стихах Эйхендорфа. Поэт никогда не описывает своих гор и лесов, рек и ручьев. Он только их именуёт, но так, что они встают в воображении в непрерывной 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 конкретного образа природы. В поэзии «лес» — это не непременно какое-то «общее» понятие; обобщенность, отсутствие любых деталей не означают 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 беспрерывно. 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 управляют лирическим словом поэта, но он чувствует силу этой закономерности. Похож лес, похожа природа у немецких живописцев — умиротворенных романтиков Морица фон Швинда или Людвиг Рихтера. Это природа — сказочно преображенная, какой она 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 целое, закономерные пласты самого бытия, мир и природа приходят у Эйхендорфа к своей конкретности, к полноте переживаемого. В отрывке из романа «солнце», «лес», «гора», «ладья», «поток», «парус», «жизнь» — это все «отмеченные» слова языка Эйхендорфа; начало романа симметрично отражено концом; слова насыщены своим смыслом, и они — носители важнейших жизненных смыслов вообще; на них лежит отблеск первоизначальности слова, изначальной поэтической энергии именованья бытия.

Но, как сказано, ближе всего на Западе к Пушкину — классик Гёте. Оба поэта весьма непохожи, но стилистическая общность между ними — не в отдельных чертах, а в синтезировании целого, в способе синтезирования. Работа со словом у Гёте была иной, чем у Пушкина. Слово дифференцировано по своим функциям, и в основе своей — это творчески-изобильное, а не экономное слово. В нем отражена поэтическая переполненность великой личности — мыслью и замыслом. Гёте властно концентрирует полноту выражения, постепенно, с годами создается и разрастается система «отмеченных», особо нагруженных смыслом слов. Их густая сеть делает почти непере译имой даже и любую внешне 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 слово, каким пользовались еще просветители XVIII в. В том слове еще оставались неразрывными знание, мораль, творчество. Гёте такое традиционно-риторическое слово последовательно изживал. Он изживал и его традиционную моралистическую нагрузку. Произведения Гёте, особенно позднего, — это живая мораль, но не морализация! Это — мораль, получаемая из противоречий настоящей поэтически анализируемой жизни. Гётевское слово, чтобы обогатиться мыслью и моральным смыслом, прошло сквозь реальность, через богатейший личный опыт поэта. Такое слово творит *напряженнейший личный мир* поэта.

Система индивидуально окрашенных поэтических слов Гёте — это узловые моменты смысла в его стиле: смысл, прорастающий фактуру поверхности, сам стиль и слог, решительно подчиняющиеся поэтическому смыслу произведения. Стиль Гёте с его фактурой выступает как запечатление стиля в более широком и высоком отношении — как стиля личности, строящей свой универсальный мир. Поэтический стиль — одна из «объективаций» такого стиля широкой, 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. Человек тут всегда больше и шире всего, что он создает. Заметим, что, напротив, пушкинский стиль был, очевидно, самым концентрированным, высоким и идеальным воплощением также и пушкинской личности, выражением поэта и как человека.

Стиль Гёте — стиль гармонии как идеала. Все время созерцаемая, построенная на пластическом, доскональном видении вещей, гётевская гармония не только объединяет в себе дисгармоническое, противоречивое, но и дает ему место, как бы признавая его право на существование. Гётевское слово открывает перспективу на *всю* противоречивую полноту жизненного, но не увлекается такой перспективой, а, отбирая из жизненного материала нужное и близкое себе, возвращается с «добычей» в

сферу интенсивнейшей мысли, рефлексии, в свой мир. «Принесенное» с собою, ярко и точно схваченное, есть символ, пластический образ вещи, наполненной своим смыслом, значащей, по Гёте, «только себя». Но Гёте склонен признавать вместе с тем, что все сущее — лишь «подобие», аллегория высшего, конечного смысла. Спокойный взгляд Гёте в принципе признавал право на существование всего реального; в реальном Гёте ценил творческую, плодотворную силу и многогранность, универсальность. Все это в результате порождало в его творчестве несказанное обилие различных стилистических решений, начиная с самых сжатых, концентрированных и гармоничных. Гетевская творческая личность вмещала в себя все то, что в противном случае могло бы быть лишь стилистически-разным, все это у поэта поворачивалось к центру, к гармонии, связывалось в целое таким смысловым средоточием.

Мораль в поэтическом слове Гёте абсолютна, притом не мелка, не мелочна, а высока. Ее происхождение — в жизни, а не в заранее данной системе общезначимого. Но эта вторичная моралистическая насыщенность слова отчетливо разъединяет Гёте с реализмом середины XIX в., как обобщенность, полнота и объемность поэтического слова разъединяла Пушкина и последующий русский реализм.

Индивидуальный стиль Гёте (как и Пушкина), отвергая традиционную, заранее заданную, риторическую всеобщность, нормативность, стремится в то же время к *всеобщности* как залогом *истинности* поэтического слова, поэтического творчества. Оба великих поэта, русский и немецкий, своим творчеством указывали на некую поэтическую *абсолютность*, поэтически-моральную истину, превышающую всякую отдельную сколь угодно одаренную личность с ее субъективностью и ее способностью эту истину отыскивать. Всякий жизненный материал оба поэта так или иначе сопоставляли со всеобщей и абсолютной истиной, представительницей которой в их поэзии был принцип классической меры.

Реализм. Вместе с реализмом XIX в. приходит подлинная пора стилевых систем — индивидуальных уже в подчеркнутом смысле, таких, где индивидуальное значительно перевешивает все общее, нарушает свою гармонию с общим, но благодаря этому может становиться тончайшим инструментом предельно внимательного и подробного анализа всякого жизненного содержания. Становясь стилем личностной глубины, стили XIX в. тяготеют в то же время к разворачиванию многообразного содержания действительности в том, какова она на самом деле. Отказываясь от любой предвзятости в отношении к жизни, слово погружается в жизнь, даже жертвует собою истинности схваченного содержания, разворачивающегося образа жизни.

Эрих Ауэрбах обратил в свое время внимание на один, казалось бы, второстепенный момент в творчестве Бальзака и Стендаля — на то, какой относительный смысл и какую вместе с тем незавершенность, даже

формальную, приобретают всякого рода моральные суждения в произведениях Стендаля и Бальзака. Относительность и «сиюминутность» таких суждений выступали тем заметнее на фоне традиции французской моралистической «рефлексии», «максимы», «афоризма» с их строгой поэтикой. В сравнении с такой традицией бальзаковские и стэндалевские афоризмы, рассеянные в тексте их произведений, обнаруживают скорее свою случайность, «неправдивость»: «Элементы классической морали... нередко ощущаются как инородное тело. Особенно это проявляется в пристрастии Бальзака к сентенциям морального свойства. Как отдельные наблюдения, такие сентенции большей частью остроумны, но степень обобщения в них нередко чрезмерна; иногда же они даже и не остроумны, а когда растягиваются до длинных тирад, то зачастую становятся тем, что на вульгарном языке называется „болтовней“...: „Счастье для женщины — это поэзия, все равно что румяна для туалета. Наука и любовь суть асимптоты, которые никогда не пересекаются...“»¹⁴.

Ауэрбах не находил правильного объяснения для плодovitости Бальзака в жанре 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»¹⁵. Упреки Бальзаку могут быть весьма обоснованны: взятая в чем-то отдельном, его манера выражения часто вычурно-претенциозна, безвкусна и витиевата: о Растиньяке в «Отце Горю» сказано, что он отдается соблазнам роскоши «с такой же жадностью, с какой чашечка женского цветка на финиковой пальме, сгорая нетерпением, ждет брачной оплодотворяющей пыльцы» («avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son hyménée», пер. Е. Ф. Корша).

Однако Бальзак и не стремился к чистоте стиля. Слово реалиста, непредвзятое, антириторическое, погружаясь в реальность, проваливаясь в нее, выносило оттуда голоса самой жизни. Это уже говорит нам многое об организации реалистических стилей — не только стиля Бальзака. Вынося из действительности ее «голоса», реалист создает «многозвучие» реалистического романа, в котором «субъективность» самого поэта служит ключом к обширному миру самых разных, бесконечных в своем многообразии человеческих личностей, «субъективностей». М. М. Бахтин показал заключающуюся в полноте воспроизведения таких жизненных «голосов» полифонию романов Достоевского¹⁶. При этом выявленность голоса — совсем не то, что его внешняя речевая харак-

¹⁴ Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976, с. 472—473.

¹⁵ Там же, с. 473.

¹⁶ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского (1929). М.: Сов. писатель, 1963, 1972.

теристика. Важно то, что за «голосом» в многозвучии художественной ткани стоит полноценный человеческий, как бы вполне жизненный образ с его мировоззрением, с его идеологией, с его конкретным способом видеть и понимать мир. В отличие от внешней характеристики речи персонажа (которая вполне может совпасть с речью самого писателя), эта внутренняя сторона «голоса» как *смыслообразующей* линии в поэтической ткани произведения уж никак не может быть скрадана авторским голосом. В своих работах о слове в романе¹⁷ Бахтин показал и нечто большее — именно то, что вся речевая ткань реалистического романа пронизана «голосами» своей эпохи, «цитатами» и «полуцитатами» таких голосов и шире — голосами самой эпохи, самой жизни, голосами общества, общественного мнения (как голоса светского общества — в «Пиковой даме» Пушкина).

В стремлении объять все существенное в жизни даже высокое слово реалиста отражает, не может не отразить *усредненность* мыслей, чувств и речей современного писателю общества. Эта усредненность широким потоком вливается в его произведения. Все это создает совершенно новую ситуацию в литературном творчестве: отказавшись от предвзятости традиционно-моралистического, риторического слова, писатель оказывается не только перед бескрайней широтой реальной действительности, но и перед проблемой... *дурного среднего стиля* этой действительности. Враждебное самому искусству в действительности XIX в. предстает перед писателем не в последнюю очередь как усредненный стиль тех «голосов» реальности, которые писатель воспроизводит, анализирует и критикует. Для подлинного реалистического слова общество — это его «молва», но ведь «оклеветанный молвой» погибает и сам поэт! В реалистических произведениях происходит схватка слова и молвы — не на жизнь, а на смерть, что далеко не безразлично для судеб реалистических стилей «внутри» их самих, в их устроенности, в их качестве¹⁸.

Такую «молву» прежде всего и отражают бальзаковские сентенции. «Молва» — очевидный стилистический слой его произведений. Но этот слой функционирует у Бальзака существенно иначе, чем, например, у Толстого.

Различие в главном состоит в том, что Бальзак своим словом продолжает по инерции пользоваться как словом традиционным, а потому не полифонически-дифференцированным, а *единым*. Ему по инерции представляется, что писательское, поэтическое слово — объективно, морально и научно по самой своей природе. Уклоняющееся в «сентенциозность» повествование Бальзака не различает авторский голос и стиль

¹⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.

¹⁸ *Утрата стиля* становится далеко не отвлеченной опасностью для прозы XIX—XX вв., если только бесстильность вообще не принимается писателем в качестве программы.

«молвы»: на такие сентенции часто возлагается у него обязанность доказывать то, что доказать они не в силах. Когда в «Отце Горио» Бальзак объясняет причины дружбы между Эженом и папашей Горио, он пишет абаза, в котором научные сведения начала века, прописные истины и психологические наблюдения различного достоинства приведены в тот вид, который лучше всего было назвать хаотическим порядком. Это — романтическая полифония, дерзко изложенная, но не придерживающаяся ясности:

«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...» Далее начинается психологически-философски-физическое «доказательство», обоснование такой дружбы: «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 физиогномист 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 папаша Горио достигало высшей степени собачьей чуткости, и он почуял удивительную доброту, юношескую симпатию, сочувствие к нему, возникшие в душе студента» (пер. Е. Ф. Корша).

Повествование, не размежевавшееся с молвою, само по себе содержит в себе известный заряд самокритики, — это не мешает произведению в целом функционировать как критика *молвы* и критика общества.

Переход к реализму полнее и последовательнее, чем в западных литературах, совершился в литературе русской. Это был переход от гармонического стиля классики к зрелому реализму. Стилиевые системы реализма — в отличие от пушкинской классики — складываются *от* глубины пережитой реальности, *не* от слова, запечатляющего в себе опыт и истину жизненного, несущего в себе такой традиционно сложившийся опыт. Поэтому переход к реализму, к его стилиевым системам был и *словом* гигантского значения. Есть между классикой и реализмом и многообразные внутренние связи, которые красноречиво показывают резкость слома: пушкинский Германн отражен в Раскольникове Достоевского. У Пушкина сквозь многоликую гармонию его стиля, передающего действительность в ее нераздельной полноте, в неразъятой целостности, *проявляется* страшное, что Пушкин, именно *как* страшное, и не

допускает в свое произведение. Раскольников — это, напротив, пушкинский Германн, в котором все невысказанное, скрыто присутствовавшее, не явившееся сознанию и совести самого пушкинского героя, выставлено наружу, безжалостно обнаружено¹⁹. Германн-Раскольников увиден *от жизни* — слово гибко воспроизводит все это жизненно увиденное, все его сознательное и бессознательное отмечено и взвешено писателем. «Подросток», герой романа Достоевского, говорит о Германне: «колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!»²⁰ Молодой герой Достоевского наделен пронизательностью своего создателя — это Достоевский, переосмысляя пушкинский образ до самого дна, видит в Германне, в его «бессовестности» зародыш нравственных и социально-психологических конфликтов, которые раскрываются в творчестве Достоевского.

В зрелом реализме слово погружается в жизнь и выносит ее наружу в ее полноте, возвращаясь к себе как слово самой жизни, глубоко видоизмененное по сравнению со словом тысячелетней традиции, сломанной на рубеже XVIII—XIX вв. 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 заданным словом (Бальзак). Писательское слово выносит наружу разноречивые голоса этой действительности. Вернуться таким голосам в единство устанавливающегося 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 творчестве каждого подлинного писателя-реалиста. Процесс — двоякий (уход слова в жизнь и его возвращение назад, в стилистическое единство поэтически 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»²¹. Однако точнее было бы сказать все это не вообще о романисте, а о реалистическом романе XIX в. и, впрочем, о любом жанре реалистической литературы: любой жанр в реалистическую эпоху немислим без вслушивания в голоса жизни. Без вслушивания в слово, которое отпускается писателем на просторы мира.

¹⁹ См. комментарий в кн.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л.: Наука, 1973, т. 7, с. 343.

²⁰ *Достоевский Ф. Г.* Полн. собр. соч., 1975, т. 13, с. 113.

²¹ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 140.

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

На Западе литература XIX в., и прежде всего зрелый реалистический роман, тоже осваивала новую роль слова, хотя давление традиции на Западе всегда ощущалось явственнее и было несравненно более мощным.

В Германии больших успехов в полной передаче действительности через полифонию и сплетающуюся ткань «голосов» добился Теодор Фонтане²² в его позднем, относящемся к 70—90-м годам романном творчестве. Его материал уже, сдержаннее и примиренное, чем у русских реалистов, но результаты велики. Воспроизведенные полосы ограниченной действительности просвечивают весь организм жизни именно благодаря совершенно необычной для конца века насыщенности романной речи Фонтане. Она рефлектирует в себе многообразие голосов и прежде всего всесторонне воспроизводит «усредненные» голоса общества с его пошлой и лицемерной моралью. Это «среднее», весомость фальшивой нормы, вездесущее: Фонтане раскрывает норму как глубоко въевшуюся порчу общества, как болезнь, которой подвержены многие его представители, и прежде всего как раз «репрезентативные» фигуры общества. Гибкая и подвижная, непринужденная речь Фонтане строится как плотное объединение этих голосов, беспрестанно ссылающихся друг на друга и апеллирующих к «общему» и «нормальному».

Быть может, замечательный опыт такого писателя, как Фонтане, и позволил западному литературоведению подойти к проблеме романной «многоголосицы» с иной, нежели Бахтин, более частной стороны. Речь идет о проблеме цитаты в реалистической прозе. «Цитата» — это излюбленное орудие «среднего сознания», его золотой фонд, который в то же время подвергается постоянному снижению, девальвируется, внутренне извращается и искажается по букве. Такого рода цитаты, в частности, многообразно функционируют в художественной ткани Фонтане²³, помогая создавать весьма разноликие общественные типы и способствуя складыванию колоритного, целостного, притом весьма 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 Фонтане содержит в себе, как верно замечает Г. Мейер (автор важной работы о роли цитаты в повествовании), логический круг²⁴. Однако круг такой — не простое писательское «замешательство» и логический недосмотр! Верно, для того чтобы заставить говорить героев произведения, нужно сначала их создать, однако созда-

²² См. некоторые анализы его стиля в кн.: Теория литературных стилей: Типология стилового развития XIX века. М.: Наука, 1977, с. 436—464.

²³ Глубоко родственное использование такой цитаты в произведениях А. П. Чехова.

²⁴ Meyer H. Das Zitat in der Erzählkunst. 2. Aufl. Stuttgart, 1967, S. 156.

ние героя есть акт обобщения действительности, есть диалектический ход: «голос» такого персонажа существен для самой действительности и выносит наружу существенное, это — реалистический тип. Когда такой персонаж начинает говорить так, как говорят в самой жизни, — это значит, что его типичность до конца обратилась в неповторимую конкретность его бытия, типичное совместилось с характерным и уникальным. Романы Фонтане, внимательно прислушивающегося к звучанию «голосов» своей эпохи, имитировавшего их поэтически совершенно и социально конкретно, своеобразно освещают саму жизнь слова в «реалистический» XIX век²⁵.

Фонтане воспроизводит натуральную речь героев, «голоса» общества не фотографически и не натуралистически жидко, серо и скучно, а на редкость виртуозно. Он порой сгущает речь своих героев до некоего гениального, сочного, юмористического словоизвержения, в котором точно воспроизводимая «натуральная» речь пропитывается неподдельным поэтическим восторгом. Благодаря почти повсеместному присутствию скрытой цитаты, ссылки, полуцитаты, соотносению своей речи с чужой, благодаря диалогичности речи стиль Фонтане плотен и глубок (на поверхности очень часто прост и непритязателен). Его слово музыкально как бы вопреки заложенному в него намерению. И это крайне показательно для позднего периода развития реализма XIX в., для ситуации конца века.

В это время та «индивидуализация» стилевых систем, которая строится не на гармонии слова и жизни, действительности, как двух равноправных сторон (классика), а скорее опирается на взаимопонимание слова, «отпущенного» в жизнь, и самой жизни, в свою очередь нарушается как своего рода равновесная система. Не кто иной, как Л. Толстой, к концу жизни выражает сомнения в возможностях романного слова, литературного вымысла, наконец, даже сомнения в достаточности самого поэтического слова. Если Бальзаку персонажи его «Человеческой комедии» еще могли представляться определенным ограниченным, «счетным» множеством, а это означало, что человек в социальной действительности XIX в. казался ему замкнутым в обличье отмежеванных друг от друга *типов*, то в течение XIX в. образ человека вырисовался перед писателями-реалистами как сугубая незаконченность и неисчерпаемость, как то, что никак невозможно свести к типу или амплу (как бы ни многочисленны были подобные литературные амплу персонажей). «У каждого человека есть глубина внутренней жизни, сущность которой нельзя сообщить другому, — говорил Толстой в 1904 г. — Иногда хочет-

²⁵ Ср. ту многообразную роль, которая поручена в ряде произведений Достоевского квазилитературной цитате: «Ohé, Lambert! Où est Lambert? As-tu vu Lambert?» Наконец, в «Подростке» цитатный «Ламбер», услышанный как слово и голос из общества, реализуется в лице настоящего Ламберта.

ся передать это людям. Но сейчас же чувствуется, что передать это вполне другому человеку невозможно»²⁶.

Человеческая личность стала к этому времени восприниматься как неисчерпаемая в своем богатстве, как незамкнутая, несводимая к определенному набору черт характера, как полная и нагруженная сверх меры многообразием жизненных смыслов. Естественно, что такой воспринималась и сама творческая личность писателя. В результате само отношение писателя к жизни, творческому слову и жизненному материалу сделалось подчеркнуто проблематичным. Сам тот принцип, на котором строились индивидуальные стилевые системы реализма, принцип известного соответствия между словом и жизненным материалом, оказался под вопросом и, что вполне очевидно, именно в итоге того самого реалистического анализа человека и действительности, который производился на протяжении XIX в. писателями-реалистами и их новым и могучим инструментом реалистического слова. С концом XIX в. наступила новая пора перестройки слова и стиля, которая привела уже к существенно новым отношениям, сложившимся в литературах XX в.

²⁶ Цит. по: Гусев Н. Н. Л. Н. Толстой: Материалы к биографии с 1881 по 1885 год. М.: Наука, 1970, с. 227.

РАЗДЕЛ II

ЭПОХА «ГОТОВОГО» СЛОВА И ЕЕ КРИЗИС

АНТИЧНОСТЬ КАК ИДЕАЛ И КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ XVIII—XIX ВВ.

Рубеж XVIII—XIX вв. — переломный в истории европейской культуры период, период критический, в течение которого огромные пласты культурной традиции — то, что идет из глубины времен, и то, чему полагается теперь начало, — приходят в столкновение, сосуществуют на самом тесном временном пространстве. В этот период античности принадлежит значительная роль в европейских культурных процессах. Однако сказать так — значит сказать очень мало, и подчеркнуть, что эта роль — очень большая и очень существенная, — тоже будет мало. Античность как культурная реальность и культурное представление безмерно превосходит своим участием в жизни этой эпохи частность и дробность любых заимствований, подновлений, рефлексий и отражений. Античность участвует в самом бытии этого этапа европейской культуры, участвует в логике его движения, приводящего к слому. И можно сказать, что, вступив в эту эпоху как живой культурный фактор, она с истечением ее утрачивает эту свою роль.

Но что общего между концом XVIII в. и античной культурой? Почему можно утверждать, что античность участвует в культурном движении этого времени как живой фактор? Ведь если не понимать под «живым» именно некую неопределенную совокупность внешних соотношений, когда, например, делаются переводы древних текстов и заимствуются и варьируются мифологические сюжеты, то быть «живым», очевидно, означает так или иначе присутствовать в истории и приходить в историю не со стороны, в виде своей реставрации или реконструкции, а уже находиться в ней. Так что, говоря о «живой» античности как культурном факторе, я обязан сказать, что она еще и не кончилась к этому времени. Но что может перекрыть целую пропасть, отделяющую конец XVIII в. от античности, со всем различием их социо-экономических, государственных, правовых, художественных и любых других форм? Прибавим сюда еще и то общеизвестное, что знания об античности в конце XVIII в. еще весьма неполны, представления об античной культуре и этапах ее развития нередко туманны и сбивчивы, что сам образ античности недостаточно конкретен и оттого часто становится субстратом для различных культурологических идеальных образов и Wunschbilder.

В каком смысле античность еще не умирала, а жива и реально присутствует в культурном развитии рубежа XVIII—XIX вв.? Есть ли такая прямая и непосредственная, не прерывавшаяся линия преемственности? Надо думать — есть; такая линия — риторика, но не в узком смысле как техника слагания речи, а в смысле широком, впрочем, оче-

видно, находящемся в зависимости от того, как в *ars rhetorices* толкуется слово и речь вообще. Суть, видимо, в том, что с самого своего возникновения в Греции риторическая теория и практика понимает слово так, как если бы оно было целиком во власти им пользующегося. Между тем как само возникновение риторики с ее нацеленностью на слово, причем нередко с самым капризным и произвольным пользованием им, опирается на такое слово, которое в процессе культурного развития получило всестороннюю обработку, которое само по себе отделано и гибко, самоценно и всецело властвует над тем, кто полагает, будто гнет его и крутит им по собственной воле.

Такое слово — разумеется, таким оно проявило себя в определенных исторических условиях — стало живым носителем культурной традиции или, вернее, носителем всех важных смыслов и содержаний этой традиции. Отсюда, т. е. от начала риторического искусства и, вместе с тем, от риторического слова как носителя всех традиционных смыслов и содержаний, исчисляется то, что можно было бы назвать морально-риторической системой слова. Назвав это морально-риторической системой, я имел в виду неразрывность, полнейшую взаимосвязанность и взаимозависимость в рамках риторического типа культуры — слова, знания и морали. «Слово» заключает здесь в себе и поэтическое творчество, и всякого рода речь вообще.

В рамках такого риторического типа культуры истиной можно играть и над истиной можно смеяться, можно из каких бы то ни было соображений переворачивать истину, но опровергать и отрицать истину, собственно говоря, нельзя, потому что тут, в рамках такого типа культуры, в конечном счете всегда совершенно твердо известно, что *есть* истина и *что* есть истина, а вместе с тем все истинное еще и морально-положительно, так что можно только как угодно сдвигать веса внутри системы, но изменить самое систему, при которой есть нечто истинное, правильное, доброе, благое, совершенно немислимо, как и невозможно сделать так, чтобы существовало какое-либо знание, не имеющее морального смысла и т. д.

Такова культура, которая основывается на готовом слове и пользуется только им. Я думаю, что даже для поэтики в такого типа культуре все дело отнюдь не в нормативности правила, но именно в том, что слово, которым пользуется поэзия, есть *готовое слово*. Это — слово, которое заранее дано поэту (или ученому, или оратору, и т. д.), — слово, данное как готовый смысл. Не нормативное правило задано, а именно готовый, уже готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть. Я полагаю, что морально-риторическую систему культуры можно было бы назвать и мифориторической системой — именно имея в виду «миф» не в школьном понимании и, скажем, в романтическом истолковании XIX в., и не как «миф» мифологии как знания и науки, но прежде всего миф как само греческое слово *mythos* в его историческом развитии —

от гомеровского *mythos ceire* («говорить слово»), т. е. от такого слова, которое совершенно непосредственно возникает в жизненной ситуации или в поэтическом контексте, которое выступает как слово, глагол действительности, рождается открывающимся в слове бытием, и до такого слова (*mythologein*), которое, напротив, означает фабулу — вымысел и выдумку, — тогда можно сказать, что поэт «говорит неправду» (*pseudēlegein* — Аристотель Поэтика, 1460 а 18), и тогда «миф» противопоставляется «логосу» (*mē plāsthenta mython, all' alēthinon logon* — *Tim.*, 26с).

Едва ли возможно сузить аристотелевское место в его значении; миф — это неправда в противоположность реально происходящему, это так для Аристотеля как представителя своего поколения. В то же время М. Л. Гаспаров справедливо замечает по поводу другого места «Поэтики»: «Для понимания «Поэтики» важно помнить, что для Аристотеля „фабула“ — не свободно вымышленный сюжет, а именно «сказание», миф из традиционного фонда трагических преданий»¹. Но это значение слова «миф» — фабула, *synthesis tōn pragmatōn* (1450 а 4) — лишь одно из тех многих взаимосвязанных значений, в которые разворачивается «миф» риторической культуры. *Готовое* слово риторической культуры — и целая речь, целое высказывание, и сюжет, и жанр, как форма, в которую отливается мысль, и самое мелкое единство смысла (пусть, например, имя собственное), если только это происходит из фонда традиции и заранее дано поэту или писателю, если только это заведомо для него «готово». Все это — слово в его единстве как заданный способ членораздельного выявления любой мысли и чувства, выявления, которое идет прочерченными культурой путями, и самая спонтанная реакция (восклицание, выкрик) согласуется с тем, что «положено», «прилично», и не бывает внекультурной (тем более заведомо, в письменном тексте). Миф риторической культуры останавливается, застывает между правдой и неправдой, ложью, вымыслом, т. е. между словом, рождающимся непосредственно из действительности, из открывающегося бытия (*phantasia*), между словом как прямым «глаголом действительности» и «чистым» вымыслом, между «фантазией» как «проявлением бытия» и фантазией в позднейшем эстетическом смысле слова. Таково междуцарствие риторического слова.

Если слово поэта — неправда, то за ним стоит и за ним скрывается особая правда, не правда, скажем, вольного поэтического образа (отнюдь нет!), но подлежащая извлечению из слова и хранимая в нем правда реального, например научного или этического толка (знание и мораль). Это и стало на века способом истолкования Гомера. Пока существовала морально-риторическая система культуры, или, иначе, мифориторическая система, Гомера трактовали именно так, — сводя его к «реальностям» разного рода, к особенной «правде» скрытого плана, так что еще

¹ Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 121.

диссертация старшего из немецких романтиков, Августа Вильгельма Шлегеля, написанная им у знаменитого геттингенского профессора К. Г. Гейне, была посвящена гомеровской географии (1788) и отчасти еще зависела от этой традиции.

Мифориторическая система культуры, начинавшаяся в век Аристотеля и позже, утвердившаяся в эллинизме, никогда и не переставала существовать вплоть до XVIII в. и, при всех своих внутренних переменах, а также и при всех исторических изменениях, оставалась культурой готового слова — слова, черпающего из фонда культуры, из фонда значимых мифов. Конечно, стоит задумываться над тем, что служило основой для такой культуры в самом общественном базисе. И тут, не вдаваясь ни в какие подробности экономического порядка, можно полагать, что уровень развития производительных сил оставался все это время вполне сопоставимым с уровнем их развития в античности. И хотя слово «сопоставимо» довольно неопределенно, оно достаточно понятно, если сравнить ситуацию XVIII в. с ситуацией, возникшей во время последующей промышленной революции. А отмирание античности, т. е. завершение той мифориторической системы культуры, которая существовала два с лишним тысячелетия, приходится как раз на канун этого времени, и это отмирание происходит решительно во всем, т. е. во всех доживших до этого времени слоях античного.

Такой перелом в эту эпоху соответствует самому типу мифориторической культуры. Она прежде всего — культура, так сказать, самовоспроизводящаяся по своему существу, она консервирует и воспроизводит свои содержания в форме мифа, замыкает их в своем слове и, переводя их в междуцарствие (как было сказано) между самой истиной и самой ложью, реальностью и вымыслом, уберегает их от любой непосредственной критики. Это, можно сказать, со всех сторон защищенная культура, потому что ей, по самому ее существу и строю, не опасна никакая лобовая атака, — да такой и не может быть, поскольку эта культура отрицает непосредственное как таковое, не имеет с ним дела, все в ней перерабатывается готовым словом-мифом, и, например, в Гомере уже не остается для нее ничего непосредственного. Именно поэтому нарушение одного элемента еще не сокрушает эту систему как целое. Это именно система, система организованного словом морального знания, так что в XVIII в. ей не страшны прорывы писателей в сферу индивидуальной психологии (пока они все еще обрабатываются дидактически-риторически), в XVI—XVIII вв. не опасна эволюция математического и естественнонаучного знания и т. д. Все держится целым: поэзия — знание — мораль, так что это — целостная система, если рассматривать ее прежде всего как систему знания.

Под таким углом зрения она не боится, например, того, что отдельные положения аристотелевского природоведения опровергнуты, потому что в целом оно продолжает сохранять значимость по крайней мере

как нечто сопоставимое (повторим это слово) с новым уровнем, достигнутым наукой о природе в XVIII в. И если, например, аристотелевское положение о том, что тяжелые тела стремятся упасть на землю, а легкие — подняться вверх, было опровергнуто в эпоху Ньютона, то множество других по-прежнему считалось верными, именно потому что не требовало проверки, принадлежа к мифориторическому фонду представлений. Аристотель и Гете полагали, что черви могут зарождаться прямо из грязи, — представление, которое позднее стало чисто интуитивно невысказанным. Кант в «Физической географии» говорил, повторяя Аристотеля, что некоторые виды птиц зимуют под землей (что научно было опровергнуто в XIX в.). Для Канта это одно из *готовых слов* твердого фонда культуры, и это — один из простейших случаев, когда между автором и реальностью, жизнью, опытом стоит миф мифориторической культуры. Наипростейшие постоянные этой культуры — имена собственные из огромного (но по существу обозримого) мифологического и риторического репертуара; постоянные, т. е. фиксированные содержания, образцы, представления. Можно спрашивать: «Что ему Гекуба?», можно даже и не знать, кто она такая, но она заведомо принадлежит особой мифориторической реальности. К каждому такому персонажу — слову культуры — можно отсылать как к твердой величине.

Можно представить себе и то, что потрясения, которые мифориторическая система испытывала в XVII—XVIII вв., не были самыми могучими среди пережитых ею; она ведь испытала и наступление христианской эры и в конце концов успешно совместила ее со всем фондом христианских верований, ставших и элементами ее же системы. Сама языческая мифология греков и римлян к наступлению христианства была уже в большой мере переработана в формы риторического и находилась в ведении поэтов и мифологов, в разных отношениях систематизировавших мифологию. Это предопределило и большую жизнеспособность мифологических представлений, и нередко отсутствие в них животрепещущей непосредственности веры, которая была бы заинтересована в самой — чистой — истине (апология язычества у императора Юлиана зажигается от христианского рвения, очень близкого к тому, чтобы поломать все мифориторические условности — язык культуры). В виде такого как бы «литературного» материала античная традиция, как риторический миф и культурный фонд, и была подключена к христианству. Иначе говоря, античная традиция была слишком окультурена, чтобы уступить место другой культурной линии, и сохранила за собой междуцарствие истины и неправды, их союз в слове, уступив лишь в делах собственно веры. Такое культурное мифориторическое слово и оставалось от античности, оставалось как целая система представлений, как мощная система знания и творчества, перерабатывавшая всякий новый опыт в заранее наличествующие формы.

Мифориторическая система средневековья в разных уголках Европы точно так же перерабатывает и совмещает язычество и христианство, создавая разнообразные формы синкретизма, где религии, совершенно исключают друг друга в абстрактно-теоретическом плане, сосуществуют. И «ложные» боги тоже наделены своим мифориторическим бытием, их не просто нет (абстрактно), но они мифориторически живы. Когда, согласно *Exhēgēsis tōn prachthentōn en Persidi*, статуи олимпийских богов (в персидском храме!) водят хороводы и приветствуют Геру-Марию в ночь рождества Христа, то тут греческим богам придана именно такая мифориторическая жизнь: как бы есть то, чего как бы нет, и как бы живы те, которых как бы нет², — и истинность христианства доказывается таким парадоксальным способом (для гораздо более позднего восприятия), что ложные боги объявляются в некотором смысле существующими и даже добровольно склоняющимися перед единственно истинным божеством. Подобные синкретические формы складываются на конкретной основе в разных частях Европы.

Пока существовала мифориторическая система, время культурного развития было совсем не тем, что впоследствии. Время риторической культуры — время стояния, точнее, время пребывания в *своем* и все происходящее в ней процессы, все волнения и любые потрясения укладываются в такое устойчивое пребывание. Кант писал в 1790 г. в «Критике способности суждения» (А 53): «Образцы вкуса, что касается риторических искусств, должны быть составлены на языке мертвом и ученом; первое для того, чтобы не пришлось им претерпевать перемен, какие неизбежно постигают живые языки, так что благородные выражения делаются плоскими, обычные устаревают, а новообразуемые лишь кратковременно вводятся в обращение; второе — для того, чтобы была у него грамматика, не подверженная капризной смене моды, но с правилом неизменным»³. «Риторические искусства» — *redende Künste* — это вообще вся словесность; язык мертвый, — конечно, не вообще какой-то, а латынь, и на втором месте — греческий; «ученый язык» значит — язык той науки, которая и следит за тем, чтобы грамматика была, а правила ее не менялись.

В высказывании Канта поражает полное отсутствие исторического — понимания ли, чувства, здравого ощущения истории, если судить по тому, что было крепко усвоено впоследствии. Кант ни в малой степени не замечает, насколько недостаточно того, чтобы тексты наличествовали и чтобы они грамматически были благоустроены, — насколько этого недостаточно для их неизменности. Мы же знаем, что текст остается прежним, а его понимание, ощущение, переживание коренным образом

² Das sog. Religionsgespräch am Hof der Sasaniden / Hrsg. von E. Bratke // Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. Leipzig, 1899, N. F., Bd. 4, H. 3, S. 11—19.

³ *Kant I. Kritik der Urteilskraft* / Hrsg. von R. Schmidt. Leipzig, 1956, S. 100.

меняется, и с этим до неузнаваемости меняется его духовный смысл. Об этом Кант здесь вовсе не подозревает, и это ценный показатель того, что все еще длится органический процесс истории, которая в устойчивости своего пребывания вжилась в себя и вжилась в свое. История — как пребывание в своем и при своем, новое еще не отделяется, не отмежевывается от древнего, не наступил — для Канта — период исторической рефлексии над собою, и даже «мертвое» — текст на мертвом и ученом языке — не отрывается от живого и не перестает быть «своим». Это весьма существенно.

Пока продолжает существовать риторическая культура, т. е. культура мифориторического слова, — какое управляет не только поэтическим и ученым словом, не только словесностью, но регулирует все самопостижение культуры, — пока продолжает существовать такая культура риторического слова, то, как бы ни провозглашалась античность недостижимым образцом и идеалом, настоящее в лице своих поэтов и художников вступает в соревнование с античностью, с ее образцами. Как предмет соревнования, античный образец находится впереди, это не культурное прошлое, а культурное настоящее; и, как образец, он находится над современностью, он впереди и вверху, и его можно превзойти и обогнать. Для Канта образец на «мертвом» языке как поэзия — безусловно живой, и он вовсе не требует каких-либо особенных и напряженных актов своего понимания, чтобы оказаться в одном поле с ним. Такой образец никуда не ускользает, а он безусловно и всегда — здесь.

Кант в своей провинции в некоторых отношениях архаичен для своей эпохи, для него многие вещи еще не тронулись с места, но это лишь красноречиво подчеркивает всю весомость, с которой культура тысячелетий входит как пласт в состав этого переворачивающегося времени. Пока линия преемственности не прервалась, удаленность от своих начал не воспринимается остро или болезненно, разделяющее время — скорее механическое, хроникальное.

По мере того как европейская культура начала расставаться с своей традицией, с устойчивым пребыванием как формой своего существования (когда давний образец и соревнование с ним находились в одной, единой культурной действительности), по мере этого процесса подспудно накапливались совсем новые возможности слова — слова вне системных связей, вне этой его как бы полной закупоренности в системе смысла⁴. Теперь слово рождается от ситуации и от субъекта, рождается

⁴ И. Я. Бодмер в 1740 г. писал, что поэт «не заботится об истинном для разума; коль скоро все дело для него — в том, чтобы одержала победу фантазия, то ему довольно и вероятного» и произведение истинно, если «истинны чувства и фантазия», поскольку оно основывается «на их свидетельстве» (*Bodmer J. J. Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie. Stuttgart, 1966, S. 47*). Тут ново — не различие истинного и вероятного, и даже не отнесение их к совершенно разным сферам, а следовательно, разграничение поэзии, с одной стороны, науки,

«сейчас и здесь», как выражение «внутренней формы» — замысла или «внутреннего видения», которое соответствует отдельной, «видящей» точке в бытии, это слово, в котором важно даже не столько то, что оно идет от субъективной личности, сколько то, что оно совершенно непосредственно прилегает к самой действительности, идет от нее и служит ее голосом. Слово такое стремительно разособляется по своим функциям. Так, можно сказать, что теперь поэт, писатель непосредственно соединены словом с жизнью и действительностью, вернее, прежде всего соединены с действительностью, рождающей в них свое слово, а не разделены с жизнью множеством устойчивых форм, «готовых слов», которые тщательно профильтровывали непосредственный жизненный опыт и если и допускали в творчество что-либо жизненно-«сырое», то лишь как специфический элемент системы, как исключение.

На рубеже XVIII—XIX вв. и совершается в своей радикальной стадии перелом от риторики к непосредственности слова, от культуры как всегда наличного и значимого фонда знаний и образов к непосредственности выражения, по отношению к которой культура, ее здание может только и должно всякий раз заново отстраиваться, начиная именно с такой-то точки, в которой — непосредственность начала. Слово становится инструментом действительности, не культуры. Действительность понимается при этом необычайно широко, свободным, нескованным взором, а культура оказывается для нее уже не чем-то само собою разумеющимся, наличным и отлившимся в свои формы, а, если угодно, чем-то прибавочным, чем можно овладевать, но что безусловно вторично по сравнению с требованиями самой жизни.

Мифориторическая система могла сломаться только вся сразу (сразу — во всемирно-исторических масштабах «мгновенности»). И не трудно понять, какой ущерб должна была понести от такого перелома античность, которая до этого времени дожила как самосохраняющийся

морали, философии, с другой. Как только поэтическое слово утрачивает связь с истиной как таковой, оно теряет и свое свойство пребывать «между» истиной и ложью в прочном положении! — и должно искать себе места. Не проходит и столетия, как эта ситуация проявляется со всеми своими близкими и более далекими перспективами, обрисованными Гегелем: поэзия (вообще искусство) не удовлетворяется «своим», а претендует на все — на все человеческое вообще. В этой ситуации поэзия находится *вне* знания, морали, философии, религии, тогда как еще совсем недавно она была прочно сопряжена с ними и — вместе со словом — занимала среди них, в единстве с ними, твердое положение. Однако разъединение поэзии и науки как разных сфер (которые после этого могут и стремиться друг к другу и соединиться) лишь относительно ново, коль скоро оно было намечено с самых давних времен, и еще более существенно ново отнесение поэзии к сфере «чувства и фантазии», осмысление которых в XVIII—XIX вв. совершает стремительную эволюцию; в частности, фантазия, теряя связь (или почти теряя ее) с греческой «фантасией», становится способностью воображения, всецело укорененной в индивидуальной личности с ее все более неуловимой психологией.

культурный фонд, разумеется, при всех внутренних колебаниях, при расширениях и сужениях этого фонда, которая до этого должна была достигаться как нечто близкое, собственно как нечто существующее тут, с нами, и которая с этого времени могла осознаваться лишь как нечто стороннее, как стороннее и еще недавно близкое, свое и уже чужое. Стороннее значит здесь — заведомо уступающее требованиям действительности, с ее языком истории, уступающее всему тому, что считается главным, важным, первоочередным. Это конечный итог перелома, хотя разумеется, что без этого перелома не было бы современного разветвленного научного знания античности, именно разработанной как элемент исторической действительности, естественно с тщательным отделением в таком научном исследовании самой правды от вымысла. А самое отдаленное последствие перелома намечается только теперь, в наши дни, — ситуация, когда «литературные тексты европейской традиции могут натолкнуться на такую публику, которая... уже не способна понимать библейские и мифологические намеки», т. е. такую, для которой мифориторический язык представлений в целом — нечто не просто неизвестное, но и абсолютно чужое и потому неинтересное⁵.

Однако перелом рубежа XVIII—XIX вв. сам по себе стоял не под знаком отмежевания от античности, а как раз напротив — под знаком максимального сближения с античностью. Понятно, что этот перелом от риторики к непосредственности слова открыл вид на все то в античности, что было на деле непосредственным или что могло рассматриваться как непосредственность слова, на изначальность поэтического творчества, на то, что было или считалось архаикой. Движение — обратное тому, что происходило в самой античности: от непосредственности слова к риторике. Ясно, что Гомер был первым из поэтов, кто помог представить эту исконность непосредственного поэтического слова. В итоге все культурное движение рубежа веков отражает в перевернутом виде культурное развитие античности, — это движение от позднейшего к более раннему, и от традиционного образа античности к самому ее смыслу. Это движение означало необычайное углубление образа античности (если отвлечься от степени иллюзорности всех подобных процессов), а вместе с тем и самоисчерпание античности. Ведь система мифориторического слова гарантировала прямую преемственность культурных форм, а обращение к архаике и исконности явилось аналитическим осознанием и самопознанием античной традиции.

Углубление и исчерпание — одновременно и схождение античных начал и новоевропейских концов одного культурного процесса. В этом смысле сопряженность рубежа XVIII—XIX вв. в европейской культуре с античностью — близость особого рода, особая родственность: не бли-

⁵ Kaiser G. Goethes Faust und die Bibel // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1984, Bd. 58, S. 392.

зость того, что, будучи образцом, всегда здесь и сейчас и что всегда современно; не близость того, что, начавшись в незапамятные времена, за долгие века стало тем же самым и иным, самим собою и иным, как «античное» в культуре конца XVIII в. Нет, это близость именно начала и такого конца, который возвращается к своему детству и — в качестве риторического слова — умирает, отрицая свое рождение. Так вся эта риторическая культура, которая отмирает постепенно, а по мере тысячелетий — умирает стремительно на рубеже двух веков, XVIII и XIX; она отмирает от поисков исконных начал, от углубления в исконность, в непосредственность поэтического слова, такого, которое было бы в доподлинном смысле глаголом действительности или глаголом исторического бытия.

Мне хотелось бы подчеркнуть, что тут не простой параллелизм или простое сходство разных эпох, а глубокая органическая связанность времен начала риторической системы и времен ее конца. Сама культура рубежа XVIII—XIX вв. прекрасно отдает себе отчет в этом перевернутом образе истории, обращенном к началам культуры. На хрестоматийной картине В. Г. Тишбейна «Гете в Кампанье» (1787) поэт возлежит «на разбитом египетском обелиске, за ним греческий рельеф с изображением Ореста и Пилада перед Ифигенией, в то время как опрокинутая капитель и сам ландшафт Кампаньи, с акведуком и гробницей Цецилии Метеллы, представляют римскую древность»⁶. То, что на полотне просто сопоставлено, то в сознании эпохи, которое становится сознанием историческим, разьединено как важнейшие вехи движения вглубь истории: Рим, Греция, еще более архаический и загадочный слой — Египет.

Сознание историческое, но еще борющееся с релятивистскими ходами мысли, не привыкшее и пока не желающее привыкать к безостановочному скольжению смыслов; уход в глубь истории, но не ради истории, а для того, чтобы остановиться на абсолютной прочности, но только уже не в риторике, а в самой правде, исконности. «Каждый пусть будет, по-своему, греком! Но только пусть будет!»⁷ — эти слова принадлежат Гете и произнесены поздно — в 1817 г. Однако именно такое ощущение — ощущение необходимости стать греком — пронизывает культуру конца XVIII в., и этот призыв слышит каждый чуткий художник — Гете, Карстенс, Жак Луи Давид, Гельдерлин. Все разные художественные миры: Давид и Гельдерлин, даже Гете и Карстенс, поскольку Гете долгое время не был в состоянии почувствовать Карстенса, его замыслы и устремления. Греция — не просто устремленность к идеалу, реальному или выдуманному, а наклон самой эпохи в эту сторону греческого, так концы узнают себя в началах.

⁶ *Kruft H. W. Goethe und die Architektur // Pantheon, 1982, Bd. 40, S. 285.*

⁷ *Goethe. Berliner Ausgabe. Berlin, Weimar, 1974, Bd. 20, S. 273.*

Гете в конце века работал над эпосом об Ахилле, почитая за честь быть одним из гомеридов. Любая субъективность мечты и порыва здесь поддерживается исторической возможностью. Непонятные современникам взлеты и восторги Гельдерлина, впечатлевшие неповторимость на редкость своеобразного творческого дарования, коренятся в том же стремлении быть греком — среди греков, в идее экстатической полноты жизненного бытия в греческом духе. Это была уже мысль Винкельмана, но едва ли, стремясь воплотить ее, он не оставался в пределах риторических форм культуры, на учено-гуманистический лад. Ведь можно, по примеру гуманистов, разыгрывать пиры, но это и будет только спектакль, воплощение готового слова культуры. Гете, работая над «Ахиллейдой», довольно скоро убедился, что нельзя следовать Гомеру на риторический манер, т. е. повторяя и варьируя уже сказанное. Дело ведь было в большем — в жизненной полноте, не в слове, не в тексте, а в обратном им — в самой жизни. Само слово может стремиться стать впечатком такой жизненной полноты и подлинности, но уже не как готовое слово риторической культуры.

И, с другой стороны, эта тяга прочь от готового слова, от заданных форм миропонимания, объясняет нам, почему сами вещи в античном стиле приобретают в эту переходную эпоху особое значение. Подражание и мода, т. е. нечто само по себе весьма условное и поверхностное, в это время — и, может быть, ни в какое иное — несут на себе отражение глубины замыслов. Более того, мода и проявляет, правда, крайне поверхностным образом, то, что было задумано по существу. Сама мода, преодолев игривость рококо, безусловно устремлена к подлинности, насколько вообще способна ее достигать.

«Хозяйка дома обернулась теперь Аспазией, и комнаты, украшения, утварь — все должно было сделаться отныне античным. Тазы, кувшины, блюда, бокалы отливались из бронзы по рисункам или изготовлялись из золота и серебра. Кресла с гнутыми ножками, кушетки и драпировки представляли красавицу в ее будуаре, рядом с нею лира, сама она, возлежа на мягких подушках, грезит о сапфических песнопениях, ей неведомых», — писала Каролина де ля Мотт-Фуке⁸. И современный ей русский автор, Ф. Ф. Вигель: «Везде появились албатовые вазы, с иссеченными митологическими изображениями, курительницы и столики в виде треножников, курульские кресла, длинные кушетки, где руки опирались на орлов, грифонов или сфинксов. <...> Красное дерево, вошедшее во всеобщее употребление, начало украшаться вызолоченными бронзовыми фигурами прекрасной отработки, лирами, головками: медузиными, львиными и даже бараными. <...> Одно было в этом несколько смешно: все те вещи, кои у древних были для обыкно-

⁸ *De la Motte Fouqué Caroline. Geschichte der Moden, vom Jahre 1785—1829 // Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. München, 1977, Bd. 12, S. 33.*

венного домашнего употребления, у французов и у нас служили одним украшением». Что все эти предметы были без всякого употребления, — это у Вигеля ироническое преувеличение. «После расхищения гардемебля, — продолжает он, — по увезении эмигрантами всех легковесных украшений, кажется, не оставалось во Франции ни одного камушка. <...> Нам и тут надо было подражать. Бриллианты, коими наши дамы были так богаты, все попрятаны и предоставлены для ношения царской фамилии и купчихам. За неимоверную цену стали доставать резные камни, оправлять золотом и вставлять в браслеты и ожерелья. Это было гораздо античнее»⁹. Но так это и было — помимо всякой насмешки.

Одна работа Давида, «Портрет мадам Рекамье» (1800), представляет собою, вероятно, наивысшее достижение французского искусства в его стремлении углубиться в античность, в ее подлинность, но все здесь достигнуто благодаря вещам, благодаря их образу, через концентрацию на немногих (всего трех) предметах, античных по форме и назначению, — *klinē*, *hypopodion*, *lychnos*. Это вещи — в то время модные, и на картине портретируются прежде всего вещи и преобразуются прежде всего вещи, которые превращают в образ идеальности французский салон и сам человеческий персонаж картины. Перед нами уже не Франция и не салон, а покой духа, разлитый между столь скупо поставленными предметами, идеальность и подлинность существования — такая, какая только и могла произойти на французской почве из встречи современности и той подлинности и полноты античности, к которой эта современность устремилась всеми силами души.

Можно было бы сказать, что все подобные вещи — для эпохи своего рода готовые слова, которые уместно цитируются, да еще при стремлении цитировать как можно точнее. Пожалуй, так оно и есть. Но столь же свойственно этим вещам, во-первых, тяготение к тому, чтобы из цитаты превращаться в подлинность — что решительно противоречит языку моды, — а во-вторых, тяготение к тому, чтобы преодолевать отрывочность цитаты и из случайного и украшательского элемента быта становиться образом житейской, если не жизненной полноты, полнокровного бытия.

Преходящий момент моды отразил здесь, таким образом, гигантский сдвиг в культуре, которая в этот исторический миг соприкоснулась с тем, что было две с половиной тысячи лет назад. Естественно, что исторический миг быстро проходит. Проходит и увлечение античными вещами — и проходит, конечно, одновременно со всем культурным поворотом, после которого даже и самая подлинная глубина античной культуры, даже и вся античность как целый исторический период стала восприниматься принципиально иначе.

⁹ Вигель Ф. Ф. Записки, ч. 2. М., 1891—1892, с. 39—41.

Раньше античность, как идеал и образец, располагалась в здании культуры вверху и находилась впереди. Теперь она «вдруг» оказывается позади и внизу. Такое переосмысление возникало исподволь. Георг Форстер писал еще в 1788 г.: «Тем временам (временам расцвета Греции и Рима. — А. М.), когда развивались, при самых благоприятных обстоятельствах, духовные силы самого благородного племени людей, тем временам, которые никогда не вернутся более, мы обязаны, однако, всем, чем стали. Не просто матерью и кормилицей была для нас Греция, и хотя я сочту требованием крайне несправедливым требование никогда не расставаться с своей кормилицей, набожно повторять ее сказки и не сомневаться в ее непогрешимости, то я охотно признаюсь все же, что воспоминания о годах детства нередко доставляют мне живое удовольствие и что не без трогательной благодарности думаю я порой о своей доброй, пусть и не всегда мудрой воспитательнице»¹⁰. Что это высказывание Форстера питается идеями просвещения и рационализма и что они схватываются этим писателем на сломе риторической традиции, когда вот-вот должна выисходиться из неподвижности этой традиции идея закономерного, имманентного, «прогрессивного» исторического развития, — это очевидно.

Романтик Август Вильгельм Шлегель, за плечами которого была геттингенская школа К. Г. Гейне, в лекциях 1801 г. повторил все те же мотивы: «История искусства не может быть элегией безвозвратно утраченному золотому веку. Правда, столь же совершенной гармонии жизни и искусства, что в греческом мире, — она в одном отношении бесконечно выше того состояния, в каком находимся мы теперь, — никогда не вернуться в прежнем виде. Однако тот прекрасный период пришелся на эпоху юности, отчасти даже детства мира, когда человечество не успело еще по-настоящему задуматься о себе»¹¹. В этих словах Шлегеля ощутим уже язык совсем иной культуры — язык, который и подготавливается романтиками с их «прогрессизмом». Эта позднейшая культура, покончившая с риторическим словом, еще восторгается античностью, но уже внутренне равнодушна к ней, как к тому, что близко, но и сторонне, — восторженное безразличие, если такое возможно. Тут античность — позади и внизу. Она либо превзойдена, а если нет, то будет незамедлительно превзойдена, либо она же — нечто непревзойденное, но только по причине своей детскости.

Конечно, греки всегда дети, но в пору открытия архаических слоев культуры, в эпоху Бахофена, архаичность греческой культуры, ее, так сказать, «первобытность» сильно преувеличивалась. И потому ее окружал ореол романтической тайны, и в ней же могли видеть некую умиленную инфантильность.

¹⁰ Forster G. Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller... // Schiller und sein Kreis in der Kritik seiner Zeit. Berlin, 1957, S. 66.

¹¹ Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe / Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart, 1963, Bd. II, S. 22.

ИДЕАЛ АНТИЧНОСТИ И ИЗМЕНЧИВОСТЬ КУЛЬТУРЫ. РУБЕЖ XVIII—XIX ВВ.

На протяжении XVIII в. познание классической древности множилось и дифференцировалось; оно обогащалось не только новыми методологическими подходами, но и живым материалом. В 1733—1766 гг. велись раскопки Геркуланума, с 1748 г. — раскопки Помпей. Все это встречи с непосредственным и бытовым миром древности, ознакомление с нечаянным мгновенным срезом исторического движения, оставленного на бегу и таким запечатлевшимся в своем вещном облике, и в связи с этим обогащение антикварного знания и опыт достоверно-наглядного, предметного общения с античностью.

Раскапывая погребенные под лавой и пеплом старинные города, люди XVIII в. — возможно, они не сознавали это в полную меру — возвращались на свою улицу, пусть забытую. Они раскапывали свое — то, что было засыпано слоями земли и перекрыто слоями сознания. Здесь раскопки всегда — не просто поиски остатков, следов материальной культуры, но и открытие своих духовных начал, от которых к настоящему вела непрерывающаяся линия исторического истолкования и, в таком непрерывном истолковании, самоуразумения. Лишь позже, скорее только теперь, стало ясно, насколько все политические, военные, культурные потрясения двух тысяч лет не способны были нарушить линию исторической преемственности; несмотря на все разрывы нитей, насильственные разрушения, сторонние влияния и все прочее, оставался солидный запас исторических констант, причем, конечно же, «константа» подразумевает сейчас не неподвижность одного и того же, но пребывание одного и того же культурного начала в своей непрерывной изменчивости, постоянство и изменение, постоянство и ускользание — согласно исторической логике перемен. Однако во всех случаях лишь закономерное изменение, но не измена.

В середине, во второй половине XVIII в. все еще — в известном смысле — продолжается античность. Ее духовные основания вовсе не исчезли, и, главное, античностью определяется еще сама мера исторического истолкования и самоистолкования. В 1790 г. в «Критике способности суждения» Кант писал: «Образцы вкуса, что касается риторических искусств, должны быть составлены на языке мертвом и ученом; первое для того, чтобы не пришлось им претерпевать перемен, какие неизбежно постигают живые языки, так что благородные выражения делаются плоскими, обычные устаревают, а новообразуемые лишь кратковременно вводятся в обращение; второе для того, чтобы была у него грамматика, не подверженная капризной смене моды, но с правилом

неизменным»¹. «Риторические искусства» (redende Künste) — это вообще вся словесность; язык мертвый — конечно, не вообще какой-то, а латынь и на втором месте греческий; «ученый язык» значит — язык науки, которая и может следить за тем, чтобы грамматика была, а правила ее не менялись. В высказывании философа поразительно полное отсутствие исторического — понимания ли, чувства ли, здравого ли ощущения истории. Правда, Кант, в конце концов, жил в догерменевтическую эпоху, и ему прощительно. Он ни в малой степени не замечает, насколько недостаточно того, чтобы тексты наличествовали и чтобы они грамматически были благоустроены, — насколько этого недостаточно для их «неизменности»; текст остается прежним, а его понимание, ощущение, переживание и истолкование коренным образом меняются, и с этим до неузнаваемости меняется его духовный смысл. Все это в общем было доступно и известно, но Кант в своем высказывании об этом как бы вовсе не подозревает, и это для нас ценный показатель того, что все еще длится, в устойчивости своего пребывания, органический, ненарушенный процесс истории. Новое не отделяется, не отмежевывается от древнего, еще не наступил период исторической саморефлексии над своим особенным местом в истории, и даже «мертвое» — текст на мертвом и ученом языке — не отрывается от живого и настоящего и, служа рационалистически-механическим эталоном всякого «слова», не перестает быть в существенном отношении «своим». «Мертвое» и мертво лишь в том, что оно покоится, не развиваясь, оно мертво для себя, а не для «нас». Так это для Канта. Вообще говоря, вокруг него в европейской культуре как раз тогда и начался, разгораясь и набирая силу, про-

¹ Kant I. Kritik der Urteilskraft / Hrsg. von R. Schmidt. Leipzig, 1956, S. 100 (= A 53 Anm.). Высказывание Канта может показаться частным, но на самом деле входит в систему присущих всей эпохе взглядов и отражает самые основные их логические предпосылки. Об этом пишет историк философии С. Дицш (ГДР): «Вплоть до XVIII столетия включительно господствующее представление о смысле, ценности и сущности истории — таково, что из нее должно выводиться актуальные образцы поведения. Девизом такого исторического сознания служит перешедший от античности (от Цицерона) топос: „история — наставница жизни“. Было распространено такое убеждение: „история — это всеобщая кладовая, содержащая истины для всего человеческого рода“ — слова лейпцигского профессора Карла Рената Хаузера (1766)»; вследствие этого, пишет С. Дицш, «основу такого исторического сознания составляли хроники, анналы, содержавшие в себе „истории“, — по преимуществу то были сборники примеров» (Dietzsch S. Geschichtsdenken in der deutschen Aufklärungsphilosophie... // Gesellschaftslehren der klassischen bürgerlichen deutschen Philosophie. Berlin, 1483, S. 26). В самых различных отношениях связь образца и конкретно происходящего «сегодня» — вертикальная; это соответствие общего и его частного проявления либо несовершенного воспроизведения; соответствие вечного и временного. Для истории как органического становления, как развития в кругу таких представлений (исторических аксиом) нет места. Но в эту самую эпоху рубежа XVIII—XIX вв. произошел и переворот самых коренных, аксиоматических представлений и было завоевано постижение истории как органического совершения.

цесс отмежевания нового от старого, новоевропейского от античного, теперешнего от старины; и в течение 90-х годов, как бы в скоростном порядке, разрабатывается начатая Шиллером, развитая романтиками, разветвленная и противоречивая сеть типологических противопоставлений, движущаяся именно к тому, чтобы определить место настоящего культурного момента в историческом процессе, — это процесс самоопределения культуры на новых, на своих началах, вне подчиненности преподанному на все времена правилу и совершенству.

Кант в 1790 г. начатков такого процесса еще не замечает. Он в своем окраинном Кенигсберге воплощал в себе интеллектуальную вершину европейской философской мысли, а в то же время жил на островке, отрезанном от общего культурного брожения ровно настолько, чтобы тут сохранялся еще, в самой преддверии своей гибели, риторический язык культурной преемственности. Она на островке продолжает существовать как бы в «чистом» виде, а в целой Европе все же сохраняет еще значимость — хотя то и дело обнаруживает уже свою сомнительность. Важно, крайне существенно то, что к этому времени вся многовековая культура, начиная от классической древности, еще не разошлась и не распалась — несмотря на все свое событийное многообразие — на какие-либо замкнутые и завершенные в себе, качественно вполне своеобразные зоны или периоды, по ту сторону которых оказалась бы тогда в своей исторической дали античность с ее образцами. Пока же здесь еще нет этого переживания внутреннего времени культурной истории. Далекий во «внешнем» временном измерении античный образец все равно существует еще «сейчас и здесь»; он «современен», пока тип культуры, к которому он принадлежит, так или иначе продолжает сохраняться. «Мертвое» все равно тут живо, и оно живо безусловно — как мера, без какой не обойтись.

Пока продолжает существовать риторическая культура, т. е. культура риторического слова — какое управляет не только, скажем, поэтическим или ученым словом, не только словесностью, но регулирует все самопостижение культуры, — пока продолжает существовать такая культура риторического слова, то, как бы ни провозглашалась античность недостижимым образцом и идеалом, все это делается больше для красного словца, а на самом деле настоящее в лице своих поэтов и художников вступает в соревнование с античностью, с ее образцами. Та же ситуация с обратной стороны: поэты и художники могут даже счесть, что выиграли это соревнование с античностью, но это не освобождает их от необходимости все снова и снова соревноваться и, следовательно, соразмеряться с античностью. Можно сказать и так: пока существуют образцы, т. е. риторически осмысленные примеры для подражания и соревнования (жанровые и стилистические парадигмы), до тех пор нет античности как недостижимого идеала и образца. Пока есть образцы, нет образца. Когда же пропадают, делаясь бессмысленными, образцы и,

стало быть, риторическая культура разрушилась, тогда античность может рассматриваться как подлинно недостижимый образец. Зато все, всевозможные, любые тексты древней культуры перестают быть своими и становятся лишь тем, что надо понимать, что требует понимания, что надо изо всех сил стремиться, усиливаться понимать и что, следовательно, прежде всего, в первую очередь, непонятно, а как не «свое», и не нужно. Для Канта образец на «мертвом» языке сам по себе непременно живой, и как «правильный» он не требует какого-то особенного понимания; такой образец никуда не ускользает, он безоговорочно и всегда здесь; его способ существования гарантирован грамматической правильностью, а его применение — дело вкуса.

Такова непосредственность пребывания античности в XVIII в.; античность от него далека, как мертвое от живого, но это живое не сомневается в своем происхождении от этого «мертвого» и видит в нем свою меру. Канту лишь удалось чрезвычайно кратко выразить суть европейской риторической культуры² — в одном ее аспекте, в соотношении с образцом. Коль скоро линия преемственности не прерывалась, удаленность от своих начал не воспринимается остро или болезненно, разделяющее время — больше механическое. Вот что такое «константа» в пределах риторической культуры.

Однако есть и множество порванных нитей. Между духовной преемственностью и судьбой материальной культуры — сугубое различие; духовное остается, а материальное вечно гибнет, умирает на глазах. Вещи остаются в стихах, в описаниях, в словах, но само слово риторической культуры таково — это прежде всего следует принять во внимание, — что оно ставит себя перед вещью и заставляет понимать вещь через себя. Сколько бы реальных предметов и сколько бы произведений искусства ни сохранялось от античности, сколько бы их ни было открыто и сколько бы их ни поразило воображение, все равно — пока только риторическая культура жива — генеральный путь к вещи лежит через текст, через толкование и сопоставление текстов; это орудие антиквара XVIII в. и шире — орудие даже историка самого нового для того времени искусства.

² См., например: *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности // *Поэтика древнегреческой литературы*. М., 1981, с. 15—46. Изучение риторики, которое в XX в. пошло по новым путям, привело к признанию обобщенных и притом внутренне взаимосвязанных уровней «риторического»: риторика не только (узко) «искусство (или наука) слагания речей» (ее школьное определение), но она же и способ оформления всякого слова (высказывания), и, далее, она сопряжена с известным способом постижения слова (речи, высказывания) и есть способ мыслить словом и мыслить само слово. Все это безразлично для искусствоведения и истории культуры. В XX в. немало усилий приложено для того, чтобы понять, как в разные эпохи (особенно в эпоху Ренессанса, барокко) соотносились мышление словом и творчество художника.

«Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» — такой принцип риторической культуре чужд; безусловно лучше сто раз прочитать, чем один раз увидеть, т. е. лучше иметь описания вещи или произведения и не так уж важно его видеть, — это еще принцип Лессинга, упор делается на осмыслении и толковании. И это столь же закономерно и исторически оправданно, как в другие времена диаметрально противоположный культурный принцип, когда все практически доступно для зрения, видения и когда происходит массовое «поглощение глазами» предметов и произведений без какого-либо соответствующего этому уразумения. «История изобразительного искусства» геттингенского профессора И. Д. Фьорилло служит поздним (1798—1808) образцом антикварно-риторического искусствознания³, и характерно, что лекции по искусству, которые сэр Джошуа Рейнольдс читал (с 1769 г.) в Лондонской Королевской академии, лишь отсылали к опыту видения, но никогда не иллюстрировались произведениями искусства⁴. Действовал принцип риторической культуры⁵, «и любители, и специалисты больше доверяли книгам, нежели глазам»⁶. «Недостоверна видимость природы / В сравненье с данными литературы», — как передает стихи Гёте Борис Пастернак⁷. Принцип риторической культуры, к примеру, помешал, вплоть до 1760-х гг., убедиться в реальном существовании дорической колонны без основания, образцы которой можно было видеть на Акрополе, в Пестуме и на Сицилии (в самом Риме в театре Марцелла⁸ были колонны без основания — однако тосканского ордера).

Но во вторую половину XVIII в. уже ощутимо давление новых, антириторических, нарождающихся и нарастающих культурных начал. Было бы напрасно входить сейчас в рассуждение о причинах их возникновения; довольно того, что эти начала культуры взаимодействуют со всеми прочими историческими факторами, которые, сложившись вместе, производили на рубеже XVIII—XIX вв. колоссальный, небывалый в европейской истории переворот — переворот политический, социальный и прежде всего культурный. Он, как мы знаем, окончательно оторвал настоящее от древнего, от античности, разорвал связь времен, непрерывное и преемственное движение «своего». Окончательно — потому что, разумеется, исторические силы, отрывавшие новую Европу от ее культурных корней в античности, действовали издавна и неустанно. Воз-

³ Fiorillo I. D. Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. 1—5. Göttingen, 1798—1808.

⁴ См.: Fawcett T. Visual facts and the 19th art lecture // Art History, 1983, v. 6, № 4, p. 442.

⁵ Принцип не умоглядный, но практический, как предпосылка «риторического» мировоззрения в указанном выше смысле.

⁶ Pevzner N., Lang S. The Doric revival [1948] // Pevzner N. Studies in art, architecture and design, v. I. N. Y., 1968, p. 197.

⁷ «Фауст», ст. 6535—6536 // Гёте И. В. Собр. соч. в 10 т., т. 2. М., 1976, с. 247.

⁸ Pevzner N. Op. cit., p. 197.

никновение широкого музейно-антикварного отношения к античности в эпоху Возрождения⁹ — показатель трещины между временами.

С этой трещины берет начало продолжавшийся несколько веков период, который оканчивается на рубеже XVIII—XIX вв. и завершается именно на иллюзорных (но не только иллюзорных!) усилиях реконструировать подлинность античности в искусстве, в жизни — в самом быту. В середине же и во второй половине XVIII в. происходит, казалось бы, парадоксально-странный процесс — изучение, обновление, оживление античности, увлечение всем античным, в ветхое вливается новая жизнь, и глубоко жизненно, по-новому, с психологическими акцентами, душевно, «проникновенно», как сказал бы Гегель, переживается то античное, чему — о чем не подозревали ни Гёте, ни Гегель — еще предстояло в известном смысле умереть именно от особой опеки, заботы и любви. Люди начинают видеть глазами так, как если бы проснулся независимый от слова и его регулирующего смысла взгляд, — причина, почему раскопки середины века не прошли бесследно и не прошли лишь на уровне учености. В открывающееся древнее люди интенсивно вкладывают себя, свою душу, свои смыслы и способы восприятия, и повсюду незаметно и неподконтрольно завязываются узлы синтезов — своего и чужого, нового и давнего.

Новая эпоха соревнуется с древностью, т. е. с своими скрытыми, погребенными, а теперь открываемыми началами, новая эпоха догоняет древность, овладевает ею, осваивает ее, конечно, в своих формах, но только «свое» здесь — прямое развитие того давнего, становящегося «чужим». Оттого прощание с античностью совершается как ее возрождение и полное торжество. Ее понимание в эту эпоху есть и ее непонимание, но не где-нибудь, а именно в непонимании кроется и сама подлинность понимания — то, что не могло быть иным, а должно было быть таким, единственно так возможным, и то, что оно всколыхивало исконные начала, подходившие такими путями к своему концу, исчерпанию¹⁰.

Таковы самые общие горизонты осмысления, пределы, в которых оказывается в эту переломную эпоху всякая античная вещь, как и вся-

⁹ О коллекционировании античных вещей в XV в. см.: Головин В. Н. Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияния и взаимосвязь. М., 1985, с. 22—23.

¹⁰ Это присутствие античности в культуре конца XVIII в. — не иллюзия, а реальность, подкрепленная единством риторического слова. Эту реальность, видимо, подкрепляют и столь же реальные моменты социально-экономической жизни, при огромном различии социальных отношений, спустя две тысячи лет. Как уровень производства, так и самые его формы (ручной труд, уровень производительности труда) в эту эпоху все еще сопоставимы с позднеантичными условиями, и они ненамного обгоняли античный мир: так это было в самый канун промышленной революции, в эпоху изобретения паровой машины и т. д. Общество продолжало оставаться аграрным (К. Маркс): см.: *Montek H. Wirtschaftsgeschichte Deutschlands*, Bd. II. 2. Aufl. Berlin, 1976, S. 65—66.

кий античный текст. Исторический час наибольшей близости к античности и — в ином измерении — наибольшей удаленности от нее. Подобную полярность вещи выдают особенно явно, более явно, нежели тексты.

Барон Гримм писал в 1763 г. из Парижа: «Сейчас в Париже — все à la grecque: фасады и интерьеры, мебель и украшения»¹¹. Но уже к концу века это «а-ля-грек» делается синонимом вычурно-орнаментального, арабесок. Греческое — в стиле рококо. Но не забудем, что родственны такому стилю высокие образцы серьезного человеческого «стремления к познанию» — немецко-французско-греческий синтез изящно-утонченного философски-поэтического Виланда («Агатон», 1773). Наследником рококо был и Жак Луи Давид. «История искусства древности» Винкельмана вышла в свет в 1704 г. — произведение, переориентировавшее немецкую культуру, и не только немецкую, в сторону греческого; этим совершившее нечто такое, что было потребностью всего исторического, общекультурного развития. Ученые, антиквары, художественные, писательские и читательские усилия — все идет в этом заданном историей направлении: туда же идет и мода, словно пена, взбитая этой усиленной деятельностью, производимой в глубине.

Но что такое эта Греция, к которой устремилась самая передовая и самая вдумчивая культура эпохи? Конечно же, в самую первую очередь эта Греция — незнакомое, что стало необходимым познать и освоить. Это сначала направление взгляда, а потом его реализация, сначала предчувствие своего, близкого, а потом уже его реальное ощущение и переживание. Это сначала — заданная динамика исторического взгляда вглубь, а уж потом — увиденное, вид, реальность. В строгом и совсем формальном смысле слова Винкельман не знал ничего греческого, но это не помешало ему направить всю культуру в сторону Греции. Образ греческого искусства создавался аффективным влечением; в знании же оригиналы и копии, греческое и римское смешивались. Так было даже с самими текстами, с самыми основными. Гомер был заново прочитан в середине XVIII в., т. е. был очищен от двухтысячелетних риторических напластований, от ухищрений аллегорезы и бремени учености. Был открыт новый, более глубокий и более исторически адекватный угол зрения на него, и этот новый взгляд усваивался уверенно и постепенно на протяжении всего века¹².

¹¹ Цит. по: Античность в европейской живописи XV — начала XX в. М., 1982, с. 20.

¹² См.: Foerster D. M. Homer in English criticism. The Historical approach in the eighteenth century. New Haven, 1947; Finster G. Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe. Leipzig — Berlin, 1912; Wagner F. Herders Homerbild, seine Wurzeln und Wirkungen. Köln, 1960; Idem. Herder und die Homerübersetzung // Forschungen und Fortschritte, Bd. 38. Berlin, 1964, S. 207—303, 341—345; Rehm W. Griechenland und Goethezeit. Leipzig, 1936, S. 67—72, 95, 170 u. a.

Памятники греческого искусства нередко поражали своей чуждостью, когда оказывались в поле зрения, но только это чуждое приходилось обращать в свое, так сказать, путем планомерной работы над собою. Так поразили Гёте храмы в Пестуме с их дорическим ордером. «В Пестуме и на Сицилии, — пишет современный исследователь, Х. В. Круфт, — Гёте совершил почти болезненный для него переход к уразумению греческой архитектуры, шаг, которого не мог сделать Винкельман. Храмы в Пестуме были единственными греческими постройками, какие когда-либо видел Винкельман. <...> Но он не был в состоянии эстетически принять их»¹³. Так, уже в XIX в. скульптуры Парфенона не признавались достойными гения Фидия¹⁴. Везде — «болезненность перехода», который должен был совершать и Гёте.

«Немногие представляют себе, — пишет Н. Певзнер, — что греческая дорическая колонна, с каппелюрами, лишенная базы, та самая колонна, которая для нас служит символом величия греков, была в принципе неизвестна в 1750-е гг., и лишь к 1760 г., когда ее узнали считанные знатоки, антиквары и архитекторы, она стала предметом ожесточенных споров». Н. Певзнер приводит отрывок из письма Джеймса Адама от 21 ноября 1761 г.; Адам писал из Пестума: «Знаменитые древности, о которых в последнее время так много толкуют, как о чудесах... не стоят, если не говорить о простом любопытстве, и половины того времени и тех трудов, которых они стоили мне; эти древности — самого раннего, неизящного и неразвитого дорического стиля, обходившегося без деталей и едва ли представляющего хотя бы две точки, с которых здание можно хорошо видеть». По словам Певзнера, «дорическая колонна постепенно акклиматизировалась в основных странах Европы, пусть как редкостное растение, но и в подтверждение своей новизны, лишь между 1768 и 1787 годами», когда Франческо Милициа прямо написал, что дорическая колонна «не нуждается в основании»¹⁵.

Греческий идеал означал устремленность в глубь культуры, к ее основаниям, к незнакомому, неизведанному ее фундаменту, притом с очевидным ощущением, что это незнакомое — свое. Всякого рода удаленность, временная, географическая, от этих основ лишь множит тягу. Асмус Якоб Карстенс пишет из Рима на родину 9 февраля 1793 г.: «Мои работы наделали шума. Люди пялят на них глаза, изумляются и никак не могут взять в толк, как это я привез из Германии в Рим такой гравдиозный стиль, не понимают, как я вообще пришел к нему»¹⁶. Карстенс как рисовальщик безусловно добился наибольшей степени приближения к греческому пластически-скульптурному идеалу; по словам Г. фон Эйнема, «он впервые вновь ощутил как художественно ценное — отсутствие пространственной широты и глубины, простое

¹³ *Kruft H. W. Goethe und die Architektur // Pantheon, Bd. 40, 1982, S. 283.*

¹⁴ *Bianchi Bandinelli R. Klassische Archäologie. Dresden, 1980, S. 89.*

¹⁵ *Pevzner N. Op. cit., p. 197, 207.*

¹⁶ Цит. по: *Kamphausen A. Asmus Jakob Carstens. Neumünster, 1941, S. 155.*

противостояние фигур, воздействие самой телесной формы вместо жестов»¹⁷. Карстенс был учеником Копенгагенской академии, учеником прежде всего Абильтора, и тут, в его духовном становлении, сыграла свою роль перспектива дерзкого «перелета» из Северной Германии в древние времена европейского Юга, — то самое, что придало такую интенсивность мечте Винкельмана, уроженца северо-немецкого городка Стендаля. «Надо, чтобы древность являлась перед нами издали, отрешенной от всего обыденного», — писал Вильгельм фон Гумбольдт в августе 1804 г.¹⁸.

Итак, путь в Грецию вел через Рим и Италию. «Рим — вот Афины; здесь Пропилеи» (Гердер¹⁹). То, в чем заключалась столь настоятельная потребность, — то было вовсе не греческим в его очищенном виде, а таким греческим, которое постепенно обретало себя за всеми позднейшими наслоениями; требовался постепенный и последовательно производимый обратный перевод с римского и латинского (и с риторического!) на язык греческой культуры. Гёте вывез из Италии и Рима отнюдь не «римское», а, как писал наш П. В. Анненков, «аттическое, художническое воззрение на жизнь»²⁰ — не одни «Римские элегии», а новый, огромный по своему значению, обобщенный взгляд на человеческую культуру, связанный именно с столь жизненно важным для той эпохи заглядыванием в ее исторические глубины, за рамки традиционно-риторического. Вот закономерность тогдашней культурно-исторической перспективы. Воле не только трудности поездки в Грецию, к самым «корням», удерживали в то время от ознакомления с памятниками искусства в самом их историческом средоточии, но и своеобразная «перевёрнутость» исторической картины в самом культурном сознании. Логика той эпохи такова — восхождение или, лучше сказать, взбег к своим началам: не переход от Греции к Риму и затем в Европу, а наоборот, от Рима к Греции, — надо видеть греческое, но видеть через римское и за римским²¹. Поэтому, уже логически, дорога в Грецию пролегает через Рим и Италию, и даже греческие памятники на итальянской земле — не самое главное. Пока самые основные принципы риторической культуры еще не оставлены, пока они еще не отпускают от себя умы, до тех пор до Греции еще обычно и не доезжают — зато добиваются дерз-

¹⁷ *Einem H. von. Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. München, 1978, S. 48.*

¹⁸ Письмо к Гёте от 23 августа 1804 г.; цит. по: *Stadler P. B. Wilhelm von Humboldts Bild der Antike. Zürich — Stuttgart, 1959, S. 139—140.*

¹⁹ *Herder J. G. Sämtliche Werke, Bd. 28 / Hrsg. von B. Suphan. Berlin, 1884, S. 282.*

²⁰ *Анненков П. В. Парижские письма. М., 1983, с. 29 (ср. неверный комментарий на с. 508; Анненков говорил о совершенно общепонятных для своего и для нашего времени вещах).*

²¹ Поэтому же путь не может остановиться в Греции и продолжается на Восток, постепенно овладевающий философскими умами с начала века: Ф. Шлегель, А. В. Шлегель, Й. Геррес, И. А. Канне, Гёте, Ф. Рюккерт... Возникают новое востоковедение, новая индология и т. д.

кой и измученной мечтой, пробивая все слои времени и ложного бытия (Гельдерлин, его «Гиперион»!). Картина культурной истории, своей истории — многослойна; у Гёте она не порывиста, а эпически спокойна. На ставшей хрестоматийной картине В. Г. Тишбейна «Гёте в Кампанье» (1787) поэт, по описанию Х. В. Круфта, возлежит «на разбитом египетском обелиске, за ним греческий рельеф с изображением Ореста и Пилада перед Ифигенией, в то время как опрокинутая капитель и сам ландшафт Кампаньи, с акведуком и гробницей Цецилии Метеллы, представляют римскую античность»²². Слишком уж позитивная рядоположность вещей на этой картине — почти предварение броских и чрезмерно обнаженных биографических приемов живописцев XIX в. — на деле еще была исторической морфологией, напряженной и значимой.

Так называемый римский домик, выстроенный в 1792—1799 гг. в Веймаре по проекту Й. А. Аренса в соответствии с идеей Гёте, представляет собою «римскую постройку» «на греческой базе»²³. Дорические колонны, на которые опирается здание, — посещение Пестума не прошло напрасно — отчасти погружаются в землю; таким образом, здание зримо воплощает в себе идею культурного времени и органического роста, оно растет из земли и от первозданно-дорического дорастает до цивилизованного римского стиля. Замысел такой постройки реализует устремленность от «концов» к «началам», к истокам, к предшествовавшему всякой риторике поэтическому творчеству Гомера, к самой почве, на которой возрос пластически-поэтический идеал гармонии. Еще в сознании современников полнокровно живет винкельмановское понятие греческой «простоты», разрешающей в своей обозримой цельности любые смысловые и стилистические диссонансы, — но стоит только начать образу греческой культуры отлагаться, отмежевываться от современности, стоит только начать синтезу древнего и современного, «начал» и «концов» распадаться, как взгляд творца (одновременно и философа культуры) нарушает равновесие тонко установившейся гармонии в пользу исконно первозданного и начинает перевешивать «почва», преобладая над растущим на ней культурным организмом.

Для Гёте это было бы немислимо, однако так поступал уже Гельдерлин в своем переводе двух трагедий Софокла²⁴. Гельдерлин, для которого греческая идеальность дороже и ближе всего, в то же время осознает греческое как «чужое нам», а потому стремится представить его более живо, подчеркивая в нем «восточное, то, от чего оно отреклось» (письмо издателю Ф. Вильмансу от 28 сентября 1803 г.²⁵). Свое-чужое

²² *Kruft H. W. Op. cit., S. 285.*

²³ *Ibid.*

²⁴ См. всесторонний анализ этих переводов: *Schadewaldt W. Antike und Gegenwart. Über die Tragödie.* München, 1966, S. 113—174; *Beissner F. Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen.* Diss. 1933. 2. Aufl. Stuttgart, 1961.

²⁵ *Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe, Bd. IV / Hrsg. von G. Mieth.* Berlin — Weimar, 1970, S. 475—476.

необходимо приблизить к себе, вполне освоить, и этого Гельдерлин пытался достигнуть смелым забегом внутрь истории. Как замечал поэт в одном из своих последних писем (от 2 апреля 1804 г.), такое направление в сторону «эксцентрического вдохновения» помогло ему достигнуть «греческой простоты»²⁶. Итак, цель задана и даже традиционна, но для достижения ее приходится прибегать к необычным, нетрадиционным средствам, выводящим за пределы классической греческой культуры, отдаляющим ее от «центра». Именно Гельдерлин в последние годы творчества особенно остро ощутил три существенных момента европейского культурного развития: 1) глубокую сопряженность греческой культуры и культуры западной, их непререкаемую взаимосвязь; 2) их же несовместимость ввиду глубочайшего их различия и 3) противоположную направленность развития культуры греческой и культуры западной в ее современном виде. По словам Ф. Бейсснера, «именно занятия греческой поэзией... приводят Гельдерлина к пониманию того, что она не может представлять единственной и вечной меры»²⁷.

Вместе с таким пониманием всего своеобразия современной культурной эпохи мы оказываемся уже по *эту* сторону художественного перелома XVIII—XIX вв.: стремление к исконности, то самое, которое в виде воплощенной схемы было выражено в гетевском «римском домике», уносило романтиков (в отличие от Гёте почти не ценивших момент гармонического равновесия) на Восток, в Индию, в «серые предутренние сумерки» культурной истории, откуда доносится до нас полнозвучно-торжественный, странный, озадачивающий, темный и глубокий тон — голос вайотдаленнейшей давности (Й. Геррес²⁸); Ф. Шлегель, недавний классицист, отправляется на Восток, — правда, чтобы позднее все же вернуться к идеалам античной и европейской средневековой культуры²⁹.

Конец XVIII в. — никакое иное время в западноевропейской истории не заслуживало бы так, как это, наименования Возрождения: возрождается все, т. е. возрождаются все, противоречащие друг другу стилистические принципы разных эпох. Конец XVIII в. — это сразу и «gothic revival», и «doric revival». Это и возрождение египетского стиля, который усваивался более плавно, не столь интенсивно³⁰. Историк архитектуры сразу же вспомнит о зарождавшемся тогда же «неоренессансе», который определил эклектический облик XIX в.³¹. Все это «возрождается» одновременно, — на одни и те же годы приходится пик

²⁶ Ibid., S. 481.

²⁷ Beissner F. Op. cit., S. 166.

²⁸ Görres J. Mythengeschichte der asiatischen Welt [1810] // Ges. Schriften, Bd. V. Köln, 1925, S. 333.

²⁹ Emmerleben A. Die Antike und die romantische Theorie. Berlin, 1937, S. 86.

³⁰ Pevsner N., Lang S. The Egyptian revival [1956] // Pevsner N. Op. cit., p. 212—233.

³¹ См.: Milde K. Neorenaissance in der deutschen Architectur des 19. Jahrhunderts. Dresden, 1981.

гетевского нового классицизма и выступление романтиков. И если в применении к концу XVIII в. как-то неудобно говорить о полистили-стике, то, по всей видимости, потому, что все же достоянием не одного только Гёте было известное представление об органической последовательности стилей и художественных эпох — своего рода морфологическая картина культурной истории. Ведь обращение к истокам, которые и производили на свет все эти «возрождения» самых различных, самых несходных стилей, диктовалось как раз внедрением исторического измерения внутрь того, что до поры до времени оставалось внеисторическим (как вне истории находились, по Канту, образец и подражание образу). Но эта историческая морфология — история как организм, история как растение на месте риторических формул и схем — привела к открытию множественности своих «истоков».

С началом XIX в. появляется возможность того, чтобы единство возникало из смеси разнородного и строилось на почве, подготовленной только что обретенным и почти немедленно утраченным новым, чрезвычайно напряженным отношением к историческому развитию, становлению. Тогда уже можно соединять разнородное, доригу и готику, подлинность и подделку, — тогда даже от самой эпохи скрыто, что тут нарождаются полистилистика и эклектизм. Все и осуществляется в эту эпоху — и морфологическое, органически бережное обращение к истории, которая как бы вся опрокинулась в настоящее, вся стала предметом мысли и творчества (недаром эпоха великого перелома!), и то скрыто-эклектическое блуждание по стилям и эпохам, которое внешне рождает видимость единства, а внутренне опирается на «равнодушие» выбора. Но как напряженное созерцание огромного распластавшегося организма истории, так и нарождающийся эклектизм свидетельствуют о небывалых переменах, совершавшихся в европейской культуре.

Можно говорить о стиле любой эпохи. Однако наполнение и внутренняя устроенность понятия «стиль» не всегда одинаковы. Стиль этой кризисной эпохи характеризуется тем, что художественное наследие прошлого прямо внедряется в непосредственную жизнь, в то, что по-русски именуется бытом. Чем определяется общее в стиле, как осознает это сама эпоха, — от этого всякий раз зависит объем и содержание понятия «стиль». В ту эпоху это стиль прикладного искусства, мебели, интерьера. Не что-то духовное как таковое определяет лицо этого времени, его обращенную вовне поверхность, а именно бытовое — это с одной стороны; но с другой стороны — не непосредственно, не «органически» бытовое, но именно культурные элементы разных эпох, низводимые до бытового предмета и вмещаемые во всегда узкое пространство интерьера. Предметный мир становится носителем духовного. Стиль берет начало сверху, с духовного, и, воплощаясь в предметы быта, проникает лишь в верхние слои общества, не затрагивая низших, однако все

же проникает достаточно глубоко, чтобы стиль складывался как широкое социальное явление.

Эстетико-бытовая категория «элегантного», «изящного» не случайно сама собою выдвинулась в эту пору, от нее уже «пахнет» позднейшим бидермайером. Сама эпоха полна глубочайших духовных порывов и исканий, но уже есть в ней социальные силы, которые наводят на фасад эпохи доску общего стиля, словно этой эпохе предстоит заседать в каком-то собрании «веков и народов». Бидермайеру предстоит снизить уровень духовных поисков и всячески культивировать «элегантно-изящное» в качестве социального ориентира; эта категория заключала в себе художественный эклектизм как внутреннюю форму (*греч. eklego — лат. cligo*; от последнего — *elegans, elegantia*). Пока мы находимся не в бидермайере, а на рубеже веков, но дальнейшее развитие тенденций «общего» стиля выдает внутреннее заложенное в нем снижение культуры как ценности, поскольку обращает художественные ценности в нечто домашнее и бытовое, и несет в себе возвышение быта, поскольку быт (непосредственная, домашняя жизнь) становится причастным к самому высокому искусству и его истории³², быт, — как история, разыгрываемая в камерном варианте. Улица, площадь, памятник, дворец древнего города переносятся в интерьер. Как французские революционеры перенимали формы республиканского Рима, так здесь, в быту, перенимают историю искусства или историю цивилизации и отчасти играют ими.

Культура мельчает — возвышается быт. Весьма рано заметил эту двойственную тенденцию Гёте. В Венеции в октябре 1786 г. Гёте писал об этом: «то искусство, что настилало полы древним, что строило своды небеса христианских церквей, теперь измельчало и тратится на табакерки и браслеты. Право же, эти времена — хуже, чем можно думать»³³. За этим наблюдением скрываются глубокие процессы. Человеческое «я» впервые начинает осознавать себя в эту эпоху в своей полнейшей конкретности и уже не растворяется в формах общего, а потому, как внутреннее наполнение и богатство (именно «моей») души, впервые может становиться совершенно особым, сокровенным достоянием человека, отличаемого и отделяемого от любого иного «я» и с подозрением, если не враждебно, относящегося к любой отвлеченной мере человеческого достоинства, человеческой ценности. С глубинами процесса, в котором человеческое «я» приходит к себе, неразрывно связано «мелкое» — «я», которое в своей осознанной неповторимости начинает ощущать себя центральной «точкой мира», чувствует себя и собственником всего мира;

³² Разумеется, вспоминается стиль «модерн», в рамках XIX в. «симметричный» классицизму (начало — конец века). Но здесь иное: линия, ощущение формы ведет за собой в модерне духовность, словно извлекаемую изнутри предметов, а это движение от обыденности к «духу», навстречу искусству, приводит не к стилю, а к стилизации и к заражению искусства модой.

³³ *Goethe J. W. Italienische Reise / Hrsg. von H. von Einem. München, 1978, S. 87.*

весь мир и все культурные богатства — его владение. В известном смысле это так и есть. Однако усвоение духовных богатств резко переходит в присвоение материальных ценностей. И, возможно, на языке той культурной эпохи «внутренние ценности» так заново и осмысляются через все внешнее, подлинные богатства по-новому понятого «я» — через его «собственность». На передний план выходят тогда сами акты «присвоения» ценностей, совершающиеся демонстративно и требующие огромных затрат; балзаковские нувориши — плесень такой культуры.

На рубеже XVIII—XIX вв. вся эта перестройка культуры, ее сведение воедино, ее превращение из широкого потока, протекающего среди всех и на глазах у всех, на улице и на площади, и бесчисленное множество невидимых ручейков, которые текут от мировой культуры к отдельным «я», этим полноправным измерителям, держателям, оценивателям всего, — эта перестройка происходила в формах громоздких, гротескно-тяжеловесных, чрезмерно материальных. Тут складывается образ мировой культуры и складывается на языке сугубых противоречий: все «мое» и даже сама эпоха — это уже только звенья неизмеримой цепи культурного предания, и «мне», и эпохе, казалось бы, уместно скромно потесниться в сторону; зато «я» и «моя» эпоха — это центр, собирающий вокруг себя все ценное, это единственная мера всякой ценности. Все художественное и все общественное становится внутренним, а это значит сразу же — элементом, неповторимым и индивидуально окрашенным, моего внутреннего мира и моей собственностью.

Тогда интерьер моей комнаты, квартиры, салона — это продолжение «моего» внутреннего мира, отчуждаемый наружу «мой» внутренний мир. И вот в такое-то внутреннее и переносится все с улиц и площадей. Правда, улицы и площади не трогаются с места, однако тем главным местом, где поселяется культура и куда проецируется вся история искусства, усваиваемая и присваиваемая, обращаемая в собственность «я», становится дом, интерьер. Как бы ни был красив, импозантен, репрезентативен фасад дома, сам дом, в применении к сокровенным импульсам этой культуры и этого стиля, нужно представить себе как бы вывернутым наизнанку. То, что мы видим, стоя на улице и глядя на дом, — это внешняя сторона и оболочка внутреннего, не просто фасад, стены и окна и ряд с другими фасадами (тогда дом — часть улицы), но проявление этого внутреннего. Отсчет тут нужно вести от собственника, от присваивателя, от того «я», который поместил себя внутрь своего мира, который устраивает этот мир как «свой» мир и который даже фасад своего дома выставляет наружу именно как «мое». «Я» рассуждает здесь так: чем дальше от «меня», от «моего» внутреннего, затем от устроенного мною мира, тем меньше смысла, так сказать, смысла-для-меня; стены моей комнаты или стены моего дома — это крайние границы моего, моего внутреннего, моего собственного мира.

Это поразительным образом согласуется с тем, что происходит в этот период с самим искусством. Живописное изображение, вообще говоря, дает два пространства: одно — пространство видимых в изображении вещей, другое — внутреннее, которое остается за вещами и по отношению к видимым вещам выступает как их созидательное начало; это второе в собственном виде изобразить и вовсе нельзя. Но теперь и в живописи отсчет от некоторой абсолютности данного, от вещей и от «мира» заменяется отсчетом от человеческого «я», притом такого, которое именно теперь начинает вполне понимать свою конкретность, единичность, свое центральное положение в мире³⁴. Правда, такому единичному «я» предоставляется возможность преодолевать свою замкнутость и единичность, но для него это всякий раз проблема, и проблема самая значительная! Если раньше всякая изображенная на картине вещь была сосудом внутреннего смысла, то теперь она, скорее, превращается в границу «моего», в оболочку «моего» и перестает быть носителем своего, внутреннего смысла.

Если вещи, предметы, фигуры получают свою собственную весомость, то они, разумеется, определены изнутри и тем самым получили «свое» внутреннее. Теперь же, вместе с совершающимся переломом, это внутреннее вещей, собственный смысл, присущий всякой вещи, все больше обесценивается, но зато разрастается и приобретает все большую весомость то видимое пространство, которое отделяет «меня» от вещей, изображенных на картине. Причем здесь это «я» можно было бы толковать то ли как идеальный «образ зрителя», то ли как идеальный «образ героя» изображения. Вот это видимое пространство все более разрастается, дифференцируется, оно психологизируется, оно становится все более ясной, живой средой «моего» обитания, а вещи все более выступают как простая граница, преграда моего мира. Весь смысл изображения перенесен в зримый изображенный мир, на эту сторону; а у мира, по ту сторону (за поверхностью вещей), затем у внутренней, собственной стороны вещей отобран, по возможности, всякий смысл³⁵.

³⁴ Напротив, возрожденческим натурам недоставало именно этого нового качества разобщенности (единичности), так сказать, художественно-жизненного эгоизма, который видит человечество и мир отраженным в себе, но себя распространенным на весь человеческий мир; даже в самых эгоистических поступках «я» все еще слишком обобщено, и все совершается еще от лица «человека» и общезначимо.

³⁵ До утраты живописной глубины и интереса к глубине пространства здесь еще весьма далеко, и искусству еще предстоит в течение века переваливать через свои горы и пропасти, но путь туда открылся именно теперь. Белесые туманы в пейзажах К. Д. Фридриха, мгла, застилающая местность, — одной природы с тем розоватым маревом, которое покрывает виды Венеции на полотнах Тернера — на работах, несомненно, новаторских, но и тупиковых для 1840-х гг. Трудно найти в 1820—1830-е гг. художника, который бы так, как К. Д. Фридрих, интересовался именно внутренней стороной вещей, их сущностью (почти фило-

Отсюда уже ясно, какое значение приобретал в переломное время прежде всего интерьер как тема живописи, изображение внутреннего, замкнутого пространства дома и, в частности, стена — как идеальная, сведенная как бы к самому своему существу, преграда для зрения, стало быть, здесь предел, граница «моего» мира. Нет сомнения в том, что живопись начала XIX в. не только потому уделяет столько внимания изображению интерьера, что сам интерьер стал предметом тщательной заботы в самой жизни, но и потому, что как дом, «отсчитанный» изнутри, так и живописный интерьер служат наилучшим представлением утверждающегося теперь образа мира вообще. Интерьер становится космосом самоутверждающегося «я», и вся история искусства и культуры закономерно опрокидывается в этот присвояемый «я» мир, в котором хозяйничает субъективность «я». Все внешнее, что залетает в этот мир снаружи — ветер, лучи солнца, блики света, — служит владельцу этого внутреннего мира так, как служили солнце и стихии богу, так же послушно, но только в камерных масштабах, как это и пристало миниатюрному миру. Стена в таком живописном интерьере есть нечто абсолютное, и если вдруг распахиваются двери, то для того, чтобы показать анфиладу комнат, т. е. другие ячейки этого же внутреннего, присвоенного «мною» мира.

Возрождение античности приходится на время таких глубинных процессов в языке культуры. Стена-преграда — это такой элемент языка, который подвергается тут настойчивому осмыслению; можно сказать, что все «вращается» вокруг нее как проблемы. Она же становится и значимым элементом стремящегося к античности стиля этой эпохи.

Стиль того времени называют «ампиром». Однако дело не в четких временных границах стиля, а в той переходной функции, которая присуща стилю в эпоху культурной ломки; притом сам объем и само

софски), но именно у этого художника, осваивающего новыми средствами реальность мира, зритель должен переноситься внутрь вещей. Само увлечение облаками и туманами в романтическом искусстве — феномен сложный; в первую очередь он отражает интерес к природе во всем ее богатстве, но есть в этом увлечении и та сторона, которая со временем закроет сам этот интерес к природе, положит ему конец. Все эти «атмосферические явления» — среда, которая прикрывает и застигает действительность, которая располагается в пространстве, которая впитывает в себя и свет и тьму, уподобляется хаосу и арабескам и может служить шифром натуральной действительности. Природа так или иначе ставится в связь с «душой»; клубы облаков, тумана и дыма — это единение природы и субъекта: атмосфера — первое, с чем встречаются глаз и душа, обращаясь к природе. Это — первое, а сам мир — дальше, он там, по ту сторону. Чем материальнее облака-туманы, чем больше принадлежит им функция посредника между субъектом и удаляющимся миром, между глазом-душой и действительностью, тем неприступнее эта последняя. В такой романтической живописи — корни абстракции, причем все хаотически клубящееся, рационально истолкованное как шифр, становится все более плоскостным и геометризуется. Ср.: *Rosenblum R. Modern painting and northern romantic tradition. Friedrich to Rothko, N. Y., 1975.*

содержание «стили» на переходе меняются. По Макс фон Бену, «ампир выкристаллизовался из непосредственно предшествовавшего ему стиля Людовика XVI, чтобы затем и свою очередь раствориться и непосредственно следующем после него стиле бидермайера. В эпоху бидермайера классицистическое направление сказало свое последнее слово. Пышность была устранена, позолоченные накладки исчезли... а практичное осталось — полезное, дельное, что, собственно говоря, и отождествляли с античностью» и т. д.³⁶. Еще короче пишет Пьер Верле (1972): ампир — «это как бы затвердевший стиль Людовика XVI, стиль, который с наполеоновскими армиями распространился на всю Европу. Остались островки сопротивления, свежести и оригинальности в Англии... и так называемый русский ампир, где сохранилось известное изящество»³⁷.

Действительно, ампир приобретал особенный характер почти в каждой стране. В Англии, где границы стилистических полос по сравнению с другими странами Европы вообще наименее четки, уже давно, задолго до наступления ампира, совершилась художественная, и промышленно-художественная, что необходимо подчеркнуть, реакция на итальянские раскопки. Осия Веджвуд с его фабрикой, характерно названной «Этрурия», с его изобретением особого вида фаянса («jasperware»), материала, в котором стали воспроизводить античные вазы, составил целую эпоху в истории европейского классицизма. Его продукция, вся ориентированная на античные мотивы, — вазы, посуда, рельефы, плакетки — завоевала и Англию, и континентальную Европу³⁸. В еще большей мере можно сказать это и о Джоне Флексмене, необычайно разностороннем скульпторе и рисовальщике, который сам удивлялся всеевропейской славе своих контурных иллюстраций к Гомеру, Эсхилу, Данте³⁹. Если Веджвуд начиная с 1790—1793 гг. выпустил много копий знаменитой Портлендской вазы I в., купленной лордом Гамильтоном (ее рельефы, как предполагают теперь, иллюстрируют легенду о рождении императора Августа⁴⁰), — то Флексмен и сам создает у Веджвуда вазы в античном стиле на основе составленного д'Арканвиллем каталога этрусских, греческих и римских древностей из собрания У. Гамильтона (1766): например, вазы «Геркулес в садах Гесперид» (1785), «Апофеоз Гомера» (1778), «Апофеоз Вергилия» (ок. 1785)⁴¹; он работает с самыми различ-

³⁶ *Boehn M. von. Das Empire. Die Zeit, das Leben, der Stil.* Berlin, 1925, S. 417.

³⁷ Цит. по кн.: *Соколова Т. М., Орлова К. А. Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети XIX в.* Л., 1982, с. 67.

³⁸ См.: *John Flaxman. Mythologic und Industrie.* München, 1979.

³⁹ *Ibid.*, S. 179; см. также: *Irwin D. John Flaxman. 1755—1826. Sculptor, Illustrator, Designer.* London, 1979 (о рисунках см. p. 67—122); *Häsler B. John Flaxman, ein Philhellene der Goethezeit. Renaissance und Humanismus im Mittel- und Osteuropa / Hrsg. von I. Irmscher.* Berlin, 1962, S. 272—283.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 86—87. См.: *Lexikon der Kunst*, Bd. III. Leipzig, 1975, S. 927.

⁴¹ *John Flaxman...*, S. 81, 76, 82.

ными сюжетами, включая английские национально-патриотические темы. Что же касается контурных рисунков Флексмена, о которых восторженно писал в «Атенеуме» (1798) А. В. Шлегель, то они в логическом отношении представляли собою абсолютную вершину антикоподобного стиля в это время и во весь этот период грандиозного перехода фиксировали самую точку внутреннего слома (о чем несколько слов ниже).

В России художественные идеи французского ампира развивали самостоятельно, внося в них свое национальное мировосприятие, и если говорить об интерьере, то он был подчинен представлениям о жизни и житейском уюте, которые уничтожали патетику французского стиля⁴².

Ф. Ф. Вигель оставил яркие, ироничные воспоминания об этой эпохе и ее быте; в своих «Записках» он рассказывал: «Консульское правление решительно восстановило во Франции общество и его пристойные увеселения: тогда родился и вкус более тонкий, менее мещанский, и выказался в убранстве комнат. Все делалось а л'антик (открытие Помпеи и Геркуланума чрезвычайно тому способствовало). <...> Везде появились албатовые вазы, с иссеченными митологическими изображениями, курительницы и столики в виде треножников, курульские кресла, длинные кушетки, где руки опирались на орлов, грифонов или сфинксов. Позолоченное или крашенное и лакированное дерево уже давно забыто, гладкая латунь тоже брошена; красное дерево, вошедшее во всеобщее употребление, начало украшаться вызолоченными бронзовыми фигурами прекрасной отработки, лирами, головками: медузиными, львиными и даже бараньими. Все это пришло к нам не ранее 1805 года, и, по-моему, в этом роде ничего лучше придумать невозможно. Могли ли жители окрестностей Везувия вообразить себе, что через полторы тысячи лет из их могил весь житейский их быт вдруг перейдет в Гиперборейские страны? Одно было в этом несколько смешно: все те вещи, кои у древних были для обыкновенного домашнего употребления, у французов и у нас служили одним украшением; например, вазы не сохраняли у нас никаких жидкостей, треножники не курились; и лампы в древнем вкусе, с своими длинными носиками, никогда не зажигались»⁴³. Вигель рассказывал о том, как зарождался после революции стиль «богатой простоты», так что «ампир» явился уже второй ступенью его развития.

Весьма сходится в своих характеристиках бытового стиля с Вигелем анонимный автор⁴⁴ обзора истории мод в немецком «Morgenblatt für gebildete Stände» за 1829 г. Что вся культура попадает у этого автора под рубрику моды, крайне показательно для внутренней устроенности

⁴² См.: Соколова Т. М., Орлова К. А. Указ. соч.

⁴³ Вигель Ф. Ф. Записки, ч. 2. М., 1891—1892, с. 40—41.

⁴⁴ Согласно К. Вельфелю, переиздавшему текст, автором была писательница Каролина де ля Мотт-Фукс.

культуры начала XIX в., для ее стиля, который пронизательный современник узнал детально и воспринимает изнутри (с известными неточностями и смещениями по времени): «Во Франции люди творили ужасы до тех пор, пока не испугались самих себя и не решили, полиняв, обратиться на тысячу лет вспять и принадлежать древности. <...> А чтобы придать внешний облик переменившемуся миру, беспокойные головы решили скроить нравы и обычаи по образцам древних. Между тем для этого требовалось знакомство с античностью. Стали спрашивать ученых, раскрыли старинные фолианты, изучали язык и историю, и знания древности, хотя поверхностно, стали распространяться. <...> Внезапно — словно что-то лопнуло — весь аппарат прежней моды сломался, давно ставшая чужой природа освободилась ото всех оболочек и скорлуп, и мы с изумлением увидели более вольные формы. <...> Франко-греческие дамы вдруг сбросили с себя чопорные покровы и, помолодевшие, непохожие сами на себя, по большей части очень красивые, явились перед нами. <...> Развилась своеобразная грация движений. <...> Движения, зависящие лишь от степени гармоничности тела, вобрали в себя душу и обрели характер. Духовное существо наших дам стало менее скованным. <...> А колы скоро хозяйка дома преобразилась и стала Аспазией, комнатам, украшениям, утвари — всему надлежало сделаться античным. Блюда, кувшины, тарелки и бокалы отливались из бронзы согласно рисункам или изготовлялись из серебра и золота. Гнутые кресла, кушетки с драпированными занавесями являли красавицу в будуаре, — рядом с нею лира, сама же она, возлежав на подушках, грезит о сапфических песнопениях, ей неизвестных. Эта революция, как та, первая, произошла сначала во Франции. И была она не менее социальной, нежели прежняя. Ее влияние потрясло самые основы нравственного бытия, самые условия физического существования. <...> Вместо четырехугольных столов с прямыми ножками и шкафов, похожих на ящики, можно было видеть круглые мраморные плиты, возложенные на голову кариатиды, кресла, опирающиеся на грифонов, вазы и сосуды по образцам Кампаньи, древние барельефы и этрусскую вазопись, воспроизведенные на обоях, на фарфоре, в деревянной резьбе. Удачные литые копии знаменитых статуй, иногда подлинные произведения античности все чаще и чаще украшали элегантные залы. <...> Чем более художники ограничивались подражанием античности, тем больше склонялись в ту же сторону <...> все люди, и мы, не привыкшие придумывать что-либо самостоятельно, оставались греками по форме и одежде, хотя внутренне давно уже принадлежали иной эпохе. <...> Историческая последовательность интеллектуальной культуры была примерно той же, что и самой мировой истории. После античности мы очутились в средневековье...»⁴⁵.

⁴⁵ De la Motte Fouqué C. Geschichte der Moden, vom Jahre 1785—1829. Als Beitrag zur Geschichte der Zeit // Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, Bd. 12. München, 1977. S. 27—28, 30—31, 33—34, 46.

Макс фон Бен, большой знаток материальной культуры, уже в нашем веке подтвердил картину, нарисованную современниками: «Стилизация жизни по античным образцам требовала, чтобы помещению был придан единый характер, чтобы оно по возможности напоминало храм, т. е. то, как представляли себе тогда античные храмы. Жилые комнаты приобретают вследствие этого черты патетики, они следуют программе, а не удобству и уюту. Люди стыдятся своих потребностей и необходимости отправлять их. <...> Поскольку в спальнях принимали посетителей, то спальня становилась важнейшим из всех жилых помещений. Спальня художника Одио в Париже решала следующую задачу — храм Дианы среди леса».

«Все, что определяет архитектуру внутреннего пространства, — двери, окна, печи, мебель, — не согласуется более с потребностью, — продолжал Бен, — не расставляется в согласии с требованиями целесообразности, но приносится в жертву симметрии». Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтен в Париже, архитекторы и декораторы, родоначальники ампира, начали формировать этот новый стиль с начала 90-х гг. «Их стиль немислим без древности с ее мотивами... Нет в нем ничего римского, — добавляет Бен, — но все напоминает о Риме, нет ничего древнего, однако повсюду ощущается древность». Ж. Л. Давид первым обставил свой дом в античном стиле, по эскизам своим и Шарля Моро. Мебель красного дерева, скромно декорированная бронзой, обтянута красной тканью, — «спартанская простота и суровость формы». И, наконец, что уже совсем совпадает с впечатлениями Вигеля, Бен пишет: «Желание подчинить и себя самого и все свое окружение духу классической античности приводило к разного рода несуразностям. <...> Тогда знали, собственно говоря, только храмы древности, да и те довольно поверхностно, и как же было совместить их с условиями жилых помещений нового времени?»⁴⁶ В частности, никак нельзя было обойтись без печи; в замке Верлиц близ Дессау печь была стилизована под алтарь Зимы, художник Изабе в Париже поместил печь внутрь статуи Минервы, а одна берлинская фирма выпускала печи в форме римских памятников; для умывальника во Франции использовали форму треножника или лиры Аполлона⁴⁷.

Из чего явствует, что все это антично стилизованное все же было в реальном употреблении. Акции бытового предмета резко поднялись (печь как алтарь и древняя статуя), акции искусства падали — постольку, поскольку художественно образцовое делалось футляром чуждой ему практической потребности и, шире, выражением идеи присвоения, собственности, когда качество вещи, ее художественность и ее конкретный смысл становились чем-то безразличным. Тот самый период, который открыл бескорыстность как главное свойство эстетически прекрасно-

⁴⁶ *Boehn M. von. Op. cit., S. 378—380, 381, 383.*

⁴⁷ *Ibid., S. 408, 414.*

го, на практике оказался самым корыстным: красота не греет, а присвоенная красота — уже греет.

Функция произведения искусства в таком мире, как и функция стилизованной под античность мебели (стилизованных под искусство печи и умывальника и т. д.), — составлять то, что можно назвать «моим бытием для других», быть элементом в нем⁴⁸. «Мое» и общее, интимное и выставленное, то, что для себя, и то, что напоказ, резко поляризуется. При этом от социального статуса каждого определяющего свой мир «я» зависит, сколько будет выставлено напоказ и что будет скрыто. Чем выше статус, тем меньше места для интимного и для своей, частной жизни, — парадные постели дворцов напоминают о древнем ритуально-магическом смысле царственного бракосочетания. Теперь ритуальное расплывается вширь, нейтрализуясь. Дом делится в различных соотношениях — на ту часть, что для всех, и на ту, что для себя. У Белинского составилось издали такое впечатление о французах, о чем он остроумно писал в статье 1838 г.: «...В их домах внутренние покои пристраиваются к салону, и домашняя жизнь есть только приготовление к выходу в салон, как закулисные хлопоты и суетливость есть приготовление к выходу на сцену»⁴⁹. Итак, дом делится на две половины. Общедоступная — салонная часть. Однако игра на повышение ведет к тому, что «свое», частное, может сокращаться до почти полного исчезновения. Тогда не только можно, но и нужно, необходимо принимать гостей в спальне — должно быть, не без сентиментально-эротических переживаний в самом новом стиле музейно-воскрешаемого ритуала «приема».

Известный писатель Август фон Коцебу защищал знаменитую мадам Рекамье от немецких журналистов, которые распустили слух, будто хозяйка дома, устроив бал, улеглась в полночь в постель и всех гостей принимала у себя в спальне. Нет, заявляет Коцебу, все было не так: «Прелестная хозяйка внезапно заболела, притом очень серьезно, и чтобы не нарушать всеобщего веселья, тайком удалилась в спальню, и там ее навещали лишь ближайшие подруги»⁵⁰. Напротив, по рассказу Й. Ф. Рейхардта, мадам Рекамье встречает гостей вопросом: «А не хотите ли вы взглянуть на мою спальню?»⁵¹ Визит в спальню — не пустое, допущен-

⁴⁸ В значительно меньшей степени это относится к русскому интерьеру той эпохи, в котором, видимо, надо всем берет верх естественность уюта, мягкая и плавная нерасчлененность «моего» и общего — того, что для меня, и того, что для других. Вероятно, играет тут свою роль нередко и ограниченность богатства, но, главное, «натуральность» его происхождения — не от финансовых махинаций и торговых сделок, а со своей земли. Отсюда спокойная уверенность (богатство основано на «простом товаре») вместо нервно-поспешного экспибиционизма Запада.

⁴⁹ *Белинский В. Г. Собр. соч. в 3 т., т. 1. М., 1948, с. 407.*

⁵⁰ *Kotzebue A. von. Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804, Bd. 1. Berlin, 1804, S. 183.*

⁵¹ *Reichardt J. F. Vertraute Briefe aus Paris 1802/1803 / Hrsg. von R. Weber. Berlin, 1981, S. 71.*

ный в спальню лицеарееет интимный портрет того самого «я», что устраивается своим домом — своим миром. Этот интимный центр мира с упоением воссоздает Рейхардт: перед сплошной зеркальной стеной высятся — что бы? — «эфирная постель богов — все белое из тончайших материй Индии, все словно наведено дыханием». И, конечно, у постели — «прекрасная античная форма, исключительно богатая, но не перегруженная, и с тончайшими бронзовыми накладками» и т. д. и т. п. «Когда мадам Рекамье лежит в постели, она видит себя — с головы до пят — в зеркало»⁵². В принципе весь дом превращается в салон, в общедоступное для своих, для людей своего круга — выставленная напоказ субъективность малого мира. Человеку некуда скрыться в этом присвоенном себе мире, переполненном культурно-историческими ценностями и аллюзиями, ассоциациями, — некуда скрыться от себя самого.

Чуть ниже социальный ранг — и полярность гостиной и спальни выступает явственнее; так, в неаристократических бюргерских домах, пишет Вилли Гейсмейер, исследователь немецкого бидермайера, гостиная большую часть года просто пустует, так что там нет даже и мебели, а спальня часто устраивается в закутках без света и воздуха⁵³. Дом Гёте в Веймаре — не из бедных, но и там спальня, пожалуй, самая «худая» комната: не закуток — логовище; она вызвала восклицание С. П. Шевырева: «Простота до скупости»⁵⁴. В богатом французском доме все совершенно иначе. Вновь Коцебу о мадам Рекамье: «Что лестница в ее доме — живой цветник, в том лишь деликатность вкуса. Что комнаты ее драпированы шелком, что в них находятся предметы и украшения из бронзы, что камин в них — беломраморные, зеркала очень большие и т. д., боже мой! так ведь это и пристало богачу. Настоящей же роскоши... я нигде у нее не заметил; роскошное изящество — вот как следует это называть, да и то это у нее лишь в нескольких комнатах. Прихожая, две гостиные, спальня, кабинет и столовая — смотри ты, вот и все; и едва ли германская *petite maitresse* довольствовалась бы, при таком богатстве, столь немногим»⁵⁵. Из описания следует, что «своему» в этом доме нет места, — это вовсе вывернутая наружу субъективность.

«Я» в этом стиле выходит в сферу как бы объективных форм. Нужно заметить, что, вообще говоря, сущность стиля эпохи, сущность ее самопонимания и того, что она на деле «ловит» — неповторимым образом усматривает в культурной истории, следует искать не только в натуре, т. е. в самом реальном интерьере, а во встрече природы и искусства, художественного отражения природы. Искусство иной раз «фантазирует», зато оно яснее и откровеннее высказывает самопостижение эпохи, ибо сосредотачивается на нем.

⁵² Ibid., S. 71—72.

⁵³ Geismeyer W. Biedermeier. Leipzig, 1979, S. 74.

⁵⁴ Цит. по: Литературное наследство, т. 4—6. М., 1932, с. 473.

⁵⁵ Kotzebue A. von. Op. cit., S. 181—182.

Картина Давида «Мадам Рекамье» (1800) — лаконичное до аскетизма произведение, изображен сам персонаж и только три предмета — светильник, кушетка и подставка, все «строго» в античном стиле — *klinē*, *hyropodion*, *lychnos*. Есть нечто археологическое в этой работе, которая доводит до самой чистоты стилистическое изыскательство эпохи, но Давид еще стремится придать всему полную естественность. Длинное «античное» платье мадам Рекамье естественными складками спадает на *klinē* (как бы ему еще спадать?), и поза мадам Рекамье непринужденна. Это не интерьер в обычном понимании, а нечто более тонкое — портрет стиля эпохи, какой эпоха хотела бы себя видеть. Шестью годами раньше Давиду удалось превратить изображение мертвого тела Марата в ванне, куда тот забрался отнюдь не из каких-то возвышенных или простых гигиенических соображений, в нечто монументальное, в суровое надгробие героя⁵⁶, причем и тут Давид сводит изображение к крайнему лаконизму мотивов и средств, — так и на картине, изображающей мадам Рекамье, происходит нечто жанрово необычное. Это не интерьер, не портрет, — образ эпохи, ее стиля, нечто, благодаря огромному дарованию художника, необыкновенное обобщенное — не бытовое, но и не просто высокое и великое, а встреча быта и высокого искусства на половине пути, с приобретениями для первого, с потерями для второго (как об этом шла речь выше).

По удачному выражению Р. Гамана, эта картина — «памятник красивой женщине, которая кокетничает с холодным античным изяществом салонной дамы»⁵⁷. Памятник! — но нельзя преувеличивать ни красоту, ни кокетство: ведь эта дама — и богиня своего мира, антично-современного, неразрывно единого в художественном создании Давида. Только если в «Умирающем Марате» немногие предметы, окружающие героя, служат ему, т. е. высокой идее, которая излучается им в вещи и находит в них своих послушных выразителей — для того они столь радикально и преобразуются живописцем, — то в более поздней работе героиня, создавшая вокруг себя «свой» мир, согласно требованию моды и по собственной воле, изображена как зависимая от вещей и вписанная в них. Поразительная, поэтичная гармония целого, однако человек не доминирует над вещами своей духовностью, а духовность разлита по полотну, по этой схваченной цельности вещно-человеческого мира.

Если рассматривать эту работу как образ совсем нового, исторически только утверждающегося отношения между человеком и «его» вещами, то это, несомненно, правдивая, конкретная, реалистически-проницательная работа: личность — в зависимости от вещей, осмысленных как «ее» вещи, как продолжение ее «я», личность как собственность

⁵⁶ Feist P. H. Jacques Louis Davids Gemälde «Der ermordete Marat» // Feist P. H. Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Dresden, 1978, S. 86.

⁵⁷ Hamann R. Geschichte der Kunst, Bd. II. Berlin, 1959, S. 743.

своей собственности. И притом не личность, низведенная до «тупой» вещиности вещей, а личность приподнятая, идеализированная, и вещи приподнятые, идеализированные и в своей идеализации, в своем прорыве к исконно идеальному догнавшие и чуть ли не обогнавшие человеческую личность. Давид извлекает из конкретно-исторического образа всю его неразрывно связанную с этой конкретностью идеальность. На самом общем уровне в «Умирающем Марате» и в «Мадам Рекамье» совершается одно и то же — эпоха ищет свой стиль, свою идеальность, уподобляется античности. Ради этого в «Умирающем Марате» крайне прозаическая, на редкость уродливая сидячая ванна на колесиках обратилась в монументально-мраморное подобие античного саркофага, а столик с чернильницей — и постамент⁵⁸. Конечно, между этими двумя работами есть глубокое идейное различие. Что героизируется в одной, начинает самоуспокаиваться во второй⁵⁹; в сравнении с первым, героическим, на втором полотне все изображенное есть «частная» жизнь. Но это «частное» само-то по себе до конца вывернуто в салонно-открытое, откровенное и дотянуто художником до мифологии.

Вполне можно допустить, что именно эти работы Давида демонстрируют наиболее существенную, напряженно-смысловую для этой эпохи встречу быта и искусства. Это встреча двух «античностей»: античности принципа, начала, и античности завершения, конца, двух «античностей», из которых одна, поздняя, отражаясь в ранней, познает себя в ней, из которых одна, ранняя, отражаясь — и продолжаясь — в поздней, познает в ней себя. Вполне можно допустить, что работы Давида говорят самое главное об этом времени. Однако и они погружены в такой общий и относительно длительный процесс, в котором античное содержание эпохи, обретаемое во встрече быта и искусства, поляризуется, расслаивается и прежде всего снижается и предает себя — переосмысливается в свою противоположность. Нельзя не сказать и об этой динамике, в пределах которой все «античное» получает свой живой исторический смысл.

Направленность стилистического развития этой эпохи в самом общем плане охарактеризовала Р. Гаманом. Говоря о «революционном языке» Давида и его времени, Гаман писал так: «Что могло лучше выразить новую всечеловечность, общезначимость нового человека, его естественность, нежели античная статуя? В ней природа, обнаженная натура, не искажена модой, нелепым платьем. Отсутствие индивидуальности означало человека вообще, классическая красота формы заключала в себе меру разума, разумности, т. е. закономерности без произвола и искус-

⁵⁸ Feist P. H. Op. cit., S. 83.

⁵⁹ «Мадам Рекамье» работы Франсуа Жерара (1802) подтверждает нам, что Давид в своей картине следовал натуре и быту; Жерар в своей традиционной по композиции работе уже любителю самоуспокоенности, изображая красивую, роскошную жизнь.

ственных прикрас. Точно так же чуждый изощренности простой архитектурный ордер дорических храмов, обнаженный, лишенный украшений, служил идеальным фоном для разумности бытия в ее естественной неприменности. „Клятва Горациев“ (1784) — словно античный рельеф с изображением сцены из античной истории, с античной общезначимостью тел, лиц, одеяний, на фоне голой колоннады. Но что же творится тут с античностью, что означает она сверх того? Это, на деле, новая человечность, продолжение и развитие сентиментального искусства Греза и путь к историческим анекдотам XIX века. Фигуры соединяются здесь между собой не самодовлеющими и самодостаточными движениями, как на античном рельефе <...> но все три группы находятся внутри театрального пространства, связанные линиями психологическими и анекдотическими, — слева приносящие клятву юноши, отец, протягивающий им мечи с сентиментальным жестом и возведенными горю глазами, справа — плачущие женщины. Даже и решительные жесты по-солдатски подтянутых юношей — это не выявление тела, не пластика, эти движения поняты внутренне, психологически, как выражение моральной решимости, как движение, общечеловеческое и семейное значение которого усилено жестом отца и жалобами женщин. Такова грезовская театральность, приукрашенная в античном духе. Как и у Греза, всякое значительное, показательное движение служит выражением моральной позиции, оно понято не чувственно-пластически, а нравственно»⁶⁰.

У Гамана процесс развития искусства до крайности сжат, — совсем рядом Грез, совсем рядом и бидермайер с его мотивами рококо и с его незрелым, сюжетно-«анекдотическим» реализмом. Но только Давида с его «Клятвой Горациев» от этого бидермайера и раннего реализма отделяли почти полстолетия — небывалые художественные потрясения и неслыханных масштабов переломы в развитии искусства. В «Клятве Горациев» только еще нарастает то, чему предстоит сломаться и уж затем перейти в исторический анекдот-повествование. Пока же нарастает скульптурная рельефность фигур и форм, и это приводит к таким блестящим и неожиданным результатам, как «Умирающий Марат» или «Мадам Рекамье». В то же время сама скульптурность тел и объемов внутренне переосмысливается, тела и формы становятся носителями нравственного, нравственно-психологического. Усиливающаяся тенденция к рельефности, скульптурности, лаконической объемности форм приходит в противоречие с повсеместно нарастающими в искусстве тенденциями к психологизации, к психологизации в среде реальной, бытовой, реалистически или натуралистически передаваемой. Это последнее — главное и объясняет суть противоречия: новый психологизм идет от того, что названо у нас «идеальным образом» или «идеальным героем» картины, идет от «точки» «я». Психологическое разлито

⁶⁰ Hamann R. Op. cit., S. 740.

в пространстве, оно всепроникающе, как тонкая стихия, его невозможно обуздать и вместить в пределы «объективной» формы, нельзя заключить внутрь тела и слить с ним. Это новое начало искусства бьется с антично-пластическим в нем — борьба творческая.

Вот что совершается у Давида: внутреннее, внутренняя сторона изображаемых тел, фигур и форм перестает быть их внутренним, а становится внутренним же свойством того, что названо «идеальным зрителем» или «идеальным героем» картины, — свойством того, кому принадлежит пространство изображения, тому, чье оно, тому, чье «я» разворачивается в это пространство как «свое». Итак, пространство становится субъективным, «моим» внутренним миром, все оно пронизывается «необъективируемым» психологическим — и упирается в поверхности видимого и изображенного.

Если до совершающегося на рубеже XVIII—XIX вв. перелома все тела, формы, само пространство в общем и целом организуются со своей внутренней, внутренне-смысловой стороны (от «невидимого», «мира»), то после перелома все тела, формы, пространство организуются «отсюда», они сугубо «посюсторонни», принадлежат зримому миру. Психологизм тел, фигур, форм в этом случае влечет за собой прежде всего психологизацию всего видимого пространства как пространства обитания и присвоения. Отсюда эффектность расстановки групп, пусть даже скульптурных в тенденции, отсюда центробежность внутри живописных композиций — потому что собирающее, единыющее их начало заключено не в них; отсюда центробежность даже внутри скульптурных объемов, которые стремятся распасться, разъединиться, отсюда на картинах (Давид, как можно думать, всеми силами этому противодействовал) разрастание детальности, хроникерство и анекдотичность — которые в лучшем случае еще надо преодолеть; отсюда разрастание сюжетного (чему Давид тоже противодействовал) — потому что внутреннее психологическое содержание идеально мыслимого «я» должно выявляться со все большей полнотой, тонкостью и дифференцированностью; отсюда в истории искусства и психологизация самого «воздуха» на картинах, в чем художники относительно скоро достигают возможного предела⁶¹.

Нечто сходное происходило по существу и в самом быту той эпохи — разрежение пространства интерьера, снятие с вещей пышного декора, вещи как лаконические знаки, одноцветная, строгая стена как фон, на котором смотрятся малочисленные и с толком расставленные предметы, прямоугольность форм, суровость во всем. На таком разреженном пространстве основывался новый быт — амфир на революционном опрощении, когда не в моде было носить бриллианты — и новое искусство. И быт, и искусство стали по-своему заполнять разгруженное

⁶¹ См. сноску 35.

для них пространство, опустошенные для них просторы, стали нагромождать их новыми вещами. Но одновременно же совершился и полнейший переворот. Пространство не просто стали заполнять, загромождать новыми вещами, но, самое главное, стали наполнять его психологическими «струями», душевным «атмосферическим» материалом, строя из вещей и чувств единую цельность стихийного — уже изнутри субъективного. А вещи, которые в опустошенном и полупустом пространстве только что начали проявлять свою объемность и как бы ощутили внутри себя телесную весомость, — все эти вещи тут же подпали под действие общей психологической атмосферы пространства и вдруг оказались собственно ненужными — ни в своей внутренней, отдельной, обособленной сущности, ни в своей пластической объемности. С этого момента и берут начало все бесчисленные скульптурные неудачи XIX в., когда было произведено примерно столько скульптур, сколько за предшествующие 400 лет⁶², и все его многочисленные живописные удачи.

Торвальдсен — классицист, но его поздний рельеф «Древность» (1838) свидетельствует о том, что точка известного равновесия нового и античного давно пройдена и что для скульптора весомее античных сюжета и материала оказывается живописно-реалистическое видение середины XIX в. Оно размыкает формы и создает равномерность сплошного пространства, лишает фигуры «стянутости» к своему внутреннему центру, создает у изваянной фигуры видящий глаз и вследствие этого пронизывает пространство изображения острым взором. Пространство в своей пластической «несхватываемости» соединяет тут все в целое. «Пустота» с располагаемыми в ней объемами первичнее объемов, вытесняющих пустоту.

В самом быту отчетливая раздельность каждой вещи по-новому размыта в пышном психологически-декоративном континууме интерьера. Вновь, по аналогии и контрасту, полезен просветляющий общую ситуацию пример России. Здесь разреженность и простота пространства держалась долго — и в реальном интерьере, и в интерьере как художественном жанре живописи. Сам стиль искусства и стиль жизни мог далеко отходить от античности как предмета подражания или даже прямого переживания. Некрашенные полы и стены помещичьих домов и скромные стены, скромное убранство городских жилищ могли и не заключать в себе ничего «буквально» античного. И все же связь всего этого жизненно-художественного стиля с античностью, классицизмом и «очищением» пространства не подлежит сомнению (т. е. тут «пустое» и «голое» не просто натурально, не сам собою возникший момент).

Можно идти дальше и сказать, что «Гумно» А. Г. Венецианова (ок. 1821) — картина, на которой нет ни одного античного предмета —

⁶² Janson H. W. Die Plastik des XIX. Jahrhunderts. Zum Stand der Forschung // Neue Zürcher Zeitung, 1981, 25/26. Juli, № 170, S. 45.

находится в отношении прямой связи и продолжения с тем важнейшим открытием, которое Давид сделал в 1780-е гг., с открытием стены в ее классически-античном виде, с открытием стены как ограничения пространства, которому предстоит в дальнейшем заполняться совсем по-новому, — вещами и «чувством», которое над ними доминирует. Нет и ничего удивительного в таком родстве сюжетно и стилистически далеких работ. Если посмотреть картину А. А. Алексева «Мастерская художника Венецианова» (1827) и другую — «Кабинет художника Венецианова» Ф. М. Славянского (1820-е гг.)⁸³, видно, что Венецианов жил в обстановке, насыщенной пластической античностью, и что русская, крестьянская тематика его собственных работ соединяется с общехудожественными идеями, переносимыми в родное, народное бытие. Народная жизнь поднимается в его работах до уровней некоей простой неприменности, на которой лежит отсвет классического. Не нарочитая героизация, но идеальность — оттенок торжественности в обыденном. Чистота — не прибранность-причесанность, стилизация, а сама собою, естественно возникающая чистота, опрятность, незапятнанность (чего, однако, в самой жизни не бывает); она, как жизненное свойство, как добродетель, сродни художественно-пластической идеальности античности⁸⁴.

Отход от традиционной «античной» тематики тут столь же существен и необходим — как измена античному характеру вещей у поздних классицистов XIX в., которые поддались всем психологически-индивидуалистическим соблазнам новой эпохи. Отныне, с половины XIX в., чтобы творчески воспринять античную тему, надо уже было подходить к ней с совершенно неожиданной стороны, минуя инерцию прежнего.

Все развитие культуры рубежа XVIII—XIX вв. стремительно. Сближение с античностью, основанное не на частных, случайных и субъективных предпосылках, но на культурно-исторической логике самого широкого масштаба, выводит одновременно назад, в архаику, в необозримую доклассическую древность, и вперед, в новое и неоткрытое. Вся ломка тысячелетних устоев укладывается в считанные десятилетия.

В истории культуры чрезвычайно важно видеть роль процессов осмысления, толкования реальных фактов и всей предметной сферы. Последние, факты и предметы, никогда не существуют сами по себе и

⁸³ См.: *Логвинская Э. Я.* Интерьер в русской живописи первой половины XIX в. М., 1978, с. 58, 94.

⁸⁴ См. об имманентной философии творчества Венецианова: *Аленов М. М.* Образ пространства в живописи «à la natura». К вопросу о природе венециановского жанризма // *Советское искусствознание*, 83. М., 1984, № 1, с. 123—146. Автор пишет: искусству Венецианова присущ «образ простоты», в его работах «нет быта, а есть бытие» — в то же время границы предметов преодолеваются движением, пространственной протяженностью целого (*Аленов М. М.* Указ. соч., с. 134, 130, 136—137).

не фигурируют и не функционируют как таковые, они с самого начала погружены в сферу осмысления, постижения, толкования, которая, налагая особую печать на факты и предметы, очень часто выступает столь самостоятельно, что впоследствии начинает казаться, будто реальность фактов и предметов почти исчезла перед всемогуществом толкования. История культуры и исследует, собственно говоря, не факты и предметы как таковые, но процессы осмысления, в которые факты и предметы заведомо глубоко погружены. Единичный, лишенный культурного контекста археологический предмет остается непонятным, пока не найден хотя бы предположительный способ его осмысления. Это же относится и к предметам достаточно близкой нам культурной истории.

Именно поэтому «античный» предмет рубежа XVIII—XIX вв., само парадоксальное качество его «подлинности» — особого рода реальность. Она рождена духовным смыканием эпох на глубокой основе, духовность самоистолкования культуры вовлекает в этот опыт смыкания времен даже самые бытовые предметы. «Античное» здесь — не просто стилизация, а отдаленное, выходящее здесь на поверхность следствие глубоких процессов, их обнаружение в самой обыденности. Обнаруживая в себе глубину и прикасаясь к скрытой логике исторического бытия, простой предмет получает силу духовности. Смысл целой эпохи собирается вокруг предмета — своего носителя. Очевидно, так бывает далеко не всегда, скорее бывает очень редко. Не обманчивая, напротив, внутренне правдивая иллюзия пребывания античности в настоящем — вот что создает эффект подлинности в культуре рубежа XVIII—XIX вв.

Сама же эта эпоха заключает в себе и очень скоро начинает чувствовать финал большого развития, когда возобновление античности и ощущение ее удивительной близости означает как раз расставание с нею. Идея античности надолго остается в культуре, а печаль о ней звучит все явственнее.

Наступает бидермайер, и ему достается в удел память о непосредственной близости античного, память о словно почти осуществленной жизненной полноте и гармонии, о материально-духовном единстве, символически воссозданном в искусстве начала XIX в. Бидермайер оплакивает то, что, как идеал, совсем недавно было почти в руках людей. Поэтому бидермайер — это эпилог предшествующей эпохи, такое лирическое заключение, благодаря которому состояние исключительной духовной напряженности должно обрести покой. Литературные рефлексис искусства все это хорошо демонстрируют.

Ранний рассказ австрийского писателя-классика Адальберта Штифтера «Полевые цветы» (первая редакция — 1840, вторая — 1844) позволяет понять стилистический переход рубежа веков. Герой рассказа рассуждает так: «Два старинных желания оживают в моем сердце. Мне хотелось бы жить в квартире из двух больших комнат, с хорошо навощенными полами, на которых не лежало бы ни пылинки; стены неж-

но-зеленые или перламутровые, у стен новая мебель, благородная, массивная, простая в духе античности, с острыми углами, сверкающая; на окнах занавеси из серого шелка, словно матовое стекло, натянутые так, чтобы образовались тонкие, мелкие складки, — их надо было бы задерживать с краев к середине. В одной комнате были бы широкие окна, чтобы целыми потоками вливался в нее свет, и с занавесями, как они описаны выше, для вечернего уюта. Полукругом возле меня располагались бы целые заросли цветов, а в центре сидел бы я сам перед мольбертом и пытался бы запечатлеть на полотне краски, что вечно живут в моей душе и призрачным светом своим достигают меня в сновидениях, — ах, те самые чудеса, что жарко пылают в пустынях, витают над океанами и помогают Альпам справлять их ритуал богопочитания. На стенах висели бы — Рейсдадь, тот или другой, или Клод, кроткий Гвидо или же детские личики кисти Мурильо. На такой Пафос или же в Эльдорадо я всякий раз вступал бы с душой наиневиннейшей, светлой, — тут я рисовал бы, либо задавал бы себе празднества Поэзии. А если бы между тропическими растениями с их темной листвой стояли бы две или три белоснежные, покойные мраморные статуи древних времен, то тогда был бы достигнут самый предел удовольствия».

Так — во второй редакции; в первой список имен художников был несколько иным, после Рейсдаля и Клода Лоррена вместо Гвидо Рени и Мурильо шли Гауэрман и Амерлинг, современники писателя. Но главным образом претерпела изменения последняя фраза, первоначально гласившая: «А если бы среди тропических растений с их темными листьями стояло еще несколько белоснежных мраморных скульптур Кановы, то был бы достигнут самый предел удовольствия»⁶⁵.

Продолжим текст Штифтера — во второй редакции: «Летним вечером, распахнув окна, чтобы растения купались в потоках свежего воздуха, я сидел бы в другой комнате, — а комната эта была бы самой обыкновенной жилой, со столом и постелью, шкафом и письменным столом, — может быть, взял бы в руки на часочек старика Гёте, или писал бы, или ходил бы по комнате взад-вперед, или, отсев подальше от лампы, устремлял бы свой взор через открытые створки двери на Пафос, погруженный в вечерние сумерки или освещенный лунным светом, который, играя в ветвях растений, рисовал бы красивые, белые узоры на стенах — в противоположность мрачной желтизне, какую распространяет свет моей лампы, — который скользил бы по мрамору статуй и выкладывал бы серебристую мозаику на полу комнаты...»⁶⁶

Все то, что способно производить в этом раннем тексте Штифтера несколько комическое впечатление — мечты о праздной и ленивой жизни, а притом все же и духовно богатой и во всем духовном всеядной и

⁶⁵ *Stifter A. Erzählungen in der Urfassung. Bd. I / Hrsg. von M. Stefl. Augsburg, [o. J.], S. 34.*

⁶⁶ *Stifter A. Studien / Hrsg. von F. Krökel. München, 1979, S. 42—43.*

играющей с ценностями, доступными воображению богача-бездельника и любителя-живописца, — скрывает за легкой иронией и бидермайеровской сентиментальностью еще не высказанное знание о безднах в человеческих характерах, в психологии людей. Во второй редакции писатель убрал некоторые чересчур красочные детали вроде тропических растений с темно-зелеными листьями, но осталось еще немало такого, что отвечает пассивно-потребительским, гедонистическим идеалам эпохи.

Но текст и по стилю, и по смыслу сложен, неоднороден; в нем есть мысль об истории и запечатлен ее быстрый ход. От Винкельмана идет «покой» и культ статуи, мраморной статуи — античной или в античном стиле; «удовольствие» — это бидермайер, вспомнивший «старорежимный» лозунг рококо; есть тут сентиментальность и жан-полевский гротеск. Тем самым соединены в тексте эпоха Винкельмана, классический быт начала века и, наконец, бидермайер. Цвет стен и занавесей, стиль мебели и прямые углы — классический стиль строгости. А что вся эта строгость помещена среди зарослей экзотических растений, парк со скульптурами перенесен в комнату, — это отрицание строгого стиля, перекрытого пышностью, непомерной и уже непрактичной «алчностью», не вполне сознающей себя. Античное упомянуто дважды — мебель, статуи. Тут царит порядок, не чопорно-педантический, от узколюбости, но тот самый, какой требуется стилем, сложившим классический высокоотвлеченный идеал с душевным переживанием античности как всепоглощающей жизненной формы. Чистота, можно сказать, как на венециановском гумне, но только в камерном мирке квартиры: стена — гладкий фон, четкость мебели, ее форм на таком фоне.

Прозрачность и стройность ясных, чистых форм. Но сразу же они погружаются в игру стихии света и тьмы, света и теней; разыгрываются настоящие ноктюрны, на которые обитатель апартаментов смотрит из соседней комнаты как на сцену. Недаром современники Штифтера — это Шопен и Шуман, с его жан-полевскими «ночными сценами»⁶⁷. Сентиментальность конца XVIII в. и сентиментальность Жан-Поля (вливавшего на раннего Штифтера) совместились с новым субъективно-психологическим континуумом настроений, в которых тают вещи, их строгость, их прямые углы. Это процесс таяния, рассеяния пластики в бликах света, в неопределенности и — равным образом — в неустойчивых переливах внутреннего душевного процесса; ноктюрны света и тьмы, конечно же, прямо отражают внутренние движения души, они, так сказать, присваиваются созерцателем на лету как душевно родственное, просто как «свое», они усваиваются им себе.

Размывание пластики соединяется, однако, с иным процессом — рациональным процессом очищения вкуса. Две редакции текста, как

⁶⁷ Название жанра — «ноктюрн», «Nachtstück» — указывает на живопись, а для музыканта-романтика оно опосредовано литературой, романтическими ноктюрнами писателей (Гофман с его «Ночными пьесами», который поэтику такого именованного жанра воспринял у Жан-Поля).

ни близки по времени друг к другу, позволяют несколько проследить за ним. Он, этот процесс, переживается рассказчиком как восхождение, как подъем. Скромных (и, наверное, доступных) Гауэрмана и Амерлинга, художников известных, но не прославленных, сменяют славные имена Гвидо Рени и Мурильо. На Рафаэля рассказчик не замахивается, и непонятно, почему, если все — неисполнимая мечта и, как говорит герой, «никакой царь не исполнит ему его желаний»⁶⁸ (потом они все же сказочно сбываются); герой и в мечтаниях не до конца забывает об ограниченности своего социального положения. Далее: Канова тоже больше уже не удовлетворяет — требуется античный подлинник.

«Ампириный» синтез античного и современного — а этот синтез был куда шире «ампира» как стиля и как моды — распался или вот именно теперь распадается (1840-е гг.). Можно сказать, что чисто потребительской недосытаемости образца, подлинной статуи, соответствует здесь и его духовная недосытаемость; современные скульптурные «антики» не признаются равноценными древним, Канова — уже не Пракситель, и мысль о соревновании античности оставлена. Античность на этом пороге (выводящем из нашей переломной эпохи) либо попросту забывается, либо по-гумбольдтовски признается за культурный, гуманитарный, очищенный, чистый, вневременной, вечный идеал. Греческий, пишет Штифтер, это «единственный в своем роде язык, на котором написаны единственные в своем роде произведения, столь высоко поднимающиеся над всем тем, что производит наше время, — тем созданиям тщетно соревновали все последующие столетия»⁶⁹. Непривычность превосходной степени призвана как стилистический прием продемонстрировать твердость эстетического убеждения, привлечь внимание к выражению художественной веры.

В пылком прославлении древней поэзии заключалась, однако, и своя инерция. Писатель боготворит жизненно полнокровное и полноценное переживание античности в предшествующем поколении, у наиболее выдающихся его представителей, — у Гёте. Восторг стремится удержать на должной высоте то, что в сознании современников — в «массе», в среднем — рушится «за ненадобностью».

Еще в историческом «вчера» для поколения Штифтера античность располагалась сверху и впереди, светила, как звезда, ведущая к первоисточнику творчества («позавчера» же античный текст был рациональным образцом). «Сегодня», т. е. к середине века, античность почти вдруг оказывается сзади и внизу, ее нормативность дело прошлого, а эволюция поэзии, ее жанров, стилей и форм приводит к тому, что античность (ее «первозданность»!) воспринимается уже как неразвитость — «первобытность»! Возвышенное — для сознания, разведующего древность, первобытнообщинный строй — переходит в недоразвитость; для взгляда сверху вниз, назад в свое отдаленное прошлое грек — дикарь...

⁶⁸ Stifter A. Studien, S. 43.

⁶⁹ Ibid., S. 461.

Иногда ребячливость невинной поры человечества вызывает какое-то умиление. Революционный демократ Георг Форстер уже в одной из статей 1788 г. писал, что временам расцвета Греции и Рима мы обязаны всем, но только «крайне несправедливо требование никогда не расставаться с своей кормилицей» и «набожно повторять все ее сказки»⁷⁰. А. В. Шлегель, разными линиями связанный с кругом Форстера, в «Лекциях по изящной литературе и искусству» (начатых в 1801 г.) говорил так: «История искусства не может быть элегией по безвозвратно утраченному золотому веку. Правда, столь же совершенной гармонии жизни и искусства, что в греческом мире... никогда не вернуться в прежнем виде. Однако тот прекрасный период пришелся на пору юности, отчасти даже детства мира, когда человечество не успело еще как следует задуматься над собою»⁷¹. Эти слова уже очень напоминают известное высказывание К. Маркса, относящееся к 1857—1858 гг.: «И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?.. Нормальными детьми были греки. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова»⁷².

Для середины века, с ее несомненной зрелостью отношений, античное в лучшем случае просто существует на своем историческом месте, и это, безусловно, справедливо и, безусловно, «правильнее» любых восторгов по поводу античности. В конце XIX в. даже достаточно глубоким мыслителям, каким был, например, Пауль Йорк фон Вартенбург, весьма чуждо ощущать античное как особое сокровище, а потому они вовсе не способны воспринять те побуждения, какие руководили Гёте в его итальянском путешествии и направляли весь античный дух XVIII в. В 1891 г. Йорк фон Вартенбург писал из Италии: «Кто смотрит на Рим чисто эстетически, как Гёте, тот, по-моему, не видит его. Чтобы его понять, нужно смотреть на него исторически. Тогда останется время и будет случай полюбоваться на все отдельное, что заключает в себе Рим, этот музей, особенно на чудесные творения греков, на более глубокие шедевры великих флорентийцев, особенно поразительно великого Микеланджело»⁷³.

⁷⁰ Forster G. Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller, über Schillers Götter Griechenlands // Schiller und sein Kreis / Hrsg. von O. Fambach. Berlin, 1957, S. 66.

⁷¹ Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe, Bd. II / Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart, 1963, S. 22.

⁷² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. Изд. 4-е. М., 1983, с. 166.

⁷³ Цит. по: Niebling G. Rom — geschichtlich gesehen // Die Antike, Bd. 19. Berlin, 1943, S. 156.

В таком историческом ряду античность как что-то особенное, как прежде всего «свое» попросту тонет — как тонет она в исторической науке, давно растворившей греко-римскую античность среди прочих древних культур. Позитивистский культурно-исторический взгляд, конечно же, замечает все, чего не видел Гёте, — вместо культурной идеальности — сплошной музей, — и, наоборот, не замечает того, что видел Гёте.

К этому времени, к концу века, прямая преемственная — и, добавим еще, вертикально-смысловая, короткая, минующая постепенность и пестроту времен — связь, пусть даже держалась она лишь на ниточке риторического постижения слова (хотя, пожалуй, то был прочный канат, а не ниточка!), оборвалась, тогда как поколение Гёте и поколение Давида еще застали эту живую, близ своего окончательного завершения, античность. Отсюда и основное, общее недоразумение конца XIX в., будто Гёте смотрел на Рим как-то отвлеченно, эстетически и неисторически. Между тем как теперь, скорее, видно, что историзм XIX в. мог быть *уже*, преснее, бессодержательнее такого исторического мировоззрения и что, главное, он был совсем иным способом видеть историю. Историческое мировоззрение в эпоху Гёте складывалось из противоречиво-напряженного взаимосложения культурной традиции и новых импульсов историзма; история представляла как живой организм, как тело с плотным живым объемом; не было схематизма — ни схематизма риторического типа, связанного с книжностью этой культуры, ни схематизма позитивистского и равнодушного. Надо было прорываться к «своему» исконному сквозь это тело живой и цельной культуры, где даже сама книжность была своим, была залогом непрерывности всего целого.

Эстетически чуткому XIX в. можно было славить античную поэзию, античное искусство и сокрушаться об их утрате — утрата была свежей, смерть только что наступила. Те из писателей или художников середины века, которые еще помнили о том, что предшествующая им эпоха была прямо соединена с античностью и что теперь этого нет, особенно ценны и значительны. Они для нас — как бы хранители культурной преемственности несмотря ни на что, им выпало на долю заботиться о том, чтобы культурное предание не забывалось. Чувство печали порой может выразить очень многое и стоять томов — это тогда, когда в чувстве заключено осознание цельности человеческой культуры и грозящих ей опасностей; чувство тут опережает ясную мысль и точное знание обстоятельств. Немецкий поэт Эдуард Мерики написал в 1846 г. замечательное стихотворение «К лампе» — в жанре эпиграммы⁷⁴, только переосмысленной в духе всепоглощающей субъективной проникновен-

⁷⁴ Немецкое литературоведение относит подобные стихотворения к жанру «Bildgedicht», который может быть близок к античным жанрам, а может наполняться импрессионистическим содержанием.

ности, которая говорит исключительно «от себя»; но только субъективность «я» отмечает здесь место, где находит пристанище все богатство культуры. Это убежище всей культуры, та «точка» внутреннего богатства, которая помнит о культуре:

По-прежнему, о лампа, красота твоя
 Живит собою зал полузаброшенный,
 Где ты на легких столько лет висишь цепях.
 Венком по краю чаши беломраморной
 Из бронзы вьется плющ зеленый с золотом,
 И хоровод теней на чаше вырезан.
 Как все чарует! Подлинным искусством здесь
 Слит дух веселья с истовой серьезностью.
 И пусть тебя не видят — но прекрасному
 Довольно для блаженства красоты его⁷⁶.

(Пер. С. А. Ошерова)

В стихотворении Мерики отражен классически-античный идеал — но только как воспоминание о безвозвратно ушедшем. Парадная зала, — видимо, зала дворца, она совершенно готова для музея, оставленная, полузабытая, никем не посещаемая. Лампа в античном стиле воплощает в себе целую жизненную форму, проникнутую красотой и безмятежным покоем (воспоминания — о былом, но на дворе стоит бидермайер!). И тут, как у Штифтера, соединение эпох — «кроткий дух», «прелесть», античность, но сплетенная своими судьбами с рококо и с его подновлениями в пору бидермайера.

«Настроение печали, — писал М. Хайдеггер Э. Штайгеру (1950), — затрагивает художественное создание в той мере, в какой оно перестало обладать сообразным с его сущностью вниманием людей. Художественное творение не способно своею силой настоять на таком обладании и равным образом не способно сохранить его для себя на все времена. Быть может, наш поэт усмотрел эту неспособность, принадлежащую к самому существу произведения искусства, бросил взгляд на его „горе“, и это настроило его душу на горестный лад. Очевидно, он, как эпигон, видел больше своих предшественников и страдал от этого больше, чем они»⁷⁶.

Мерики — «эпигон» в самом высоком значении этого слова: эпигон как наследник лучшего. Впрочем, теперь трудно применять это слово к поэту со столь своеобразным и самостоятельным положением в

⁷⁶ Ср. «Оду к античной вазе» Дж. Китса (1820) со словами: «Красота — правда, правда — красота», произносимыми от имени вазы. Последняя строка стихотворения Мерики, как известно, вызвала дискуссию между Э. Штайгером и М. Хайдеггером о ее смысле: кажется ли прекрасное блаженным, или же оно блаженно светит в себе.

⁷⁶ Staiger E. Die Kunst der Interpretation [1955]. München, 1972, S. 28—42.

истории культуры: «Он среди гиперборейских поэтов был греком — иначе, нежели Гельдерлин, но не менее его» (К. Шефольд)⁷⁷. Мерики наследует память о великой сопряженности культур, новой и античной, и, размышляя об отпадении современной культуры от античной, видит в этом прежде всего отпадение мира от красоты. Отпадение мира от красоты губит и самое красоту, она более никому не нужна. Правда, поэт питает надежду: все прекрасное — прекрасно в себе.

Однако, как только прекрасному приходится утверждать красоту лишь в самом себе, прекрасная вещь и прекрасное создание искусства уходят из мира; на смену красивой вещи, предмету обихода, быта приходит существование изъятной из повседневности полумузейной вещи. Так на смену единой и цельной жизненно-художественной форме с искусством в центре ее, с искусством, собирающим и хранящим смысл всего, с искусством, отражающимся и закрепляющимся в самых обыденных вещах, приходит пора распадающихся форм с их беспрестанным исканием нового, с беспрестанным выбором из чрезвычайного обилия возможностей, пора неуверенности и неокончателности, пора безмерных богатств, не сходящихся в единство цельного и общезначимого смысла, пора распада вещных и духовных форм. Обо всем этом — сожаления Мерики. Не будем закрывать глаза и на то, что уже классической эпохе рубежа XVIII—XIX вв. был присущ двойственный характер и что всю художественно-стилистическую кризисность последующих эпох она уже содержала в себе.

Если болезненно чуткий Гельдерлин уже в самом начале XIX в. вскрывает доклассическую почву греческой гармонии, то к этому же процессу переосмысления всего античного во всемирно-исторических горизонтах и затем постепенного расставания с ним причастен даже и Гёте, убежденный поборник классического идеала, не делавший без нужды ни шага вперед от него.

Уже если посмотреть на Гёте во втором десятилетии XIX в., после пережитого им неуспеха прямой классицистической пропаганды и пережитых им сильнейших впечатлений от средневековой живописи в собрании братьев Буассере, то можно видеть, что он совершенно расстался с мечтой о греческом как о всеохватной, и притом достижимой, жизненной форме, которая заключала бы в себе органическое единство мироощущения, быта, художественного выражения, и что «греческое» означает для него теперь основное внутреннее качество самораскрывающейся в творчестве, в деятельности личности — внутренний идеал, к которому можно и должно стремиться и который, впрочем, совершенно независим от обстоятельств времени. «Ясность взгляда, светлая воля, восприимчивость, незатрудненность в сообщении (своего замысла) — вот что так восхищает нас; и потому, если мы утверждаем, что все это

⁷⁷ Schefold K. Wort und Bild. Basel, 1975, S. 99.

обретаем в подлинных творениях греков, воплощенным в наиболее благороднейшем материале, с самым достойным содержанием, с исполнением верным и законченным, то нас поймут, если мы всегда исходим оттуда и всегда указываем туда»⁷⁸, — т. е. на Грецию. Но именно потому, что греческое стало внутренним свойством и внутренним идеалом и теперь независимо от обстоятельств любой эпохи, для Гёте Рафаэль — это настоящий грек, в противоположность Леонардо да Винчи и Микеланджело: «Он нигде не подражает грекам (*gräzisiert nirgends*), но он ощущает, мыслит и поступает совершенно как грек»⁷⁹, однако не только Рафаэль — грек, но и в школе Карраччи, и в Рубенсе, и в нидерландцах XVII в. заключено то, что «способно восхищать нас»⁸⁰.

Поэтому когда Гёте завершает все эти мысли о живописцах словами: «Каждый пусть будет, по-своему, греком! Но только пусть будет»⁸¹, — то эти слова в очень большой степени неопределенны; им только еще предстоит определиться в новой обстановке, и нельзя сказать, чтобы какое-либо «постклассическое» начинание XIX в. в отношении античности, будь то стилизованное «эллинство» искусства, будь то преданная Греции, но несколько остраненно-книжная филология, будь то прекраснодушная или педантичная гимназически-гуманистическая античность, — чтобы все это не имело касательства к призыву позднего Гёте. Произнеси он эти свои слова в 1790-е годы, и их относительно узкий и в то время еще неисторический, т. е. отвлекающийся от исторического движения, смысл был бы однозначно ясен. Теперь же античное, греческое должно подниматься из глубин истории, из средоточия личности, должно реконструироваться и реставрироваться в своей точности, конкретности, подлинности и должно быть оправдано именно как «греческое». И все равно оно уже вобрало в себя грусть разочарования — отказ от былого идеала жизненной цельности.

* * *

Установление в новоевропейской живописи прямой перспективы не означало, как это иногда представляют, победы субъективизма во взгляде на мир, но только создавало почву для известного антропоцентризма, вернее, соответствовало некоторой антропоцентрической переориентации мироотношения. Только в самом общем и целом, — и для того, чтобы во взгляде на мир, как воплощается он в искусстве, сказывался, проявлялся или даже побеждал субъективизм, должны были сначала

⁷⁸ *Goethe J. W. Antik und modern* [1818]. Berliner Ausgabe. Bd. 20. Berlin — Weimar, 1974, S. 222—223.

⁷⁹ *Ibid.*, S. 221.

⁸⁰ *Ibid.*, S. 222.

⁸¹ *Ibid.*, S. 223.

произошли определенные процессы с самим «антропосом», коль скоро уж он выразил желание находиться в центре мироздания. Эти процессы рождают существенные результаты к самому рубежу XVIII—XIX вв. — вполне осязаемо в субъективизме философии Фихте и не менее красноречиво в остробеспокойной реакции на нее, «Ключе к Фихте» (1800) Жан-Поля, где с гротескно-трагическим юмором приводится к абсурду положение — как бы ни должно было его мыслить — о том, что Я порождает мир. Оно приводится к абсурду, а вместе с тем и осваивается как мыслительная возможность. Кажется, что дальше процессу субъективизации уже некуда продолжаться, однако европейской культуре, которая словно ужаснулась таким крайностям, заискрившимся на кончике ее мысли, безудержно устремленной вперед, предстояло еще, как бы обтекая крайности, насытить мир и насытить человеческий субъект невиданным и неслыханным до тех времен психологизмом, психологическим содержанием. Тончайшие и непрерывные движения усмотрены в человеческой душе, в ее «проникновенности», усмотрены бездны, которым нет дна, — и все это, все эти движения, веяния и их неуловимые оттенки, перенесено в мир, в его бездны. Между Я и миром установился психологический «раппорт» и атмосфера как бы ненарушимого взаимопонимания. Для такой психологизированной атмосферы показательны слова поэта: «То, что вечно, — человечно»⁸², — которые недавно напомнили нам по поводу выдающегося события, причем у поэта вовсе не возникает потребности как-либо истолковать и проанализировать то, что тут у него «сказалось» в столь ответственном и философски-формульном виде. Напротив, в форме как бы дополнения к этому стихотворению, можно в другом задуматься о звездах («Среди звезд», 1876) и от их имени обратиться к себе, причем звезды у Фета обнаруживают вполне прямое и непосредственное сочувствие к человеку, проникаются его думами, обнаруживают самое интимное знакомство с ними и выражают все это по-человечески, с интимной близостью внутреннего соучастия и заведомо гася космическую дистанцию между собой и человеком⁸³. Звезды в некотором смысле — тоже факт внутреннего мира человека, прежде всего именно это.

Но на рубеже XVIII—XIX вв. — только многообразные подходы к этой будущей психологизации, где отдельные тенденции не собрались еще в целое. Зато в это время совершается самое важное — то, что все и определило на дальнейшее, — человек и мир переустраиваются относительно друг друга, заново определяют свои отношения, словно бы деля, что принадлежит человеку, что — миру. Только что итог получается не очень ясный, поскольку оказывается, что в конце концов всё все равно принадлежит человеку, — будь то даже столь отдаленные вещи, как

⁸² Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959, с. 497.

⁸³ Там же, с. 97.

звезды. При таком переделе-переустройстве все время задеваются и так или иначе осмысляются всякого рода крайние позиции — не только тогда, когда речь идет о философском Я и противостоящем ему мире. Так это происходит и в искусстве, и здесь процесс по своей внутренней сути не менее философичен. Искусство мыслит в своих формах, внутри себя и, быть может, как никогда напряженно, — а при этом осмысляется и переосмыляется и сам характер такой художественной мысли. Философское — в том, что перед мыслью, взором и чувством самого же искусства встает граница видимого и невидимого, явления и сущности, — и вот суть именно этой границы требуется осмыслить, относительно ее определить свои задачи. Искусство должно так или иначе понять и, будучи искусством, наглядно представить, изобразить эту границу. Это, как видно, совершается у Джона Флексмена, и хотя это художник не самого высокого класса, а может быть, поэтому, он берет на себя смелость сойти к самым основаниям и графики, и пластики и нарисовать, словно на экране, схемы сводимого к самому минимуму «явления». Живопись в какой-то момент должна изобразить то, что можно было бы назвать героической наготой стены, и оказывается, что, освобожденная от любого декора, стена может становиться экраном для «метафизического», для того, что идет из «потустороннего» или тает в нем. Так в «Умирающем Марате» — «смелая пустота верхней половины картины», по словам Ланкхейта, «полна выразительности», по характеру своей освещенности связана с караваджизмом, а как «открытость в вечное» «несет на себе отсвет небесной славы с барочных образов мучеников»⁸⁴. П. Фейст в связи с тем же фоном писал о «рационально не объяснимом освещении» верхней правой части полотна, об освещении, которое уходит «внутри безгранично расширяющегося, неопределенного, вневременного пространства»⁸⁵. В. С. Турчин рассматривает фон картины как «окно в иной мир, уже удаленный от земного» и «обозначающий субстанцию вечности»⁸⁶.

Героическая обнаженность стены обнаруживает связь с тем, как ощущается и понимается античность, с античной «простотой», и дальнейшие переосмысления стены-фона не независимы от осмысления античности. А сама судьба античности не независима от достигаемых в искусстве крайностей — как бы «нулевых» позиций, где все лишнее снимается и открывается граница как граница, раздел между «посюсторонним» и «потусторонним» и т. д. Все это затрагивает даже оформление интерьера и моду, потому что, например, и стены дома не могут не принять — без ведома домовладельцев — участия в символическом перераспределении весов и делении пространства на «то» и «это», на

⁸⁴ Lankheit P. Jacques-Louis David: Der Tod Marats. Stuttgart, 1962, S. 17.

⁸⁵ Feist P. H. Op. cit., S. 84.

⁸⁶ Турчин В. С. «Марат» Ж.-Л. Давида: образ, стиль, иконография // Советское искусствознание '82. М., 1983, № 1, с. 86.

видимое и невидимое, внутреннее и внешнее, посю- и потустороннее и т. д. Художникам интерьера, которые обитателей и владельцев дома поселяют внутри произведений искусства, приходится в какой-то момент мыслить голую стену — снять и содрать с нее все лишнее, а уже потом заново украшать ее: в стиле ампир, как писал Бён, стены «бесцветны», но тот же ампир борется «со скукой гладкой, голой стены», — либо расписывая ее, либо занавешивая тканью⁸⁷. Гладкая и голая стена воспринимается здесь как первичное, а ее декор — как вторичное, налагаемое на голое, обнаженное («роскошная простота» Ф. Вигеля). И само пространство интерьера надо сначала очистить от лишнего и упорядочить просто и симметрично, прежде чем оно вновь наполнится всякими предметами и, постепенно утрачивая стиль, набьется всякой всячиной. И это будет вновь не просто выставка роскоши, но такое «набитое» вещами пространство, которому генетически присущ символический характер: все «окна» из невидимого в наш мир и из нашего мира в потустороннее тут старательно заделаны, так, чтобы не видно было даже и тех мест, где могли быть эти окна. Искусство, взаимоустроившее человека с его миром, стало совсем земным и здешним, и если впоследствии в нем опять как-то появляется мысль об ином, то она никогда не приходит на готовое — ей приходится всякий раз распатывать и переделывать устроенное и самыми разными средствами, даже самыми насильственными, искусственными или консервативными, находить брешь в густой и самоуверенной материальности земного, пролагать пути к небу — и с большими усилиями достигать того, что художнику былых времен просто и естественно являлось в бытии и проявлялось в произведении. Занавес «Сикстинской мадонны» ненавязчиво маркировал границу, которую проходить легко в обе стороны, сколь бы ни была она существенна для бытия. Теперь же вместо занавеса каменная стена.

Такие же процессы внутреннего размежевания (или передела, или перераспределения пространства) присущи на рубеже XVIII—XIX вв. и рельефу, где опять же соединяются, сталкиваются и испытывают общую судьбу графическое и пластическое, живописное и скульптурное, посюстороннее и потустороннее и где опять же все художественное в искусстве ставится под вопрос и оказывается в критическом состоянии. Что пластическому здесь пришлось очень трудно и что вслед за приобщением к антично-пластическому художественному мышлению наступил перелом и резкое падение такого мышления, общеизвестно. Это же происходило, более скрыто, и в круглой скульптуре, наименее податливой для проявления внутренних процессов переосмысления; именно потому здесь и можно было очень долго работать по инерции, что суть происходящего часто оставалась тайной для художника. В той мере, в какой скульптура не просто располагается в пространстве, так или иначе осмысляемом,

⁸⁷ *Boehn M. von. Op. cit., S. 379—381.*

но собирает в себе пространство, его смысл и притягает на «самостояние», она скрывает свои кризисы или же выдает их через немилосердное падение качества.

Но поскольку скульптура так связана с античностью, а *мышление телом* — с усилиями восстановить античность и «греческое» состояние умов, то скульптура в этой всеобщей переделке рубежа веков (вместе со всеми ее последствиями) причастна к живой философии истории, в которой соучаствуют все современники тех процессов. Мысль эпохи словно заглядывает внутрь скульптуры, чего буквально сделать вовсе невозможно, и, заглядывая, выводит наружу скрытое и показывает все при большом увеличении. То время — это эпоха «скульптурного мифа», как назвал его Роман Якобсон, даже скульптурных мифов, — в котором собираются и сводятся в неперемное целое многочисленные мотивы и фабульные нити, идущие из традиции. В этих литературных «скульптурных мифах»⁸⁸ скульптура оживает и оживляется; она призвана быть носителем огромного смысла — и в подобном литературном отражении подобна в своей роли самой же античной скульптуре в ее значении для своего времени. Статуя заключает в себе живую силу — это может быть злая сила, а может быть абсолютная сила красоты и совершенства; живое окаменеваает, будучи внезапно потрясенным, — и так «скульптурное» связано с уничтожением времени в самом же земном мире, живое заключает в себе статуарность оцепенения и через то приобщается к сокровенному.

Древний Пигмалион вдохнул жизнь в свое творение; с языческой древностью соотнесен целый смысловый слой по сути дела всех прозаических сочинений романтического поэта Йозефа фон Эйхендорфа — и оба его романа («Предчувствие и действительность», 1815; «Поэты и их спутники», 1837), и среди новелл в особенности «Мраморная статуя» (1819). В сравнении с настоятельностью скульптурного мифа Эйхендорфа, у которого он воспроизводится вновь и вновь, бледной тенью проходят его отражения Л. Тика и в сумятице мотивов Ахима фон Арцима. У Эйхендорфа же статуям античных богинь присуща не потухшая еще магическая сила соблазна и искушения. Они способны оживать и смущать души людей. Вообще язычество живо как культурный слой, способный некой магией проникать в христианский мир, и как хтоническая сила, живущая жизнью природы и через природное связанная с человеком. В романах Эйхендорфа появляются образы дев-воительниц — сильных духом красавиц и охотниц, обреченных трагическому концу; с их таинственным происхождением, с их прекрасным телом и душой

⁸⁸ См.: Fink G.-L. Pygmalion und das belebte Marmorbild: Wandlungen eines Märchenmotivs von Frühaufklärung bis zur Spätromantik // Aurora. Kahruch der Eichendorff-Gesellschaft. Bd. 43. Würzburg, 1983, S. 92—123; Манн Ю. В. «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская формула окаменения // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987, с. 18—21.

слишком женственной и слишком могучей, они, словно восставшие к жизни статуи, принадлежат иному, не христианскому миру. И это — тоже совсем своеобразная форма прощания с античностью, свойственная именно позднеромантическому поэту-католику; он создает миф, предельно чуждый какой-либо нарочитости и литературщины, — в нем античной Венере уже мало пребывать в отвлеченной, оторванной от своих культурных корней красоте скульптурного тела, и она обретает реальность, овеянную невыразимым богатством новой, романтической эмоциональности.

ГЁТЕ И ОТРАЖЕНИЯ АНТИЧНОСТИ В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВВ.

Та историческая пора, которая названа в заглавии статьи, была чрезвычайно беспокойна и богата событиями (наполеоновская эра!), и в истории культуры она характеризуется редкостной густотой — идеи теснятся, и разнородные явления встречаются на самом узком пространстве. Это объясняется переходной сутью эпохи — уходящее в историю еще не разрушилось и не уступило место новому, а нарождающееся новое еще существенно не потеснило отходящее, — происходит полная драматизма встреча традиции и нарастающего нового, часто направленного против традиции. Мера густоты идей измерялась тем, какой исторической глубины и давности исторические пласты встречались и сталкивались здесь — один из них уводит нас прямо-таки в седую старину (по своим началам и истокам). Драматизм встречи, столкновения объясняет резкость противостояния разных культурных феноменов, но он же, в виде редких, счастливых и в первую очередь значимых для искусства исключений, предопределяет возможность синтеза — появления такого искусства, которое, как всякое настоящее искусство, поднимается на исторически заданных противоречиях и подчиняет их своему художественному итогу, — становится благодаря этому не просто фактом искусства, но и реальным фактором истории. То, о чем может только мечтать и к чему только может стремиться искусство и поэзия.

Ниже речь отчасти пойдет и о конкретном наполнении этого драматического переходного времени, о том, что собственно составляло суть его конфликта идей, о существенных его проявлениях. Именно о тех, которые так или иначе связаны с античностью, с ее традицией и ее осмыслением. А это, кстати, позволит лишней раз убедиться в том, что античность выступает в исторической драме рубежа веков в качестве живого действующего лица — отнюдь не как некий отдаленный объект знания или культурно-типологическая отвлеченность. И в самом непосредственном смысле живой участник этой драмы — Гёте, в творчестве и личности которого сама густота и теснота идей эпохи обретает вполне отчетливые черты, причем во всей своей полноте! Личность столь необыкновенного размаха, что при всей своей уникальной субъективности (вовсе не лишенной своих капризов и минутной пристрастности) она вмещает в себя эпоху — как огромное поле, на котором денно и нощно, между гигантских человеческих энергий, разыгрываются острейшие конфликты культурной истории человечества. Оба названных персонажа всей этой драмы — Гёте и античность — с самого начала пребывают в закономерной и глубокой сопряженности. Такая сопря-

женность, взятая как тема — «Гёте и античность», — совершенно неисчерпаема, бесконечна по материалу. Нижеследующие заметки — это попытки выйти к самому общему через совсем конкретные — отдельные моменты связи.

1

«...Но как же обманывались люди! Нет ничего менее сентиментального, чем природа Италии, — восклицает писатель середины XIX в., разочарованный, разучившийся, с большинством современников, замечать реальность поэтического в самой реальной жизни. — Кто переехал через Альпы, тот не увидит больше леса, священной рощи с ее шумом, — одни сады и деревья, посаженные человеком. Вообще все страны по берегам Средиземного моря не знают мощного роста деревьев, чему дает объяснение Гумбольдт... Плодовые деревья, покрывающие землю, уже сами по себе не ведают роста вольного и могучего, а вяз, заросший плющом, приобретает какие-то фантастические, угловатые очертания... Вместе с лесами и певцы леса, птицы, остались по ту сторону Альпийских гор... В Италии день и ночь не разделяются сумерками — часом, когда испытываешь неопределенные мечты, и не бывает здесь пробуждения весны, когда все точит соки, и торопится, и идет в рост... Ночи — без бурь, туманов и кошмаров, и звездное небо, привычное и близкое, кажется лишь милым украшением, так что, конечно, никогда не погружается в созерцание его взор, упоенный бессмертием и бесконечностью...»¹

Долина Тибра еще в древности считалась местностью нездоровой, болотистой. «Тибр и теперь остается речкой с желтой грязной водой; его берега осыпаются...»²

Все это написано спустя не так уж много лет после смерти Гёте — в 1844 г. (Гёте умер в 1832 г.) — и написано человеком, который впоследствии стал известен тонким прочтением стихотворений Гёте³. Но время порой сильнее пристрастий и умений: так и автор, озабоченный естественнонаучной характеристикой итальянского ландшафта, едва ли отдавал себе отчет в том, какие трагические расставания, разочарования какой силы совершаются и звучат в его ясных и точных строках. Но ведь и Гёте отвергал романтическую расплывчатость и едва ли протестовал бы против естественнонаучной точности описания! Сам стремившийся к универсальной классической гармонии, которая не доволь-

¹ *Hehn V. Über die Physiognomie der italienischen Landschaft. Der Humanismus. Riga, 1908, S. 81—83.*

² *Ibid., S. 82.*

³ Виктору Хену (1813—1890), долгие годы проведенному в России, принадлежат две книги о Гёте, пользовавшиеся большой известностью: «*Gedanken über Goethe*» (В., 1887) и «*Über Goethes Gedichte*» (Stuttgart; В., 1911).

ствовала бы видимостью гармонически-примиренного, а на деле соединяла бы мир и человека, не упуская из виду противоречия существующего, Гёте иногда отдавал предпочтение классицизму более старому, традиционному, перед новыми, классическими синтезами. Так, например, в живописи — старательному Филиппу Хаккерту перед по-микеланджеловски мощным, кипучим и строгим Асмусом Якобом Карстенсом, за считанные годы сгоревшим в гостеприимном Риме. Но даже и Хаккерт, художник, любимый Гёте, и совсем не гениальный (Гёте обработал и издал его биографические записки в 1811 г.), — как же рисовал Италию Хаккерт! Уроженец Бранденбурга, чуждый излишних восторгов, он писал Италию в воздушной и просторной прозрачности, как царство благодати и природного порядка; языческие боги древности стали кротко-милосердными, они осеняют эту природу своим присутствием. Не романтические настроения, которых не бывало, верно, у художника, а сама верность природе Италии, схваченная сухим глазом, ученым, варьирующим живописные мотивы взглядом, способна была пробудить и пробуждала глубокие и почти романтические настроения. «Итальянская природа — не музыкальна, а пластична и архитектурна, — пишет Виктор Хен. — Вместо органической жизни с ее движением даже в самой растительности — архитектурные линии: кипарис подобен обелиску, пиния — куполу... Формы и краски — тоже скорее минеральные и напоминают руды и химические растворы»⁴. Под куполами пиний с их написанной по академическим правилам зеленью гнездились, однако, своего рода романтика, не порывавшая с истиной, но и бескрайняя, и бесконечность чувства. Среди вполне реальной Италии ширился тогда ландшафт поэтической Аркадии с ее идиллиями и с ее оставляющей горький след, побывавшей и здесь смертью⁵. Великий немецкий поэт на языке великого русского поэта (песня Миньон «Ты знаешь край?»):

Ты знаешь край, где мирт и лавр растет,
 Глубок и чист лазурный неба свод,
 Цветет лимон, и апельсин златой
 Как жар горит под зеленью густой?..
 Ты был ли там?⁶

Действие гетевского романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796) разворачивается в Германии, но его смысловой центр и сюжетный исток лежат в Италии. Неразрешимая таинственность про-

⁴ *Hehn V. Op. cit., S. 84.*

⁵ Новолатинское выражение: «И я был в Аркадии» — в конце XVIII в. переосмыслили: произнесенное от имени Смерти, — не миновавшей и этой идиллической местности, — его начали относить к себе — получался сложный аккорд чувств, в котором господствовало элегическое воспоминание об утраченном золотом веке, о невозстановимой жизненной полноте.

⁶ *Тютчев Ф. И. Лирика. М.; 1965, т. II, с. 133.*

бывает в романе Гёте пресную поверхность обыденной жизни: как вязкий налет пошлости, связывающий людей паучьими тенетами, такая пресная поверхность обыденного у Гёте только и изображается как всячески нарушаемая, пробиваемая, сотрясаемая и действием, и характерами; одно из средств нарушить ее покой — таинственность сюжетных начал. Жан-Поль в те годы сожалел о том, что Гёте, изложив предысторию Миньон и арфиста, обнажил сюжетные корни романа, раскрыл механику происходящего⁷, — однако не случайно предыстория уводит читателей в Италию, и не случайно такое неизбывное томление звучит в песне Миньон, положенной на музыку Шубертом, Шуманом, Вольфом, Чайковским.

Песня Миньон «Ты знаешь край?..» была сочинена Гёте еще в 1783 г. — до путешествия в Италию. Томление Миньон — это и томление Гёте, и всякий читатель, ощутив в себе сходное настроение, понимает, как велико оно и как всеобъемлюще — к неосуществимости того, что вложено в душу каждого и все равно как бы задано ему. У Гёте такова мечта об идеальности в самой живой человеческой истории, о полноте природного и человеческого. Гёте находит в истории хотя бы отражение такой идеальности, к ней стремится и ее восстанавливает и утверждает в своей поэзии, как родственник ему художник — в живописи. Несопоставимый с гетевским по уровню своему ландшафт Хаккерта историчен; на нем отпечатались миф и история, смешиваясь и разъединяясь, — подобно тому как почти незримо отпечатались в этих видах юга зрение и кисть северного, заальпийского художника. И вид Италии, написанный современным Гёте живописцем, уже историчен и потому, что уносит взгляд не просто в даль, но в даль, отмеченную необозримой глубиной и овеянную преданием: сама природа делается эпизодом исторического предания. Для контраста полезно еще раз прислушаться к голосу «разочарованного» реалиста: «Мы не склонны считать восхищение итальянской природой совершенной нелепостью, но мы лишь считаем, что это восхищение пошло по совершенно ложному пути, подсказанному традиционным самообманом, и имело своим предметом нечто совершенно отклоняющееся от истины... Так что ясно само собою, что романтики и энтузиасты, совершавшие паломничество в Италию и восхищавшиеся всем ее великолепием, предавались ужасному самообману и вместо Юноны заключали в свои объятия облако»⁸.

Становится видно, что исчезало вместе с эпохой Гёте, — исчезала преемственность исторического предания, ощущение непрерывности исторического потока и стремление раскрыть для себя и узреть его начала. Научно описанный ландшафт терял ту поэтическую безбрежность — устремленность в историю, какую вносил в природу думающий глаз и

⁷ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 76.

⁸ Hehn V. Op. cit., S. 79, 88.

какую в реальном запечатлении обнаруживал он для себя в пейзаже. В связи с той же утратой исторического видения находится и столь развившаяся к середине XIX в. опресненность художественного глаза, — тогда природа, обедненная, незримо усеченная, уже не трогает никого. Написанные позже прекрасные стихи русского поэта замечательно передают полную поэзии зоркость исторического взгляда:

Рим ночью

В ночи лазурной почивает Рим.
Взошла луна и овладела им.
И спящий град, безлюдно-величавый,
Наполнила своей безмолвной славой...

Как сладко дремлет Рим в ее лучах!
Как с ней сроднился Рима вечный прах!..
Как будто лунный мир и град почивший —
Все тот же мир, волшебный, но отживший!..⁹

Гёте дважды посетил Италию. Тогда поездка за Альпы, сопряженная с огромными трудностями, могла стать событием, освещающим целую жизнь человека. Таким событием и стало первое путешествие Гёте в Италию, когда он, издавна о том мечтавший, отправился в сентябре 1786 г. в Рим. Гёте только что исполнилось 37 лет, его путешествие заняло почти два года — ощутимая цезура в жизненном пути. Гёте подробно описал свое путешествие в 1816—1817 гг. («Итальянское путешествие»). Создававший великое и до своего путешествия, Гёте, вернувшись из Италии, творит великое и уже зрелое, а затем наступает пора своеобразного гетевского позднего стиля, требующего для своего понимания хорошего знания гетевского поэтического языка. «Средина жизни» поэта отмечена расцветом физических, душевных и духовных сил, и расцвет рождает гетевскую классическую гармонию, которая сближает, соединяет и сливает дух и тело в самих поэтических творениях. Одна из творческих тем Гёте — преодоление в себе «колоссальности», односторонней, бьющей через край творческой силы, придание ей должной формы и культуры; поэтический гений, мощь воображения рисовались Гёте такой чрезмерностью, колоссальностью, которую, как геркулесову силу богатыря, необходимо было обуздать, чтобы пустить в дело, не дать пропасть в излишествах бьющей ключом фантазии. «Римские элегии», которые Гёте, по всей вероятности¹⁰, писал по возвращении из Италии, — это один из непосредственных итогов итальянской поездки. Это своего рода поэтический синтез, в котором слышны отклики римских,

⁹ Тютчев Ф. И. Указ. соч., т. 1, с. 120.

¹⁰ Считается, что Гёте писал элегии с осени 1788 по весну 1790 г.; в письме Гёте Гердеру от 3 апреля 1790 г. говорится: «Мои элегии, видно, кончились; как бы и следа этой жилы не осталось во мне».

итальянских озарений, восторженного бытия, исторических воспоминаний на почве Италии и в котором ощутимо желание и на скромной веймарской земле не снизить своего высокого полета и эту, куда более чем обыкновенную жизнь среди близких наделить возвышенностью поэтически-приподнятого бытия. В «Римских элегиях» Рим современный и Рим древний расходятся, и пластическое зрение, тяготея к воплощенному совершенству, минует всякую скудную серость расплывающейся кругом жизни; зато Рим и Веймар нераздельно сливаются, как римская Фаустина и веймарская Кристиана¹¹. В конце концов слить римское, исторически-идеальное, и веймарское, повседневное, не было по силам даже и Гёте, и все же Кристиана Вульпиус — это для Гёте воплощение, буквально — телесное воплощение итальянских мечтаний, созерцаний, идей; в ней они находят свое продолжение и свое окончание.

Тут представился случай отправиться в Италию во второй раз. Гёте едет в Венецию, ожидает здесь герцогиню-мать Анну-Амалию и в ее свите возвращается в Веймар. Это второе, занявшее три месяца, путешествие Гёте совершил нехотя, зная, насколько неповторимо, так что нечего и пытаться его продолжить, было первое его путешествие. И поездка подтвердила ожидания Гёте — на все он смотрел острее, неприветливее, даже раздражительнее; и неудивительно — ведь та, прежняя Италия его первого и главного путешествия стала уже его внутренним опытом, сделалась достоянием раз и навсегда усвоенной — через природу и людей — истории, не приходилось вторично искать уже обнаруженное, откопанное в наслоениях столетий, это завоеванное было уже с ним, поэтому в Венеции уже никакая древность не просматривалась сквозь обыденность окружающего, каждодневная суета окружающего брала верх, хаос и несурaziца итальянского быта давали о себе знать, доносившиеся из Франции диссонансы революционных событий раздавались тревожней. Гёте привез из Венеции целую книгу эпиграмм, разнообразных по тенденции, нередко колючих, иногда лишь продолжающих открытую эротика «Римских элегий». Лишь часть из них Гёте опубликовал под названием «Венецианские эпиграммы», — другая часть была издана посмертно; вообще же в поэтическом наследии Гёте эпиграммы самых разных жанровых традиций занимают весьма существенное место¹², и среди таких эпиграмм есть немало содержащих острые отклики на события дня, — их Гёте нередко относил к разряду «невозможных для публикации», «incommunicabilia».

¹¹ Кристиана Вульпиус была женой Гёте с июля 1788 г.; ее брат — веймарский писатель К. А. Вульпиус, автор романа «Ринальдо Ринальдини» (1798), не забытый до сих пор в России благодаря тому, что этот герой упоминается в главе IX «Мертвых душ» Гоголя.

¹² См.: *Preisendanz W. Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz. Diss. Heidelberg, 1951, S. 134—256.*

Эпиграмма — то жанровое начало, которое не только разделяет, но и соединяет опыт первого и второго итальянских путешествий Гёте. «Эпиграмма», «надпись», словно мельчайшая единица мысли в союзе с поэтической формой, — у Гёте даже в самой незначительной из эпиграмм мысль, как прекрасно показал В. Прейзенданц, переходит в поэтический, в пластический образ, так что поэтический размер никогда не бывает только внешним облачением острой мысли; гётевская эпиграмма — это всегда реально-поэтически осуществившееся слово, заставляющее поэта внимательно вслушиваться в себя и пробовать себя на язык. Такое изначальное единство может шириться и эпически распространяться в элегии, искать сжатости в эпиграмматической колкости или в завершенности краткого предложения; напротив, элегия может сжиматься до концентрированной колкости эпиграммы. В «Римских элегиях» и «Венецианских эпиграммах» процесс облечения мысли в поэтическое слово протекает особо энергично — как только что со свежей силой открывшийся для поэта. Стихотворная их форма, элегический дистих классической древности, — для Гёте и для всей немецкой литературы тех десятилетий форма неустоявшаяся и экспериментальная: в ней мысль, слово и метр должны всякий раз активно искать своего упругого и прочного соединения, искать словно с самого начала, — нет готовой техники, которая, как спустя полвека мюнхенцам Платену и Гейбелю, наследникам золотого века немецкой поэзии, подсказывала бы безукоризненные, гладкие решения, о каком бы замысловатом метре ни зашла речь. Поэтическая техника Гёте и всегда была несовершенной¹³ — несовершенство особого свойства! Нужно было с техническими требованиями поэзии совместить новую лирическую естественность выражения и всегда, почти всегда оставлять уголок для такого слова, какое как оказалось, так и хорошо. Непримируемый враг прямой неряшливости, Гёте был тем более ожесточенным противником внешней виртуозности или гладкости стиха. Вильгельм фон Гумбольдт так отзывался о «Венецианских эпиграммах» в письме Шиллеру от 29 декабря 1795 г., оправдывая метрическое несовершенство некоторых из них: «Если должным образом различить сочинение и публикацию, то, действительно, настоящий писатель не должен стремиться писать что-либо, кроме совершенного, но было бы обидно, как я полагаю, если бы он был слишком целомудрен, чтобы совершенно скрывать от нас то, что не может уже далее усовершенствоваться»¹⁴.

Этот отзыв знаменателен; пять лет между созданием и публикацией «Венецианских эпиграмм» оказались довольно значительным сроком — появилось целое поколение, уже успевшее усвоить начатки новой гётевской римской классической эстетики, которое могло уже и

¹³ См. об этом, например: *Sengle F. Biedermeierzeit*. Stuttgart, 1971, Bd. 1, S. 410—415.

¹⁴ Wilhelm von Humboldt über Schiller und Goethe / Hrsg. von E. Haufe. Weimar, 1963, S. 170.

критиковать и «оправдывать» Гёте — отчасти же и растрачивать завоеванное им. А достигнутое было столь обширным и смелым, что никак невозможно было ожидать, что современники немедленно усвоят и одобряют все созданное. И более того, до сих пор «Римские элегии» и для читателей и для исследователей остаются сложным, смелым и недостаточно привлекательным сочинением. Глубина запечатленного в них достигнута за счет широты немедленного воздействия. В восприятии последующих поколений на передний план выходит в них как раз обратное тому, ради чего они были задуманы, — отвлеченная «литературность», произведение как текст.

«Римские элегии» Гёте в самом буквальном смысле слова стоят на рубеже гигантских исторических эпох, на которые открывают вид. Отсюда многомерность элегий, как бы перегружающая поэтический текст, и отсюда же слияние в классической форме того разнородного, что утверждает в поэтическом тексте Гёте свое единство. Вот основные моменты такой сливающейся в единое поэтическое созерцание многомерности.

Первый из них — история как пространство бытия, о каком мечтает поэт. Он призывает в помощь себе не Музу, а камни города Рима, — они должны начать говорить и диктовать ему стихи; в них находит вдохновение поэт, для которого быть в Риме — значит приобщиться к подлинному миру античной древности, причем «Рим» в сознании Гёте замещает еще и «Афины» — исток и средоточие классического духа¹⁵. Взывая к камням, поэт скоро переносится на классическую почву — это мир красоты и вместе с тем мир раскованного, вольного существования, в котором все уравновешено и все пронизано ощущением жизненной полноты. Гёте находился под впечатлением и под влиянием «триумфиров» элегического жанра (по выражению гуманиста Скалигера) — Катутлла, Тибулла, Проперция, а элегии Проперция не чуждо направление взгляда в глубь истории:

Странник, смотри: этот Рим, что раскинулся здесь перед нами,
 Был до Энея холмом, густо поросшим травой.
 На Палатине, где храм возвышается Феба Морского,
 Прежде изгнанник Эвандр пас лишь коров да быков.
 Не воздвигались тогда, как теперь, золоченые храмы:
 Было не стыдно богам глиняным в хижинах жить...¹⁶

У Гёте элегические печаль и сожаление об ушедшем в прошлое замещается дерзким перелетом временных границ: мечта и пребывание сливаются, и царство красоты реально. Живя в Риме, Гёте пренебрегает Римом XVIII в. — он живет среди идеальной красоты жизни Рима древнего, среди ее отблесков и отражений. А это значит — и среди

¹⁵ См.: *Rehm W. Griechentum und Goethezeit*. Leipzig, 1936, S. 22 u. a.

¹⁶ Проперций, IV, 1, 1—6 / Пер. Л. Остроумова // Катутлл. Тибулл. Проперций. М., 1963, с. 415.

красоты греческой жизни, коль скоро Рим служил мостом в Аттику и означал Афины. Отсюда антихристианская настроенность Гёте, которой он дает выход в резком выпаде 66-й «Венецианской эпиграммы», чудом пропущенной берлинской цензурой¹⁷.

В «Римских элегиях» незримо присутствует дух лессинговской статьи «Как изображали древние Смерть» (1769), а статья эта заканчивалась словами: «Лишь ложно понятая религия может удалить нас от прекрасного, и доказательством истинной, верно понятой религии служит то, что она повсюду возвращает нас к красоте»¹⁸. Не случайно современники Гёте не сговариваясь видели в нем «язычника»¹⁹, — иной раз даже и «греческого бога»²⁰, — не случайно сам Гёте называл себя «язычником»²¹; такое гетевское «язычество» могло вызывать у его современников иронию, испуг, решительное осуждение, — во всяком случае оно есть знак существования на исторической грани, на водоразделе времен, трудном для своего освоения и человеком и поэтом.

Второй момент — это пластичность гетевского видения, и, шире, восприятия мира. Для Гёте перелет в классическую древность не означал того романтического пренебрежения окружающей действительностью, которую поэт-романтик покидает как бы во сне. Гёте от этого далек — реальные контуры жизни для него нечто несокрушимое, зато не все мосты между прошлым и настоящим сожжены, но есть такая идеальность, которая не умирает, а всегда остается вместе с человечеством; золотой век — не просто в отдаленном прошлом, но он и неумирающая возможность, осуществляющаяся посреди самой реальности. На почве такой осуществляющейся возможности вырастает, на основаниях классического мировидения, новая жизнь и новая классическая поэзия. Живой символ идеальности — прекрасное человеческое тело, одновременно плоть и скульптурная пластика.

Вот строки «Римских элегий», заключающие в этом отношении смысловую кульминацию всего произведения:

Мраморы только теперь я постиг: помогло мне сравненье;
Учится глаз осязать, учится видеть рука.

(V. 9–10; BA 1. 170²²)

¹⁷ Подобный выпад — в ряду весьма многих — был задуман Гёте и в «Западно-Восточном диване» (1819); исключенное поэтом из состава сборника стихотворение «Süßes Kind, die Perlenreihen» было издано лишь в 1836 г.

¹⁸ Lessing G. E. *Gesammelte Werke* / Hrsg. von P. Rilla. B., 1955, Bd. 5, S. 738.

¹⁹ См., например, в кн.: *Rehm W. Op. cit.*, S. 296—298.

²⁰ Ср. относящееся к 1803 г. высказывание Зольгера: *Solger K. W. F. Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (1826). Heidelberg, 1973, Bd. 1, S. 123.

²¹ *Rehm W. Op. cit.*, S. 296.

²² Здесь и далее «Римские элегии» цит. в пер. С. А. Ошерова (римская цифра означает номер элегии, арабская — стиха), остальные стихотворные произведения Гёте даются в прозаическом переводе; в тексте указываются том и страница следующего издания Гёте: *Goethe. Berliner Ausgabe*. B.; Weimar, 1961 (далее: BA).

Пластика тела, которая видится, и ощущается, и переживается всеми чувствами, переживается и плотски и метафизически, — эта пластика символизирует закон целого мира, с которого стерты случайные черты. Пластично тело, пластично видение, пластичны образы — пластично должно быть слово поэта, перерастающее в живое наглядное созерцание. Само человечество должно воплощать в себе такую пластику:

...Древний мир не ветшал, когда жили эти счастливыцы;
Счастлив будь — и тогда древность в тебе оживет.
(XIII, 21-22; BA 1, 176)

Пластика — не вообще красота, а красота объемная, скульптурная: телесная, плотская, полнокровная, пронизываемая всеобъемлющей любовью, в которой не остыли желание, вожделение, жажда обладания. Такая красота не воспринимается только глазами, на дистанции, но она требует для своего созерцания всего тела и всех чувств: нужно уметь видеть рукой²³. Эстетическим предшественником Гёте стал Гердер, который в трактате «Пластика» (1778) показал, какую роль в восприятии скульптуры играет не только зрение, но и осязание. Историк античного искусства, очевидно, прав, когда утверждает, что Гёте был единственным, кто в те годы был способен воспринять такие идеи Гердера²⁴.

Гёте был в состоянии вдохнуть вторую жизнь и в представлении Винкельмана, и в идеи Гердера, — у них, в их восприятии, античная пластика уже начинает оживать на глазах, словно статуя у Пигмалиона, но еще лежит на ней след отвлеченности, абстрактных ученых, «антикварных» штудий. Август Ланген показал, как совсем молодой Гёте подхватывает на лету гердеровскую мысль о первенстве «чувства» (осязания, ощущения) перед всеми иными чувствами²⁵. Гёте — это «человек глаза»; глаз для него — главный инструмент познания²⁶. Очень

²³ Те примеры «видящей руки», «руки с глазом», какие можно привести из более старой литературы (пример с «*oculata manus*» из Эразма Роттердамского указан в кн.: *Jost D. Deutsche Klassik: Goethes «Römische Elegien»*. 2. Aufl. München, 1978) и особенно из эмблематики (см.: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* / Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. Sonderausgabe. Stuttgart, 1978, Sp. 1010—1011), свидетельствуют о том, что круг представлений был продуман уже давно, но что у Гёте он приобретает сугубо новый смысл и классическую отточенность. См. также: *Keller W. Goethes dichterische Bildlichkeit*. München, 1972, S. 73—74.

²⁴ *Schweizer B. J. G. Herders «Plastik» und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1948, S. 18.

²⁵ *Langen A. Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts* (1934). Darmstadt, 1968, S. 106.

²⁶ Поэтому вся заходящая вглубь литература о Гёте (в частности, вся литература о познании Гёте) говорит о видении Гёте и о глазе как инструменте познания. Специально о «глазе» см.: *Matthaei R. Das Auge // Goethe-Handbuch* / Hrsg. von A. Zastra. Stuttgart, 1961, Bd. I, S. 454—477. См. также: *Михайлов А. В. Глаз художника (художественное видение Гёте) // Традиция в истории культуры*. М., 1978, с. 163—173; *Hart Nibbrig Chr. L. Weltwärts nach innen. Zur Entwicklungstheorie von Goethes dichterischer Welt-Anschauung // Euphorion*, 1975, Bd. 69, S. 1—17.

долго, вплоть до самого путешествия в Рим, Гёте колебался, не в живописи ли его призвание (лишь 29-я «Венецианская эпиграмма» кладет конец таким колебаниям); между тем именно Гёте и отдает предпочтение всеохватности телесного чувства, в котором уже заключено по смыслу все — и ощущение, и познание, и видение. Но только как «человек глаза» Гёте никогда не стал бы, подобно позднему Гердеру, говорить о «тупом глазе»²⁷. Если справедливо, что на «языке души» классической греческой скульптуры «лицу и глазу не принадлежала выдающаяся роль», но что «все тело, служа неоспоримой мерой воли, силы, внутреннего развития, доблести, становилось полнозвучным инструментом выражения души»²⁸, то можно оценить, в какой степени впервые такой существенный пластический взгляд кладется у Гёте в основу самого общего мирозерцания и мировоззрения. Классическим статуям греков «нужно, чтобы их не читали только глазами, но чтобы их воссоздавали всем телом»²⁹. По Гёте, «мрамор» можно осязать, видеть, слышать.

Третий момент — эротизм «Римских элегий». Отпугивавший поверхностных читателей и ханжей, эротизм был важнейшей, центральной чертой такого мировоззрения, в котором любящий, любовный взгляд на пластичность тел пронизывал и утверждал все бытие. В других, написанных после итальянского путешествия произведениях Гёте отнюдь не отказывается от такой лежащей в основе его пластически-зрительного мира эротики, но нигде не передает этот образ мира с подобной же немногословной концентрированностью. «Римские элегии» — особое произведение; в него излились и в нем, внутри его, сохранились не написанные Гёте эстетические трактаты — к составлению таких специальных трактатов у него совсем не лежала душа, зато работа Карла Филиппа Морица «О пластическом подражании прекрасному» возникла в Риме в результате бесед с Гёте и может считаться совместным произведением двух писателей. Такое сочетание в «Римских элегиях» чувственного начала, эротизма и эстетической «теоретичности» подводит к четвертому моменту — к жанровой уникальности «Римских элегий». Хотя элегии и написаны в традиции элегических «триумвиров», но написаны в свою исторически неповторимую минуту! А минута эта у Гёте, поэтически, «поэтологически», стремившегося вперед, была озаменована тем, что все жанровое, устоявшееся, риторически-типическое, всякий литературный мотив, все позаимствованное и переработанное соединялось с таким «я», которое предстало уже индивидуальным, конкретным, субъективным, неповторимым, уникальным в своем бытии, порой сиюминутным в своем существовании и которое относило к себе и присваивало себе все риторически-традиционное.

²⁷ Schweizer B. Op. cit., S. 42.

²⁸ Schweizer B. Zur Kunst der Antike. Tübingen, 1963, Bd. 1, S. 318.

²⁹ Buschor E. Vom Sinn der griechischen Standbilder. 2. Aufl. B., 1977, S. 19.

В «Римских элегиях» одно и другое, заданная типизированность всего поэтического и индивидуальность конкретного «переживания», соединяются не в ссоре, а в мирном союзе — под знаком поэтической пластики. Тогда открывается вид, — с одной стороны, на историю поэзии, где Катулл, Тибулл, Проперций, Овидий и Гораций становятся поэтическими современниками и соратниками поэта конца XVIII в. — поэтическая преемственность допускала такую связь еще вполне непосредственно! С другой стороны, на будущее поэзии, которая станет осваивать мир всякой личности в ее конкретности и неповторимости, даже в самой неуловимой беглости ее импульсов и эмоций. Отсюда жанровая многомерность и даже многозначность «Римских элегий», совмещение или совпадение в них разных планов, моментов, направлений. «Римские элегии» — это еще и ученая риторическая, гуманистическая поэзия, а между тем «я» в ней — уже не риторически-остраняемое и обобщаемое, не сгусток заданных мотивов, но живая личность, от имени которой, по воле которой наличествует тут даже и все ученое, даже и всякий традиционный мотив.

Гетевское окружение резко реагировало именно на жанровую и содержательную новизну элегий. Прежде столь близкая Гёте Шарлотта фон Штейн писала: «Когда Виланд занимался роскошными³⁰ описаниями, то все всегда оканчивалось моралью, или же он соединял такие описания с комическим... Но он подобные сцены не писал о самом себе»³¹. А вот отзыв из более далекого круга — он принадлежит венскому поэту Й. Б. Аلكсингеру: «Неприличное и дурное заключено не в сюжете, а в индивидуализации — в том, что говорит не поэт, а тайный советник, т. е. конкретная персона, и в том, что подает он нам на стол не поэзию, а реальные события»³². Последний отзыв особенно тем хорош, что отличается значительной теоретической ясностью, какой вообще мог располагать поэт конца XVIII в. И вот эта-то ясность и демонстрирует нам происходившие смещения, — так сказать, в читательском сознании. Смешиваются две поэтические системы, одна, которую можно назвать морально-риторической и дидактической, в которой поэтическое «я» одновременно эмпирично и отвлеченно и, как «общее», претендует лишь на «обще»-человеческое, и другая, новая система поэтического лиризма, в которой «я» безусловно и даже (в принципе) бесконечно конкретно, но зато как «образ» может быть и отвлечено от эмпирического «я» самого сочинителя. И эти два «я» в сознании современников невольно смешиваются, давая свой сильный, хотя и далеко не во всем верный поэтический эффект. Откуда Аلكсингер знал, что Гёте все в «Римских элегиях» рассказывает о «самом себе»? Срабатывала, видимо, привычная

³⁰ Т. е. эротическими!

³¹ Gräff H. G. Goethe über seine Dichtungen. Frankfurt a. M., 1912, III. T., Bd. 1, S. 176—177; BA I, 819—820.

³² BA I, 820.

старая система, в которой лирическое «я» — если вообще «я» не острачено, как «я» рассказчика, — принадлежит (эмпирически!) самому поэту. По этой же самой причине такое лирическое «я» непосредственно отождествляется с *тайным советником* Гёте, хотя вся суть элегий идет решительно вразрез с любимыми «чинами» и выставлением напоказ своей социальной значимости! Такое прочтение стихов Гёте не шло на пользу их эстетическому усвоению. Напротив того, современный читатель, который, разумеется, не спутает лирическое «я» элегий с эмпирическим бытием «тайного советника», очень много теряет в своем восприятии этих произведений именно в силу того, что они прежде всего попадают в круг по-своему автоматизированного восприятия лирической поэзии, которая в своей субъективной конкретности есть нечто частное, субъективное, а потому жизненно необязательное. Современников же Гёте эти стихотворения глубоко будоражили, они ложились на их восприятие глубоким конфликтом эпохи, — и такого будоражающего начала недостает этой поэзии в наши дни; его приходится освежать, восстанавливать в культурной памяти их лирически-чувственную непосредственность, следуя окольными путями рассуждения. Потому что само это качество лирического во всей своей яркой свежести возникает через заложенное в этих стихах столкновение времен.

Морально-риторическое творчество предопределяет поэзию как своего рода знание — знание не метафорическое, но в самом собственном смысле слова, в частности как знание моральное. Гёте мог даже играть мотивами такого поэтически запечатляемого знания. «Любовь» издревле сопряжена в мирознании народов, в языках, с «познанием» — так это и у Гёте.

...Впрочем, рукою скользя вдоль бедра иль исследуя форму
Этих прекрасных грудей, разве же я не учусь?

(V, 7—8; BA 1. 170)

Это — игра мотивом, но притом игра абсолютно серьезная. Иными словами, связь любви и познания и полагается как заведомо существующая. И одновременно это же предельно переосмысливается, поскольку обращается в чувственно-эротический индивидуальный опыт! Архетип сознания и поэзии обращается в субъективно-сиюминутное, и одно соседствует с другим, и одно сливается с другим. Но это и есть признак гетевской пластичности — книжность, литературность, словесная абстрактность, плоскостность традиционно-риторического заполняется чувственным переживанием — своим содержанием, темой, формой. Серьезность сливается с игрой, с иронией и самоиронией, и все это передает настроение обретенной через творчество полноты жизненного счастья.

Все «Римские элегии» — в погоне за пластичностью как свидетельством полноты бытия, общезначимого. Счастье и полнота — не для

«я», эмпирического и всецело индивидуального. Это «я» представительно для человечества и общезначимо. Такое «я», как и слово традиционной, морально-риторической поэзии, передано в руки Гёте преемственностью столетий, и оно в своей отвлеченности тоже наделено всей полнотой конкретности. Общечеловеческое содержание — и в то же время исчезающий в мгновенных движениях индивидуальный опыт. Это произведение — словно целая утопия, переданная через один-единственный человеческий образ, через одну личность.

Подобное соединение противонаправленного — общего и личного, риторического и индивидуального, знания вообще и частного опыта — как внутреннее противоречие и переход присуще всей эпохе, а работам Гёте — как гениальным выражениям ее. В каждом произведении Гёте такое столкновение времен выявлено каким-то своим способом. Характерны те противоположные истолкования, которые получает гетевское создание более раннего периода — «Песнь странника в бурю» («Wandrer's Sturmlied», 1772). А. Хенкель сближал его с поэтикой барокко и с удивительной пронизательностью выявил традиционно-барочное в нем³³. Напротив, Г. Кайзер категорически заявляет: «Пантеон этого стихотворения, пантеон „Бури и натиска“ целой пропастью отделен от мифологических представлений барокко. Аполлон, Дионис, Юпитер — здесь уже не аллегорические перифразы заданных логически фиксированных понятий, это — божественные силы, осознанные в личном опыте, данности, действующие в душе гения, обретающие в нем существование, экзистенциалы вдохновенного мира души. Барочная мифология — абстрактно аллегорична, мифология „Бури и натиска“ — конкретна, но только не обретает еще устойчивых пластических форм классического периода»³⁴. Оба исследователя, если брать их взгляды по существу, безусловно правы, — прав тот, кто подчеркивает заданность поэтических представлений, и прав тот, кто настаивает на их сугубо личном преломлении. «Пропасть», разделяющая барокко, его эмблематику, и «Бурю и натиск» с его образностью, шире — «пропасть», отделяющая образный строй поэзии традиционно-риторического плана и новой, индивидуально-эмоциональной и жизненно-непосредственной поэзии, — эта «пропасть» заключена внутри самой поэзии Гёте, как живое ее противоречие, она определяет ее многомерность и постепенно раскрывающуюся многозначность³⁵.

И только ко времени создания «Римских элегий», ближе к рубежу веков, такое внутреннее живое противоречие поэзии приобретало большую четкость и широту. Это не было уже противоречие барочного и

³³ Henkel A. Wandrer's Sturmlied. Frankfurt a. M., 1962.

³⁴ Kaiser G. Wanderer und Idylle: Goethe und Phänomenologie der Natur. Göttingen, 1977, S. 146.

³⁵ О новой интерпретации этого произведения см. в кн.: Zimmermann R. Chr. Das Weibild des Jungens Goethe. München, 1979, Bd. 2, S. 77—118.

«небарочного», нового, это было уже противоречие целой огромной поэтической традиции — той самой, в которой Катулл, Тибулл и Проперций были еще и современниками Гёте, как поэты *одного* круга, одних образов, представлений, одних средств, — и нарождающихся новых поэтических переосмыслений, новой ориентации поэзии, новых ее образов и средств. Горизонты веков к этому времени еще шире распахнулись, раскрылись. Связи и противостояние прежнего и нового стали напряженнее и принципиальнее.

2

Во времена Гёте античность была далеким прошлым, но лишь чисто хронологически. По существу же, по смыслу античность была всегда рядом, не просто как ценное и дорогое, родное наследие, но и как культурно-жизненная совокупность своих проблем, не разрешенных до конца, по-прежнему актуальных. Существенная противоположность «древнего» и «нового» — как раз в ту эпоху усердно занимались типологическим подытоживанием всех их различий и установили при этом немало верного — не должна помешать нам ясно видеть прямую преемственность и генетическую связь даже и всего разделявшего их, даже и всего действительно противоположного. Так это было в поэзии, так в науке и в философии. И как ученый, Гёте тоже стоял на грани времен. Развитие науки не совершается без обрывов, резких скачков и столкновений. Место Гёте в науке четко и верно показал В. И. Вернадский в своем очерке о Гёте-естествоиспытателе: «Между натурфилософией XIX столетия и Гёте лежала непререкаемая грань». «На фоне этого основного и коренного противоречия научной работы Гёте с наукой его времени, с непризнанием им числа и необходимости самого тщательного количественного определения всех данных, с непризнанием ньютоновской картины мира в ее количественном выражении <...> шла научная работа Гёте-естествоиспытателя». «Уже ученые конца XIX — начала XX в. <...> были ближе к Гёте, чем его современники»³⁶.

В кратких заметках нельзя надеяться сказать что-либо новое о Гёте и природе, можно лишь указать на редкостную сложность и сущность того, что скрывается за словами «Гёте и природа». Не как поэт только и не как только мыслитель, но как историческое явление, Гёте столь значителен, что можно было бы говорить не только о природе в творчестве Гёте, но и о Гёте в творчестве природы, т. е. о том важном и необыкновенном по своим человеческим масштабам способе, каким природа — и история, понятая как природа, — сказалась, проявилась,

³⁶ Вернадский В. И. Избр. труды по истории науки. М., 1981, с. 259, 282—283, 285.

выявилась в творчестве Гёте. Не мысль частного, отдельного человека о природе, но — в определенный исторический период — мысль самой природы о себе.

Такая принципиальность связи — Гёте и природа — позволяет и нам говорить о Гёте не специально как о естествоиспытателе, но как о таком мыслителе, для которого поэтическое творчество, образная мысль, логическое мышление, научное знание находились в коренном единстве. Если так, то положение Гёте-ученого на грани времен есть для нас красноречивое выражение того положения, которое Гёте занял в культурной истории — как особое человеческое явление, как поэт, мощно отразивший эту самую культурную историю. Нередко Гёте трудно сопоставлять с его современниками, с которыми он переписывался, вступал в дискуссии, — трудно сопоставлять по той причине, что слишком различен их культурно-исторический горизонт. Весьма часто собеседник Гёте — прекрасный знаток своей узкой проблемы. Напротив, у Гёте как поэта и мыслителя происходит столкновение громадных культурных эпох, и это столкновение пронизывает все его творчество. Гёте видит за частностью общее, за предметом — проблему, и это общее и эти проблемы всегда вытекают для него в культурную историю — в историю, где происходит становление идей, где они перестают быть «абстрактностями» и обретают свою субстанциальную жизненность. Любое частное знание для Гёте — закономерный член гигантского становящегося бытия, такого, которое, конечно, один Гёте и не был в состоянии выстраивать, и всякое частное знание погружено в беспредельное становление безостановочно льющихся идей.

Если говорить о взглядах Гёте на природу, то тут же сразу окажется и его поэзия, и античность, судьба которой была как бы заложена в его поэзии, — и всякая деталь и частность очень скоро выводит здесь на просторы истории.

Хорошо известны стихи, опубликованные Гёте в 1821 г. и обращенные им к «физикам»: «Внутри природы... — Ах ты, филистер! — не проникнуть духу сотворенному... Но только не напоминайте о таком мне и близким моим, потому что мы думаем так: шаг за шагом, глубже-глубже, и вот мы — внутри. Счастлив уже тот, кому являет она хотя бы внешнюю оболочку!.. Это я слышу уже лет шестьдесят, я клянусь такие слова — но втихомолку — и говорю себе тысячу тысяч раз: природа все дарует щедро и сполна, у природы нет ни сердцевины, ни оболочки, она все — единым разом; поверяй сперва самого себя, — что ты, ядро или скорлупа» (ВА 1, 555).

Две главные темы затронуты здесь — познаваемость природы и ее устроенность, существо ее единства, цельности. Гёте глоссирует в своем стихотворении две строки Альбрехта фон Галлера: «Внутри природы не проникнуть духу сотворенному; слишком счастлив уже тот, кому являет

она хотя бы внешнюю оболочку»³⁷. Гёте лишь незначительно видоизменяет вторую строку.

Сами же строки выражают как бы принцип агностицизма, однако Альбрехт фон Галлер, один из самых крупных и знаменитых естествоиспытателей XVIII в.³⁸, конечно же, не был агностиком уже по долгу службы, а его дидактическая поэма о «Ложности человеческих добродетелей», написанная в 22—23 года (1730), — произведение юношеское, и оно превосходно выражает не личный, но типичный — рационалистически обуженный раннепросветительский взгляд на мир и на жизнь, несколько пуританскую настроенность недовольства всем, хорошо известную по многим сатирам того века. Ее Галлер усвоил в родном швейцарском Берне, и такую настроенность можно было бы назвать мизантропией из филантропизма. Не с Галлером полемизирует Гёте, а с целым комплексом агностицизма, продуктом множества составляющих, среди которых и самодовольство скептицизма, и узкий морализм, грубо отделяющий внутренние ценности души, и реальность внешнего бытия, и другое.

При этом Гёте говорит — на этом следует особо фиксировать внимание, — что в природе нет *внешнего* и *внутреннего*, она существует сразу и целиком, и что исследователь, изучая ее, движется шаг за шагом *внутрь* природы. Что в природе нет внешнего и внутреннего, о том Гёте писал еще решительнее и четче: «Наблюдая природу, вы должны чтить одно подобно всему, отдельное подобно целому, — нет ничего внутри, ничего снаружи, потому что то, что внутри, то — снаружи. Так, не мешкая, овладевайте священно-откровенной тайною (*heilig öffentlich Geheimnis*)» («Эпиррема», 1820; ВА 1, 545).

В том, что нет внешнего и внутреннего в природе, в этом Гёте из современников своих вроде сходится с Кантом. А Кант безусловно поднял на небывалую высоту пафос научного познания: «Вовнутрь природы проникает наблюдение и анализ явлений, и мы не знаем, как далеко пойдет все это со временем»³⁹, т. е. не видим даже и конца этому процессу. Как писал Г. Зиммель, «природа для Канта совершенно прозрачна, и только эмпирическое знание о ней пока не полно»⁴⁰. Однако такая прозрачность приобретена ценой прагматического самоограничения, которое Э. Кассирер наблюдал уже у Декарта. «Чем могут быть вещи в себе, я не знаю и не нуждаюсь в таком знании, потому что ведь все равно ни одна вещь не повстречается иначе, нежели как в явлении», —

³⁷ Haller und Salis-Seewis / Hrsg. von A. Frey. B.; Stuttgart, o. J., S. 56 (Deutsche National-Litteratur, Bd. 41).

³⁸ О Галлере см. работы американского литературоведа К. С. Гутке, в частности: *Guthke K. S. Literarisches Leben im 18. Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz*. Bern; München, 1975.

³⁹ *Kant J. Kritik der reinen Vernunft* / Hrsg. von R. Schmidt. Leipzig, 1956, S. 368.

⁴⁰ *Simmel G. Kant und Goethe*. B., 1906, S. 29.

писал Кант⁴¹; «Чем могут быть вещи в себе <...>, лежит вполне за пределами нашей сферы познания»⁴². Зато явления лишены своего внутреннего, и жалобы на то, «что мы не усматриваем внутреннего в вещах», «неразумны и неправомерны»: для такого «созерцания» требуется превосходящая человеческую способность познания: «Материя есть *substantia phaenomenon* (т. е. субстанция являющаяся. — А. М.). Что внутренне присуще ей, то я отыскиваю во всех занятых ею частях пространства и во всех производимых ею действиях, которые, впрочем, могут быть лишь явлениями внешних чувств. Итак, у меня нет ничего внутреннего как такового, внутреннего вообще, а есть только относительно-внутреннее, что в свою очередь состоит из внешних отношений. Но ведь искать соответствующее чистому рассудку внутреннее как таковое в материи — это засевавшая в головах выдумка: потому что материя — это не предмет для чистого рассудка, а трансцендентальный объект, который может быть основой того явления, что именуем мы материей, — этот объект есть нечто такое, о чем мы даже не поняли бы, что это такое, если бы даже нам кто-нибудь рассказал»⁴³. По Канту, «вещь состоит только из одних отношений», «вещь — только явление»⁴⁴. Значит, у Канта сама «сердцевина» вещей решительно выведена за пределы природы, и насколько как будто сходится Гёте с ним в пафосе познаваемости природы, настолько решительно расходится в понимании сущности и явления. Сходится в том, что природа и для него, для Гёте, весьма *прозрачна*, в том, что она — как бы только явление: что внутри, то и снаружи. Но расходится — расходится радикальнейшим образом — в понимании самой природы.

Сущность у Гёте не отрывается от явлений, а входит в явление — о том, как, скажем чуть ниже — и явлением этим выносятся на поверхность. Гёте даже прямо утверждает, что явление с сущностью совпадает, — можно думать даже, что такая терминология для него просто неверна: Гёте ведь отрицает, что *есть* вообще раздельные явление и сущность, внутреннее и внешнее.

Однако здесь и заключена проблема! Гёте *так* отрицает различие моментов, что, напротив, возникает крайняя напряженность между ними — между внутренним и внешним. То, что, по Гёте, не существует в своей отдельности, обособленности, то самое, сливаясь воедино, до предела противоречит одно другому. Разве у Гёте внутреннее есть сущность, *усия*, нечто логическое, нечто абстрактное, бытие вообще, что именно поэтому и относительно просто выставить за пределы мира, как это было у Канта? Конечно же, нет. Это внутреннее есть для Гёте живое и конкретное присутствие, далее нечто явное, видимое, созерцаемое. Но толь-

⁴¹ *Kant J. Op. cit.*, S. 367—368.

⁴² *Ibid.*, S. 285, Vgl. S. 113.

⁴³ *Ibid.*, S. 368.

⁴⁴ *Ibid.*, S. 374.

ко такое созерцаемое, что все равно приходит в противоречие с простою внешнего и незамысловатой видимостью всего являющегося. Гёте как поэт и мыслитель находит неповторимо прекрасные слова для выражения этого противоречиво слитного единства вещей природы: священно-откровенная тайна, öffentlich Geheimnis, offenbar Geheimnis. Это же постоянно повторяющиеся у Гёте слова — формула не только диалектическая, но и парадоксалистская. Не просто открытость, но открытость тайны — вот что такое природа. И не просто видимость, очевидность, но и видимость, очевидность тайного, скрытого, стало быть, все же все равно невидимого, неочевидного. Не просто прозрачность, а прозрачность сокровенного, сокрываемого. Таков образ видения природы у Гёте — образ видения, для которого и сам Гёте находит только слова, выражающие диалектический парадокс. Можно заметить тут, что Канту, конечно же, было в тысячу раз легче, чем Гёте, — легче работать со словом, именно в силу столь решительного размежевания сущности и явления, вследствие самой абстрактности⁴⁵.

Но ведь у Гёте и парадокс не словесный, а до конца сущностный, и тем более что никакой самой общей мысли он не позволяет оторваться от конкретности видения и видимого. Напомню всем известное: растение вообще, *Urpflanze*, для Гёте не сущность, не схема и не «модель», а реальное же растение среди растений. Сущность растения можно найти и увидеть — и, добавим, даже потрогать руками, если только найти ее. Но именно потому, что это так, что не может быть для Гёте никакой просто отвлеченной мысли, чисто логических понятий, он и обязан в одно и то же время отрицать различие внутреннего и внешнего, сердцевины и оболочки, ядра и скорлупы и *видеть* это внешнее и внутреннее, поверхностное и глубинное, оболочку и ядро. Именно поэтому Гёте должен говорить: нет внутреннего и внешнего, но исследователь шаг за шагом идет внутрь природы. И это, конечно же, не метафора, — этот образ углубления внутрь природы. Природа для Гёте — вполне реальные Солнце и Земля, и природа — это вполне реальная гора. Не в том смысле, что гора — это символ природы, или метафора природы, или аллегория природы, но это представление, полностью замещающее природу. Природа — это для Гёте нутро Земли, исследовать природу значит по существу углубляться внутрь Земли, внутрь горы. Для того же, кто исследует Гёте, самое трудное — не порвать связи общих принципов с конкретностью гетевского видения, совместить гетевские «как бы» те-

⁴⁵ Заметим попутно, что такое размежевание соответствовало и размежеванию абстрактной (философской) мысли и поэтического образа (и слова). Для Гёте же было жизненно важно не допустить такой специализации знания и способов познания, которая означала бы конец целостному отношению человека к миру, природе и т. д. У него мысль должна сливаться с образом, и логика с поэзией, и все отчленяющееся от целого, философское, научное, должно вновь проникать собою все остальные начала и проникаться ими.

зисы и такую конкретность видения. В «Путешествии на Гарц зимою» Гёте обращается к горе Брокен: «С неизведанным нутром, таинственно-очевидна (*geheimnisvoll offenbar*), высишься ты над пораженным миром и смотришь из облаков на царства и величие их, кого питаешь ты жилами своих собратьев» (ВА 1, 318).

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 *offenbar Geheimnis, öffentlich Geheimnis*.

Поэтому Гёте так возмущен, когда Ф. Г. Якоби написал: «Природа скрывает бога»⁴⁶. Казалось бы, какая разница! И тут, и там в природе заключена тайна — то ли считать, что мир скрывает в себе тайну, то ли, что он открывается как тайный же. На деле различие огромно: у Гёте природа с ее тайной как бы погружена в сферу прозрачности, и даже не исследованные еще недра горы повернуты в эту прозрачность, а у Якоби природа обращена в мрачность непознаваемого. Гёте был вправе говорить об Якоби как об «апостоле» «бесформенного бога»⁴⁷, т. е. без-видного божества: запредельный бог лишен своего продолжения в мире, его «одеянии», и природа Якоби, безразлично-мертвая, не рождает и не творит, но равнодушно наблюдает отвечающие машинообразной необходимости равнодушные же рождения и смерти, — в противоположность всецело органическому пониманию самодеятельной природы у Гёте. У Якоби природа застигает тайну, невидное, «бесформенное»; внутреннее, т. е. тайна, погружено во мрак, полную непрозрачность.

Из философов, современных Гёте, наиболее близок ему был Гегель. Об этом знал и сам Гегель, знал и Гёте, в каких бы резких выражениях ни отзывался он иной раз о Гегеле. Неудивительно, что в «Большой энциклопедии» (§ 140) Гегель, говоря о внешнем и внутреннем, вспоминает Гёте и его полемическое цитирование стихов Галлера. «Обычная ошибка рефлексии, — писал Гегель, — *сущность* берется как только *внутреннее*. А когда она берется так, то и такое рассмотрение тоже — совершенно *внешнее*, а такая сущность — пустая поверхностная абстракция. „Вовнутрь природы, — говорит один поэт, — не проникнуть духу сотворенному; слишком счастлив уж тот, кто знает хотя бы внешнюю оболочку“. Лучше было бы сказать: именно тогда, когда сущность природы определена у него как *внутреннее*, он знает лишь внешнюю оболочку». Гегель следует тут за Гёте, у которого многому научился. Так, он пишет: «...следует опасаться той ошибки, что только первое (*внутреннее*) будто бы существенно, в чем все дело, а второе (*внеш-*

⁴⁶ *Jacobi F. H. Von den göttlichen Dingen* (1811) // *Id. Werke / Hrsg. von H. Roth*. Leipzig, 1816, Bd. 3, S. 425. См. о Гёте и Якоби: *Nicolai H. Goethe und Jacobi. Studien zur Geschichte ihrer Freundschaft*. Stuttgart, 1965.

⁴⁷ В письме к Якоби от 10 мая 1812 г.: *Briefwechsel zwischen Goethe und F. H. Jacobi*. Leipzig, 1846, S. 254.

нее), напротив того, несущественно и незначительно. Ошибка эта встречается чаще всего тогда, когда <...> различие между природой и духом сводится к абстрактному различию внешнего и внутреннего»⁴⁸.

Расхождение между Гёте и Гегелем выросло на основе этого связывавшего их общего. «Действительность есть непосредственно ставшее единство сущности и существования, или внутреннего и внешнего, — писал Гегель в § 142 «Большой энциклопедии». — Выражение (букв. «овнешнение», *Acusserung*. — А. М.) действительного есть само действительное». И далее: «Существование есть непосредственное единство бытия и рефлексии, отсюда — явление, оно выходит из основы и обращается в основу (*kommt aus dem Grunde und geht zu Grunde*), выступает наружу и гибнет. Действительность есть положенность такого единства, отождествившееся с самим собою отношение»⁴⁹. Весьма чужд был Гёте гегелевский логицизм и абстрактность. Сама основа, бытие, *Grund*, у Гегеля — абстракция непосредственного, а не конкретность вещи, т. е. Земли, горы, воплощенной, открытой, лежащей в прозрачном тайны. Философ говорит о бытии, Гёте — о природе. У Гёте бытие замещено природой, а природа замещена Землей или горой. Что Гегель говорит вообще о действительном, вообще о явлении — это было чуждо Гёте, именно все то, что в гегелевском понимании действительности было предопределено Кантом, его наследием⁵⁰.

Вообще в отношениях Гёте и его современников-философов — всегда опутимая близость, но притом и самые существенные различия, можно сказать, диаметральной противоположности каждому. Так и с Гегелем — общность и сугубая противоположность. Так, в гегелевском понимании бытия и природы были стороны, близкие и Гёте и Канту. Но и прямая противоположность никогда не удерживается в неподвижной противопоставленности: так, в «Максимах и рефлексиях» (№ 1186, 563) Гёте читаем: «Не все желательное достижимо, не все заслуживающее познания — познаваемо» (ВА 18, 649); «Человек должен упорствовать в вере, что непостижимое постижимо, — иначе он не станет заниматься исследованием» (ВА 18, 565). По Гёте — в отличие от Канта — получается, что прозрачность бытия отнюдь не абсолютна; так нельзя ли спросить вместе с Галлером, не счастлив ли тот, кому природа явила хотя бы только внешнюю свою поверхность? Может быть, эта внешняя поверхность и есть путь к сущности? Хотя, конечно, моралистическая узость Галлера не имеет ничего общего со взглядом Гёте на природу, а единомышленников Гёте отнюдь не обязательно искать в эпохе Просвещения с ее временной ограниченностью...

⁴⁸ *Hegel G. W. F. Werke*. B., 1840, Bd. I, S. 276, 277.

⁴⁹ *Ibid.*, S. 281, 282.

⁵⁰ О близости и различиях в понимании сущности и явления Гёте и Гегелем см.: *Schmitz H. Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*. Bonn, 1959, S. 68—69. Для Гегеля сущность — нечто логическое, для Гёте — форма, облик, *эйдос*.

Гетевская открытая, лежащая перед глазами тайна ведет за собой целый ряд самых глубинных и привычных для Гёте представлений. Это и представление о мгновении — моменте творческой продуктивности, миге, когда открываются тайны и усматривается сущность, и гетевское представление о свете, — о свете, который пока заявляет о себе как прозрачность, где темнота отодвигается все глубже вовнутрь вещи, явления — горы, Земли. Д. Бремер в книге о «Свете и тьме в ранней греческой поэзии» проводит следующее различие между тем, как видит действительность Платон и как видит ее ранняя Греция: «феномен» у Платона — лишь кажущееся, выводимое из подлинного бытия, зависящее от него, и только такому подлинному бытию присущ истинный вид, эйдос, тогда как простое «явление» не открывает, а скрывает подлинное бытие. Напротив того, в ранней Греции видимость явления и реальное бытие так связаны между собою, что сам эйдос бытия выявляется и бытие более или менее ясно познаваемо в самом явлении, так что познавать — значит делать прозрачным изначальный вид, эйдос, являющегося⁵¹. Д. Бремер считает наиболее показательным для такого постижения действительности слова Анаксагора (фрагм. 21 а по Дильсу), цитируемые Секстом Эмпириком (VII, 140): *opsis tōn adēlōn ta phainomena* — «являющееся, явствующее, просвечивающее есть взгляд на неявное». Нейвные вещи тоже явствуют и тоже становятся зрими.

Поразительна близость такого истолкования к гетевскому пониманию-видению сущности и явления, причем мы совершенно отвлекаемся сейчас от вопроса о том, насколько адекватна такая интерпретация Анаксагору, и о том, что в ней идет от нашей новоевропейской мысли, стремящейся постигнуть свои отдаленные начала, и что идет даже от несознательной экспликации Гёте, взгляд которого — «трудный» взгляд на природу, — конечно же, усвоен культурой в качестве сложной задачи.

В связи с этим близким Гёте истолкованием следует сказать, что гетевская диалектика явления и сущности — это отнюдь не диалектика простого их единства и совпадения. Это одновременно диалектика их раздельности. Явление — это как бы прозрачная сфера, в которой проглядывает сущность, — явление с сущностью не сливается. Явление — прозрачное, а сущность — то тайное, что в явлении, т. е. прежде всего *сквозь* него, становится явным. Сущность — проявляющееся тайное, темное и вместе с тем самая суть, проглядывающая в призрачности явления, самый свет являющегося. Т. е., другими словами, сущность — это и светлое и темное вместе. А с другой стороны, явление — это не абсолютная прозрачность, но также и полупрозрачность и затуманенность, то, в чем сущность проглядывает, но и омрачается. Сущность вовсе не окружена зоной чистой и прозрачной ясности, но на нее накин-

⁵¹ Bremer D. Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung. Bonn, 1976, S. 145.

нуты и покрывала⁵², без которых нет и откровения сущности и истины, нет и поэтического прозрения в бытие. Все это — самые основные, исходные представления Гёте.

А такая гетевская диалектика явления и сущности теснейшим образом связана, во-первых, с традиционной метафизикой света и, во-вторых, с представлением о природе как скрывающей свои недра горе, с гомеровскими «недрами земли» (*scythea gaiēs*), причем и представления о свете, освещенности сопряжены с пространственными представлениями: освещать, давать свет в ранней Греции значит разверзать просторы⁵³. Об этом названная книга Д. Бремера содержит значительные материалы. Прежде всего ясным становится то, что в греческой философии и, шире, в греческом культурном сознании, в его мировоззренческих корнях, свет и тьма — не просто противоположные начала, но, как пишет Д. Бремер, начала «противопоставленные, взаимосвязанные, взаимно обуславливающие друг друга»⁵⁴, когда можно думать, что свет рождается из тьмы, рождается тьмою, и когда можно говорить, как Электра у Еврипида, о «черной ночи»: *chryseōn astrōn trophē* (или *trophē?* — El. 54) — «светила золотые вскормившая» (И. Анненский).

На этом месте полезно вернуться к полемике Гёте с Якоби: «Природа скрывает бога, — писал Якоби в цитированном выше месте, — поскольку она повсюду открывает лишь судьбу, непрерывную цепь одних лишь действующих причин без начала и конца, <открывает> с равной необходимостью и исключительно двойное — Провидение и случай (Ungefähr). Независимое действие, вольное начинание есть нечто невозможное в ней и изнутри ее»⁵⁵.

Теперь, видимо, можно лучше понять, чем эти строки философа-моралиста так возмутили Гёте: они в его глазах перечеркивали все, что было дорого ему, — его уходившие в глубь традиции представления о сущности и явлении, согласно которым человек, и именно человек деятельный, прикасается в самой сиюминутной непосредственности своей деятельности к самому истоку бытия, к самому его смыслу, к сущности, проглядывающей в явлениях, открывающейся в них. Мир — не абсолютно светлый и не абсолютно темный, но — мир, беспрестанно разверзающийся, открывающий свою тайну деятельному человеку. Это отдает отчасти античным титанизмом, но для Гёте, однако, и вполне жизненно-практично: человек трудится над исторической сущностью бытия, а все человечество, взятое совокупно, в длительном процессе своей истории и осмысляет эту сущность в целом. Поэтому, как писал Гёте К. Л. Кнебелю (8 апреля 1812 г.), дух и материя, душа и тело, мысль и пространство — это все «местоблюстители бога».

⁵² *Hart Nibbrig Chr. L. Op. cit.*, S. 1.

⁵³ *Bremer D. Op. cit.*, S. 60—61; *Id. Licht als universales Darstellungsmedium // Archiv für Begriffsgeschichte. Bonn, 1974, Bd. 18/2, S. 186—206.*

⁵⁴ *Bremer D. Op. cit.*, S. 107.

⁵⁵ *Jacobi F. H. Op. cit.*, S. 425.

Мало было бы сказать, что взгляд Гёте на природу своеобразен и оригинален. Это-то так, но ему еще присуща и исключительная способность соединять века человеческой мысли. Стоит только углубиться в существо его взгляда, как всколыхиваются огромные пласты культурной истории. Далее, взгляд его таков, что никак невозможно выразить его «просто», и сам Гёте находит для него лишь гениально-парадоксальные выражения — в духе формулы об «откровенной тайне». Это философски точное и поэтически высокое слово — открытая, откровенная тайна; познание — процесс открывающейся тайны, тайны, обращающейся в зримость, в очевидность зримого, в прозрачность светлого.

Таково для Гёте и произведение искусства: такая тайна, которая для того, чтобы увидели ее, нуждается лишь в настоящем взгляде, в том, собственно, чтобы просто глаза были открыты. В этом смысле скульптурным созданиям древности принадлежит особое место — как пластически совершенным воплощениям «откровенной тайны».

О приверженности Гёте к таким произведениям, которые особо прозрачны для своей сущности, в свое время выразительно писал Карл Фосслер: «Нужно признать, что такой город, как Рим, что такой ландшафт, как ландшафт римской Кампаньи с его светом и небом, и ясными контурами голых холмов, и размытыми водой руслами рек, что античные и ренессансные строения, рафаэлевские живописные композиции, такие строфы, как сонет и октавы с их архитектуроникой, короче говоря, что все это было особенно привлекательно для гетевского способа видеть вещи, что все это звало его к себе, шло ему навстречу и даже заключало в себе для него вызов. Каждое из поименованных явлений отличается тем, что выносит свою структуру на поверхность, тем самым выносит на поверхность и тайну своего становления, свой миф, — подобно стройной фигуре обнаженного человека. В таких случаях ему нет нужды заниматься анатомией, вкапываться в глубины»⁵⁶.

3

Прежде чем стать нормой и недосыгаемым образцом, античное искусство очень долгое время служило европейской культуре образцом достигаемым, а превращение его из достигаемого в недосыгаемое совершилось крайне стремительно. В этом и сказался итог драматических конфликтов рубежа XVIII—XIX вв.: античное искусство и античная поэзия, которые продолжали оставаться для художников той поры актуальными и современными, вышли из этих конфликтов далекими, отдаленными.

Для нас теперь ясно, что все восприятие античности в то время было основано на недоразумениях; среди них — важнейшие те, которые касают-

⁵⁶ Vossler K. Goethe und das romanische Formgefühl // Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Weimar, 1928, Bd. 14, S. 276—277.

ся античной скульптуры, о чем замечательно написал М. М. Алленов⁵⁷. Но скульптура находилась тогда в самом центре осмысления античности, и все то неверное, что думали тогда о скульптуре, безусловно, предопределяло весь образ античного искусства, весь образ античности в целом. Неверные представления не могли, однако, существовать вечно, и уже археолог Ансельм Фейербах твердо знал, что греки раскрашивали статуи и рисовали им глаза, и ему, в книге об Аполлоне Вельведерском, осталось только признать, что и это раскрашивание, и это рисование глаз «претит нашему вкусу»⁵⁸. Вместе с таким установлением правды об античном искусстве, которая «претит нашему вкусу», отошла большая эпоха глубокого осмысления античности, когда Гегель с таким вдохновением говорил студентам о чистом мраморе греческих статуй и об их взгляде, погруженном внутрь самих себя. Явные недоразумения, присущие всей эпохе, были условием ее творческой продуктивности в постоянной сопряженности с античным миром, и это не были недоразумения случайные, но были недоразумения существенные, такие, что через них и благодаря им пробивало себе дорогу разумение. Из недоразумений складывалось разумение, тем более глубокое, что на нем лежала печать чувственно-интеллектуальной полноты и непременности. По сравнению со сложившимся тогда образом античности все позднейшее — позднейшие поправки и дифференциации не часто по-настоящему задевали широкое сознание, — обычно все позднейшее было научной прозой, тогда как тот, покоящийся на недоразумениях образ античности оставил в широком сознании заметный и неудивительно, что ложный и двусмысленный след.

Эпоха Гёте и Гегеля постигала античность во временном обращении, как бы в исторически обратном порядке. Показательны «Римские элегии» Гёте: чувственно-идеальная жизненная полнота ощутима поэту под напластованиями истории, за XVIII в. выступает древний Рим, но и этого мало — сам древний Рим означает, собственно говоря, Грецию, т. е. античность как классическую идеальность⁵⁹. Такого рода культурно-типологические подстановки — не редкость в ту эпоху⁶⁰.

⁵⁷ Алленов М. М. Образы античности в русской живописи // Античность в европейской живописи. М., 1982, с. 26.

⁵⁸ Feuerbach A. Der Vaticanische Apoll. 2. Aufl. Stuttgart; Augsburg, 1855, S. 185—186.

⁵⁹ Следует только иметь в виду, что благодаря единству риторической традиции греческое и римское отнюдь не различены как особые культурные круги; кстати, римские имена божеств, принятые в риторической традиции, — Венера, Купидон, Юпитер и т. д. — это как бы правильные имена божеств единого поэтико-риторического пантеона, и когда в конце XVIII в. в немецкой культуре греческие «синонимы» этих правильных имен начинают высвобождаться из своей подчиненности римским именам, то это как раз свидетельствует о распадении единой риторической традиции, — тут все греческое начинает восприниматься в своей культурной обособленности, и в нем ощущается большая изначальность по сравнению со всем римским.

⁶⁰ Если XVIII век сближает Христа и Сократа, как символы общечеловеческой нравственной мудрости и жизненной простоты, — о таком сближении

Гёте к концу века стремится все глубже погрузиться в античность, и через несколько лет после «Римских элегий» он счастлив тем, что может ощущать себя «гомеридом», т. е. поэтом, творящим в духе Гомера и не стесняющимся подбирать крохи с его стола. Гомер был завоеванием XVIII в., и тот Гомер, какого знает читатель нашего века, генетически произошел от этого завоеванного XVIII в. Гомера. Гёте в своих опытах эпоса не соревнуется с Гомером, но вторит ему, сами же опыты продолжались недолго, и, если говорить о внутренних причинах, понятно почему: быть гомеридом значило перенять и, насколько возможно, воссоздать в стихии немецкого языка гомеровскую поэтическую мысль, строение его образа, его поэтические средства, но всему этому можно было только научиться, все это нужно было, чтобы научиться, брать как готовую систему, как систему установившихся правил. Тогда Гомер выступал бы лишь как риторический поэт, как поэт, сам подчиненный системе правил, а ведь Гёте в его стремлении к античной культуре и жизни, к *griechische Art und Kunst*, совсем не довольно было подражать грекам — надо было быть греком. И сам Гёте, вторя Гомеру, оказался в странном положении: он со своим стремлением быть греком и чувствовать по-гречески далеко зашел в область искусственной стилизации. Точно так же, стремясь распространить истинный вкус в живописи, Гёте своими рецептами композиций на античные темы поддерживал второстепенных и третьестепенных немецких художников, а все значение Карстенса было скрыто от него. Между тем Карстенс, несомненно, был ближе всего стремлению чувствовать по-гречески, для него современное сливается с античным как темой, сюжетом, формой, как мифом культуры и, следовательно, как естественным языком художественного выражения. Притом языком мужественно-суровым, с минимумом сентиментальной ностальгии по прошлому, — тогда как именно в те годы быстро нарастал единый гомеро-оссиановский сентиментальный художественный комплекс. И тут (тоже своего рода парадокс!) гетевские гомеровские пристрастия обнаруживают — в сравнении с карстенсовской погруженностью в греческий гомеровский мир — всю свою относительность. У Гёте, как оказывается, всегда были лишь отдельные — крайне существенные — прикосновения к античности, как, например, в третьем акте второй части «Фауста». Но чем существеннее такие прикосновения, тем менее замкнуто античное у Гёте в себе самом, тем менее оно устойчиво, тем ближе к своей гибели в беспощадном историческом развитии. У Карстенса античность была замкнута в себе, и тверда, и прочна, и художник отождествляет себя с нею как темой и образом, как формой бытия.

неоднократно критически отзывается Гегель в «Философии религии», — то Ф. Гельдерлин в начале XIX в. сближает Христа, Геракла и Диониса (см. третий вариант оды «Единственный», 1802—1803), — это, видимо, своеобразный предел дерзко восторженной поэтической мысли, которая порывается смести все принятые разграничения, все правильное и расставленное по своим местам.

А у Гёте, вопреки его желанию как бы остановить идеальную историческую эпоху, все пребывает в движении, в историческом волнении — остановить движущееся нельзя. Перед Гёте-поэтом вместо идеальности выступает хаос, в котором трудно разобраться мысли и образу, но надо разобраться, и, утверждая поэтический порядок художественного произведения, необходимо вместе с тем утвердить порядок и в самой действительности. Такова задача «Годов учения Вильгельма Мейстера»; сама проблема формы и композиции литературного произведения взаимосвязана с жизненной жгуче-актуальной проблемой: сохранить и утвердить позитивный смысл реального, противоречиво, хаотически существующего. Оказывается, что винкельмановских благородной простоты и спокойного величия никак не достичь по прямой — устремившись к ясно осознанной и столь благородной цели! Зато у Гёте, в широте исторических связей, античность, которую мнимый прогресс губит, ставит под вопрос всю христианскую культуру, и сам он, наподобие деятелей раннего Возрождения, склоняется к язычеству.

Если Гёте в своем отношении к античному колебался между античностью как живой культурной формой и античностью как системой правил, то такие колебания и отражают противоречия его эпохи и определенную «раздвоенность» образа античности. В это время подходит конец вековой риторической культуре⁶¹. Что же такое тут эта «риторика»? Риторический тип творчества — риторический в широком смысле слова — означает то, что художник или поэт никогда не имеет дела с самой непосредственной действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной согласно известным правилам и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным слово-образам, которые впитывают в себя реальность, но и сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения. Ясно, что такого рода система не остается постоянной на протяжении долгих столетий, но все время перестраивается и обновляется, но ясно и то, что, перестраиваясь, она хранит внутри себя ряд черт. Ясно и то, что такая риторика все время руководствуется и риторикой в узком смысле слова, т. е. системой правил составления любой речи, любого высказывания, непрестанно соразмеряется и увязывается с нею. Лишь на рубеже XVIII—XIX вв. такая система начинает давать трещины и разрушаться. Сама же эпоха Гёте и Гегеля — еще переходная; она всячески ищет непосредственности, самой действительности, но все еще изнутри риторической предопределенности слова и образа; это можно было видеть на примере «Римских элегий»; риторическое — фундамент творчества, фундамент, от которого тут стало возможно уходить крайне далеко.

⁶¹ Именно только теперь, ибо ни Возрождение, ни XVII век при всем сопоставлении и противопоставлении древнего и нового не выходили за рамки объединяющего эти начала общего — именно риторически понятого слова и риторически истолкованной действительности.

Для нас сейчас важнее всего то, что такой риторический тип творчества определяет единство европейской культуры на протяжении более двух тысячелетий и прямо, зримо связывает античность с новым временем, вплоть до этого самого критического рубежа веков. Сам сложившийся тип и фундамент культуры смягчает резкость перехода от язычества к христианству, смягчает потрясения эпохи Возрождения. Но при этом культура вовсе не стоит на месте и потому в своем конце иногда плохо помнит свои начала. А эти начала и действительно весьма далеки: можно условно сказать, что IV в. до н. э. и конец XVIII в. находятся в обратном отношении. В одном случае греческая культура втягивается в систему риторического и подчиняется известной «правильности» слова, а во втором случае европейская культура оставляет этот тип риторического и начинает воспринимать его как путы и ограничения для творчества. На рубеже XVIII—XIX вв. европейская культура, можно сказать, докапывается до своих дориторических истоков. Гомер — символ этих открытий, движение от Вергилия к Гомеру — показатель для этого устремления в свои глубины и вместе за рамки риторического. От риторики — к первожданности, от искусства — к природе, от извечно опосредованного как материала искусства — к самой непосредственности, от отражений поэтического первопринципа — к самому первопринципу. Верно, что эпоха Гёте и Гегеля постигает античность как бы во временном обращении.

На рубеже XVIII—XIX вв. непрерывная преемственность культуры начинает обращаться в сопоставление — античного и нового. И вновь со своей парадоксальностью: новое — это и риторическое, и антириторическое, а древнее — это и риторическое (правильное), и дориторическое (первозданно творческое, не обузданное правилом). Разрывается единое сплошное время культуры, и возникают два образа культуры, как бы единых в своих устремлениях (к «нериторическому творчеству»), но только разворачивающихся в противоположном направлении: один — вперед, в поисках существенно нового, второй — назад, в поисках исконного, первожданного, творчески-идеального.

Два момента в этой ситуации особенно привлекают внимание.

Первый. Всему, что думала об античности эта эпоха рубежа веков, на деле принадлежит необычайная значительность. Ведь этот рубеж, как оказывается, поворотный этап в истории культуры, этап, какого не было почти две с половиной тысячи лет; вся полнота античности, весь смысл античной культуры снимается здесь в некотором противодвижении, а потому, сколь бы заведомо неадекватно ни было такое снятие, это все же не что иное, как концы того самого исторического культурного ряда, какой начался в древней Греции, не что иное, как концы, вспоминающие о своих началах, — как бы далеки ни были начала, как бы ни померкла память о них, все же это те самые начала, которые преобразовались в концы путем преемственности в рамках одного типа культу-

ры. Все это развитие — все еще *свое* для культуры конца XVIII в., которая приготовилась уже повернуть прочь от себя и изменить себе в самом существенном своем принципе — изменить первенству слова как всеупорядочивающего, всенаправляющего начала и уступить такую роль самой действительности в ее непосредственности, в том, какова она в своей конкретности и случайности. Так что вполне можно сказать, что постижение античности на рубеже XVIII—XIX вв. — это самое последнее свидетельство античности о себе же самой, донесенное непрерывным рядом становления одного принципа. Это и самоуражение новой культуры через античность, и уражение ею античности через «свое» в ней. Именно поэтому любые недоразумения, какие могли быть в эту эпоху, касательно античности и ее существа, все же наделены своей исторической непрямолинейностью, — все это в некотором смысле самоистолкование античности. Это сравнимо со вполне живым развитием латинского языка, после того как он перестал быть языком общения народа, не перестав быть языком общения вообще. Поэтому и недоразумения — это словно то, что античность хотела, но не успела осуществить вовремя, и беломраморная чистота античной скульптуры как идея — это очищение самой античности от налета временного на ней.

Другой момент тоже принадлежит диалектике истории. Но здесь она заявляет о себе с иного конца. «Свое» исторической культурной традиции перестает быть «своим» и становится «чужим». Культурное сознание поворачивает в сторону от той традиции, которая хранила живой образ преобразуемой античности, и эта традиция отпадает от него. Само культурное сознание отпадает от себя — процесс критический и для культуры опасный. Однако чем глубже сознание рубежа веков проникает в античность, тем в конечном итоге дальше отступает античность перед ним. И это настоящий исторический парадокс. Его мы коснулись, говоря о Гёте: приверженность гомеровскому ставила его перед выбором — либо подражай Гомеру, обращая его в нечто риторическое и тем самым изменяя смыслу своих исканий, либо забудь о Гомере и будь самим собой, т. е. либо пиши эпос об Ахилле, подобно древнему гомериду, либо работай над романом о Вильгельме Мейстере, полагаясь на силу парадокса, который наделит тебя и здесь гомеровским поэтическим даром. Вот ситуация 1790-х годов. Стремление к античности есть в это время вообще форма осознания античности как чуждого себе. Чем глубже погружается творчество и мысль в античность, ища исконного, первоначального, тем все более древние слои обнаруживаются в античном искусстве, тем более все «доисторически»-архаическое начинает проникать даже и сам исторический материал культуры... Такое вскрытие древнейших пластов культуры или конструирование их было еще в XIX в. самой живой стороной в процессе окончательного размежевания античного и нового (Бахофен, Ницше).

Другая сторона того же процесса — складывание неподвижного канона ценностей, который именно в применении к античной скульптуре быстро омертвевает, и вот почему. Как только изучение античного искусства перестает быть предметом кабинетных литературно-антикварных штудий, т. е. предметом собственно риторического знания, это искусство начинает разрушать единство риторической культуры своей чуждостью «новому» — как конкретное познание иного. Роль Винкельмана, а затем Гердера с его «Пластикой» (1778) в Германии, во всей западной культуре поистине парадоксальна, — в некотором более длительном плане они подрывали основы того, что утверждали, и тем сильнее, чем сильнее проявляли свое видение и пластическое чувство при обращении к древнему искусству; напротив, Лессинг со своим «Лаокооном» тем консервативнее, чем он более «учен» и литературен, чем более выступает как необычайно сведущий и острокомбинирующий «антиквар», знаток древностей, изучающий их по «текстам». Но в то же время никакой абстрактный неподвижный канон ценностей и апробированный перечень шедевров не складывается до тех пор, пока общение со скульптурой руководствуется пытливой мыслью и действительным стремлением видеть и познавать. Такой канон и такой перечень быстро складываются тогда, когда античное искусство уже достаточно осознано как «чужое», — тогда всякого рода неведение, т. е. конкретное незнание возраста, подлинности, происхождения скульптуры, все то, чего не могли знать в ту эпоху, способно уравнивать все античное между собой, а все выдающееся превращать в шедевр вообще. После этого подобному канону легко завоевать массовое зрительское сознание, а тогда даже науке, имеющей дело с бесконечностью своих проблем, очень трудно что-либо противопоставить упорной убежденности незнания. Но это уже ситуация вполне созревшего XIX века — его буржуазной культуры. И эта буржуазная культура тоже обращает античность в идеал, в идеал недостижимый, но не заботится о его существовании и содержании. Как некая абсолютная ценность вообще, такой «идеал» находится не на своем историческом месте, «сзади», но как бы витает над современностью! Если риторическое знание всего античного в принципе не требовало общения с искусством и предполагало видение в той мере, в какой несло его в себе слово, иной раз зрительно интенсивное, то канон ценностей XIX в. уже не предполагал видения, поскольку брал только лишь самый итог интенсивнейших занятий этим искусством на рубеже веков, итог самого настоящего и углубленного общения с античным искусством как своим чужим, на грани времен, столкнувшейся два типа культуры.

Нужно сказать, что такой процесс обращения античности в нечто «вообще» недостижимое, в неподвижно-идеальное еще у Гегеля, безусловно, не достигает своего финала, — для Гегеля античность оставалась же всецело живой, хотя живой и не в том смысле интимной близости, невзирая на любое временное расстояние, что для Гёте в 1780-е годы. Для

Гегеля античная скульптура не была недостижимым образцом вообще. С одной стороны, Гегель категорически утверждал, что чего-либо более прекрасного, нежели классическая форма искусства, не может «ни быть, ни стать»⁶². Оно существует на своем месте в историческом становлении логоса, и вопрос о том, чтобы достигнуть того же заново, просто не встает. А поскольку смысл исторического становления заключается отнюдь не в красоте, то идеальная красота классической формы искусства обнаруживает и свою недостаточность: духовное обретает в ней свое выражение лишь в той мере, в какой оно способно укладываться в телесно-чувственные формы, сливаясь с ними. Поэтому классическая форма искусства — лишь стадия, которая необходимо преодолевается последующим развитием⁶³. Таким образом, античная скульптура, представляющая античность в ее идеальности, есть нечто неповторимое и в своей неповторимости недостижимое вновь, вершина мыслимой красоты, но, как ступень исторического становления, она необходимо превзойдена. Классическое искусство — непревзойденное, недостижимое, идеал, но и исторически-преходящее.

Гёте на античный мир смотрел не с той логической последовательностью и не с той решимостью уступать роковым предначертаниям развития. Конечно, он видел античность шире и цельнее Гегеля. И, что характерно, он редко, меньше других, способен был увлекаться какими-либо античными «текстами» или скульптурными произведениями. При всей его влюбленности в эти древние тексты (Гомер!) и пластические творения, все они отступали в сторону перед складывавшимся образом живой жизни. Всякие произведения для Гёте, вплоть до мелкой пластики, до античных гемм, — все это для Гёте знаки жизни, или, лучше сказать, ее живые свидетели. Как коллекционер, Гёте был настоящим наследником риторической культуры с ее «полигисторическим» универсализмом; как такой прямой ее наследник, Гёте и в своих занятиях должен был охватывать, строго говоря, «все», т. е. и поэтическое творчество, и всякую науку. И хотя практически это неосуществимо, Гёте в ту пору более кого-либо приблизился к осуществлению подобного идеала всеохватности знания. И коллекционировал Гёте — и должен был, согласно «идее» культуры, которой следовал, коллекционировать *все*. Но внутренне, по их осознанию, все эти коллекции были «повернуты» совсем иначе, чем должно было происходить по правилам риторической культуры, — *не к тексту, а к жизни*. И к жизни не как совокупности знаний о «древностях», быте и пр., но как к идеальности живого, насколько возможно рассмотреть это живое, его проступающую, проглядывающую сущность, через живые знаки-свидетельства прошлого. Так поступал Гёте и тогда, когда с Генрихом Мейером описывал коллек-

⁶² Hegel G. W. F. Werke. B., 1837, Bd. X/2, S. 121.

⁶³ Ibid., 1835, Bd. X/1, S. 102.

цию античных гемм Гемстергейса — Амалии Голицыной, сочетая в сдержанном равновесии ученое знание и живое наблюдение. С годами античность как бы все отдалялась от Гёте — настолько, что Гёте мог даже увлечься Востоком, культурой, поэзией Персии, Японии... Однако, заметно отдаляясь, античная культура для Гёте не отчуждалась, а продолжала оставаться своей, определяя собою самое центральное ядро взглядов Гёте на поэзию, природу, жизнь. И только с годами Гёте с этим своим знанием античности, с этой своей живущей в глубине души античностью все более уединялся, замыкался от людей, — в прямую противоположность 1790-м годам, когда ему хотелось этот идеал распространить на всех: на художников, искусство и жизнь. А когда Гёте умер (1832 г.), то едва ли еще оставался кто-либо, кто мог бы в таком глубинном смысле считать античность — своей и античную культуру — непосредственно своей культурой. Размежевание эпох совершилось, и классическая древность обратилась в одну культурную эпоху наряду со многими другими.

ГЁТЕ И ПОЭЗИЯ ВОСТОКА

Если мы хотим принимать участие в творениях великолепнейших умов, так нам надо уподобиться всему восточному, — само Восток не придет к нам в гости.

Гёте. Западно-восточный Диван (2,84)¹

На протяжении своей долгой жизни, прожитой с беспрецедентной интенсивностью, Гёте с постоянством, последовательностью и огромной заинтересованностью обращался к миру Востока². Можно насчитать пять культурных регионов Востока, с которыми пришел в соприкосновение Гёте.

Первый — это круг иудейских древностей, священной истории как учебной дисциплины. С этим кругом Гёте встретился еще почти ребенком и сразу же загорелся пылким любопытством к нему, — об этом он рассказывает в автобиографической книге «Поэзия и правда»: любознательность неизмеримо превосходила школьные рамки предмета, с самого начала была проникнута каким-то осознанным, зрело понятым филологизмом — то была прямая тяга к библейскому уртексту, который одновременно должен был подвергаться и уже поспешно подвергался только приступившим к изучению иврита Гёте всесторонней критике³. Не сделавшись специалистом и филологом, позабыв впоследствии начатки языка (как основательно позабыл впоследствии он и греческий язык), Гёте в течение всей жизни, на протяжении не менее шести десятилетий, волновался проблемами библейской критики и, по сути дела, продолжал заниматься ею. Это принесло определенные плоды; главное же, что эти несколько сторонние для Гёте, поэта-естествоиспытателя, занятия несомненно входили в задуманное им целое — небывало колоссальный универсум знания, освоить который — не только как принцип, не только как морфологию живых, растущих естественных и культурно-исторических форм, но и при детальной разработке частей — было, конечно, не под силу одному человеку. Однако Гёте нашел для библейских штудий органическое место в своем мировоззрении; они же органически встраиваются и в тогдашнюю библеисти-

¹ Здесь и далее ссылки на «Западно-восточный Диван» Гёте даются с указанием тома и страницы, в самом тексте — по изданию Э. Грумаха: *Goethe. West-östlicher Divan*. В., 1952, Bd. 1—3 (Akademie-Ausgabe); другие сочинения Гёте цитируются по изданию: *Goethe. Berliner Ausgabe*. В., 1960—1964, Bd. 1—22 (сокращенно — ВА).

² См.: *Schaeder H. H. Goethes Erlebnis des Ostens*. Leipzig, 1938; *Idem. Der Osten im West-östlichen Divan // Goethe. West-östlicher Divan / Hrsg. von E. Beutler*. Leipzig, 1943, с. 787—835.

³ См. книгу IV «Поэзии и правды» (ВА 13, 134—153).

ку, преодолевавшую в протестантской Германии вековую связанность с теологией. В одном месте, в «Западно-восточном Диване», Гёте пренебрежительно отзывается о «еврейско-раввинском» изучении Библии (2,171) — под таким пониманием и толкованием текстов в противоположность свободному их изучению, исследованию. Гёте был знаком с принципами и приемами самой новой для того времени критики, но вот парадокс — при ближайшем рассмотрении оказывается, что его отношение к библейскому тексту существенно разделяет его с протестантской библеистикой, — об этом ниже. Можно сказать, что между Гёте и этой наукой в принципе существовало точно такое же расхождение, как между Гёте-естествоиспытателем и позитивным естествознанием XIX в. Последнее расхождение сказывалось тем сильнее, чем яснее естествознание XIX в. осознавало свое отличие от прежних естественной истории и натурфилософии, чем больше впадало оно в эмпирический позитивизм и чем сильнее дробилось, вполне забывая о цельности, единстве человеческого знания. Если подобный же конфликт и не проявился открыто между Гёте и библеистикой, то лишь потому, что последней не приходилось принимать к сведению достигнутое тут Гёте, ибо она на протяжении всего XIX в. была буквально упоена сознанием производимого ею переворота в самых основных, коренных вещах.

Второй восточный регион, который интересовал Гёте, — это арабский Восток. И здесь интересы Гёте были основательны, — об этом свидетельствует уже статья «Арабы» в «Западно-восточном Диване» (2, 8—14) с вдумчивой характеристикой «Муаллаката»⁴ и включенным сюда переводом (с латинского) стихотворения Сабита ибн Джабара (Тааббата Шарран)⁵ — переводом, чрезвычайно выразительным и отличающимся упругостью ритма; композицию и образный строй стихотворения Гёте здесь же разбирает — кратко и тщательно.

Как и всегда в своих занятиях Востоком, Гёте должен был преодолевать и свою неподготовленность, и несовершенство имевшихся тогда в распоряжении общедоступных пособий. Гёте все эти трудности преодолевал успешно — и с блеском. Именно благодаря этому сказанное им о Востоке — это не праздные слова любителя, но, как признают и специалисты-востоковеды, существенные слова, которые нередко схватывали суть восточной культуры глубже профессиональных работ того времени и, главное, проникали к самой целостной сути явлений (что находилось обычно за пределами кругозора историков и филологов). Тот «инструмент», которым так удачно пользовался при этом Гёте, был, можно сказать, *поэтической интуицией*. Это — в самом общем смыс-

⁴ См. работы К. Моммзен: *Mommsen K. Goethe und die Moallakat*. В., 1960; *Idem. Goethe und die 1001 Nacht*. В., 1960; Frankfurt a. M., 1981.

⁵ Ср. новый русский перевод Н. Стефановича в кн.: *Из классической арабской поэзии*. М., 1983, с. 20—22.

ле. Однако если не представлять себе поэтическую интуицию каким-то иррациональным «прочувствованием» неведомых и вовсе недоступных вещей, то нас прежде всего должны занимать механизмы поэтической интуиции, те рациональные пути, которыми она могла идти, коль скоро добивалась не случайных, не поверхностных, а глубоких результатов, и то состояние самой европейской культуры, в условиях которого поэтическая интуиция могла вообще «работать», приобщаясь к смыслам далекого и, в сущности, малодоступного материала.

Единство мусульманского мира позволяло Гёте плавно перейти от арабов к персам. На культуре *персидской* прежде всего было сосредоточено внимание поэта в «Западно-восточном Диване», этом уникальном создании позднего Гёте. Персия — это третий регион Востока в его творчестве. По существу же — первый. Персия — это родной дом Гёте на Востоке. Сюда он проник глубже всего, дух персидской поэзии он усвоил наиболее тонко, без конца обдумывая все близкое и все чужое себе в культуре Персии. Очень правильно говорить о «синтезе» западного и восточного начал в гетевском «Диване» (И. С. Брагинский), о неповторимом соположении немецкой и персидской поэзии и взаимопроникновении, слиянии их принципов. Как осуществляется такое соположение родного и незнакомого — это вновь вопрос о том, как действует в творчестве Гёте и, шире, в тогдашних культурных условиях поэтическая интуиция, — она, преодолевая все препятствия, обращает *незнакомое* и *недоступное* в свое, родное, близкое и привычное.

В «Западно-восточном Диване» Гёте говорит об арабах, евреях, персах. Он молчит о Китае. Китай — это четвертый регион Востока, каким заинтересовался Гёте, по увлеченности же и творческой возбужденности, какую вызвали эти занятия, — круг второй, после Персии. К Китаю Гёте обратился намного позднее «Дивана», и это обращение принесло не менее замечательные плоды, чем Персия в «Диване». Гёте и Китай — эта тема именно в последнее время стала предметом специальных скрупулезных исследований⁶, давших первые надежные результаты. С любой стороны это весьма благодарная тема.

И наконец, пятый регион — это Индия. Небесстрастный индолог будет покороблен гетевским отношением к Индии: Гёте в Индии первым делом бросается в глаза «извращенность» религии и «безобразие» языка искусства; так он видит Индию, как бы ни старался расширить свой воспитанный на античной пластике художественный взгляд. Поэтому, даже восхищаясь великолепными созданиями индийской поэзии, прежде всего Калидасой, Гёте склонен выводить ее не из совокупности исторических и культурных обстоятельств времени, — что отвечало бы

⁶ См.: *Wagner-Dittmar Ch. Goethe und die chinesische Literatur // Studien zu Goethes Alterswerken / Hrsg. von E. Trunz. Frankfurt a. M., 1971, S. 122—228; см. также примеч. 32. Debon G. Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeilen // Euphorion, 1982, Bd. 76, S. 27—57.*

гердеровско-гетевскому «органицизму» в подходе к культурным фазам развития, — но объясняет ее как возникшую *вопреки* культурно-историческим предпосылкам эпохи⁷.

Итак, всего *пять* культурных регионов Востока, каких творчески коснулся Гёте, но из этих пяти наиболее важны три — библейский, Персия, Китай. Так, как понимал их Гёте, — это весьма независимые друг от друга области, которыми и заниматься можно было достаточно обособленно. Так это и происходило у Гёте.

За любыми западно-восточными связями в творчестве Гёте стоит принципиальность творческих позиций, определяющих их смысл и состав.

В лирике позднего Гёте царит поразительное жанровое многообразие — в «Западно-восточном Диване» он и находит ту подходящую для себя форму, в какой есть место любому жанру и любой манере выражения — от проникновеннейшей любовной лирики до кратких речений, которые не привыкшему к ним слуху представляются чрезмерно суховатыми и скупыми на слова. Первое словно вынуждает предполагать такую степень непосредственно-жизненной, не поэтической искренности, что за стихами вырисовывается любовный роман, который остается лишь детально и с воодушевлением реконструировать⁸, — гетевские

⁷ Когда Гёте говорит о персидских поэтах, он всегда отдает себе отчет в том, что им приходилось творить в трудных условиях, в борьбе с враждебными поэзии силами времени: «...мы будем вынуждены всячески восхвалять природные задатки позднейших поэтов Персии, на все лады восхищаясь ими, ибо, вызванные к жизни благоприятным стечением обстоятельств, они сумели побороть немало неблагоприятствований времени, избегали их воздействия, а то и преодолевали их в себе» (2, 26). Совсем иное соотношение благоприятных и неблагоприятных обстоятельств — в Индии: «...индийская поэзия... заслуживает восхищения, поскольку берет верх в конфликте с самой туманной философией, с одной стороны, и с самой чудовищной религией, с другой, благодаря счастливейшей натуре поэтов, и от философии и религии заимствует не более того, что необходимо для внутренней глубины и внешнего достоинства» (ВА 18, 130; 1818 г. — дата по ВА 18, 745). Более того, все индийское в глазах Гёте столь антипоэтично, что уже позаимствованной в Индии шахматной игры в соединении с так называемыми «Баснями Бидпаи» («Калила и Димна») «достаточно... чтобы положить конец всякому поэтическому чувству» (2, 25—26). А. В. Шлегель замечает в письме С. Буассере (26.1.1822): «Забавно, что старый господин намерен похвалить индийскую поэзию, но при этом упрямо стоит на том, что индийская мифология никуда не годится» (Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. В. — Weimar, 1979, Bd. III, S. 110). «В индийских сказаниях заключена бесконечная мудрость... — говорил Гёте Сульпицу Буассере (сентябрь 1815 г.), — только, читая их, нельзя смотреть на индийские изображения, потому что они сейчас же уничтожают и губят фантазию» (Goethes Gespräche / Hrsg. von F. Biedermann. Leipzig, 1909, Bd. II, S. 343; *Boisserée Sulpiz* Stuttgart, 1862, Bd. I, S. 281—282).

⁸ Упомянем прекрасную книгу Ганса Пирица о Гёте и Марианне фон Виллемер; эта книга соединяет исследование фактов с вдохновенным конструированием — пример плодотворного заблуждения, какое уже не придется повторять другим: *Pyriz H. Goethe und Marianne von Willemer*. 3. Aufl. Stuttgart, 1948.

недвусмысленные разъяснения (в прозе того же «Дивана»), что поэт не обязан сам буквально пережить и испытать то, о чем «поет» (2, 52), совсем уж не принимаются тогда во внимание захваченным исследователем, — вторые же, речения мудрости или возмущенного негодующего ума (который тоже творит стихи), кажутся чем-то рационалистически-односторонним; самое же важное, подобную интеллектуалистическую взволнованность трудно сочетать с лирикой откровенно-искренней, лирикой как бы открытого, равного себе чувства.

Отметим следующее: немецкие поэты XIX в. после Гёте всегда одностороннее его, и внутренний мир их монотоннее, однозначнее; если их поэзия и не ограничена всего лишь одним жанром и настроением, то жанры эти поставлены на разные места, ценностно различены, у Гёте же равноценны, равнозначны и, как таковые, совершенно равноправны — они складываются в единство одного собрания («Дивана»). У позднейших — послегетевских — поэтов весь внутренний мир души поставлен под знак *чувства*, причем от поэтического слова требуется, чтобы оно находилось в предельно прямом, наименее опосредованном контакте с чувством; вообще говоря, человеческое чувство если не единственный предмет, то по меньшей мере исключительный медиум всего искусства середины XIX в., через который это искусство добирается до любой проблемы. Решительно все окрашивается тогда в общечеловеческие и индивидуально-личностные тона, средоточием же человеческого считается чувство — эмоциональное и душевное переживание вообще. Такое «чувство» поэт может передавать, конечно, с предельной сложностью, так что в этой сфере окажутся и всякое колебание, сомнение, и беспрестанный эмоциональный переход; можно ввести сюда и ироническое самоотрицание чувства, можно, наконец, и играть самим чувством, его искренностью и откровенностью, получая тогда то мнимую сложность поэтически отображенной личности, то некие мертвенные сколки живого движения души. Искренность переживания и его правдивость — здесь, однако, поэтологическая (и просто жизненная) презумпция, так что послегетевский поэт имеет на своей стороне *слитность* внутреннего мира, проникновенность (*Innerlichkeit*), где он получает возможность соединять, сплавлять, спаивать все самое разнородное: личность может быть теперь одновременно или почти одновременно чувствительной, решительной, героической, иронической, смеющейся, скорбящей, доверчивой, скептической, взволнованной, раздосадованной, возмущенной, равнодушной, скучающей и т. д., причем и все близкое, и все противоположное можно соединять, сближать. Напротив того, такой поэтический жанр, который будет, например, только сатиричным, только ироничным, только полемичным, который будет отходить в какую-либо сторону от центра личности, т. е. от ее искреннего и откровенного чувства и переживания, займет более скромное положение и будет ставиться ниже на шкале ценности. Чем дальше в XIX век, тем выше расценивается поэтому

чистая поэзия чувства — в ней внутренний мир человека выговаривает себя доверительно, полно и правдиво. Слитность внутреннего мира влечет за собой, однако, его суженность, ограниченность: разнообразится — во вторую очередь — то, что сведено уже к центру «внутренности», проникновенности, к субъективности, к «точке» человеческого субъекта — к порождающему единство и тождество личности моменту.

Все совсем иначе у Гёте, в том числе и у позднего. Здесь нет ни этой слитности, ни этой суженности. Само поэтическое «я» — иное, а следовательно, совсем иначе истолковывает себя и эмпирическое, жизненное «я». Вот каково оно: ему никогда не сказаться полно и до конца, т. е. нет такого поэтического жанра и, вообще, нет такого способа обращения со словом, которые обеспечивали бы полноту выражения, полноту присутствия «я». Та же ситуация с несколько иной стороны: нет такого жанра и нет такого способа обращения со словом, которые были бы направлены на воссоздание полноты, единства, тождества «я». Не ради этого делается здесь поэзия, и соответственно не создается в ней той ауры душевности, чувства, которая царила бы в стихотворении как глубоко личностное настроение, как полнота индивидуально-конкретного чувства, и только чувства. Если смотреть на личность с этой стороны, то у позднего Гёте она рассыпается, и ее надо собирать — из разных проявлений. Но в этом не мог бы преуспеть и сам Гёте! Начало личности здесь проявляется мощно, могуче — но оно не фокусируется в точку центра, а развертывается — рассыпается в многообразие, в целый спектр. Не концентрируется в чувстве как средоточии личности, а складывается в особый мир. Это, безусловно, мир личности, притом чрезвычайно яркой — но столь же далекой от «концентрированной субъективности». Чтобы все же выразить себя, такой личности приходится пользоваться различными жанрами, однако ни в одном из них она не выступает в своей полноте, хотя сами жанры чужды риторической заданности и несут на себе печать личности (гений устанавливает правило, а затем следует ему); тем не менее они установлены не для самовыражения личности. Тут — иной способ встречи человека и мира. Между личностью и миром утверждается связь особого рода. Еще нет личности субъективно-проникновенной, сосредоточившейся на себе, «точечной». Гёте схватил определенные стороны сопряженности своего «я» и мира, и когда говорил, что его произведения — это исповедания его внутреннего мира⁹, и когда говорил, что все его стихотворения в некотором смысле написаны «на случай»¹⁰, стало быть, произведены на свет

⁹ Свою поэзию Гёте называет «фрагментами великой исповеди» («Поэзия и правда», кн. VII; BA 13, 307).

¹⁰ См. в «Разговорах с Эккерманом», 18 сентября 1823 г.: «Все мои стихотворения созданы на случай, они вызваны действительностью, и в ней — их почва и основа» (Goethes Gespräche mit Eckermann, B., 1955, S. 62). Разъяснения в «Поэзии и правде» (BA 13, 307) помогают преодолеть кажущееся противоречие.

поводом внешним. Эти взаимоисключающие определения освещают самую основу гетевского лирического творчества.

Нам сейчас, как того требует тема, предстоит обратиться не к элементарным образцам гетевской лирики, а к предельно сложным, т. е. вопреки естественному порядку начинать не с простого — не с начала, а с конца.

С годами лирический дар Гёте не слабел, а креп. Удивительна упоенность бытием, безотчетным счастьем существования, которая самую позднюю лирику Гёте соединяет с самой ранней. Вот как выражается в его стихах «самочувствие» поэта: старение как физический процесс, с немощами и болезнями, в прямом виде никак не передается, а подспудно влияет на то, как что говорится в стихах, влияет на форму и в итоге изменяет — лучше сказать, укрепляет, усложняет прежнее восприятие и осмысление природы; «самочувствию» как эмпирическому состоянию совсем нет места — зато можно говорить о существенной и подробной передаче «самочувствия» природы во «мне». Восклицание из ранней «Майской песни» (1771) Гёте: «Wie herrlich leuchtet mir die Natur» — буквально: «Как великолепно сияет мне природа!» (ВА 1, 51), пожалуй, совсем непосредственно; разве что латинское слово, вошедшее в обиходную речь, влечет за собой в гетевском творчестве многочисленные натурфилософские и теолого-философские импликации¹¹, которые почти неприметно присутствуют в ранних стихах; но «я» в этих ранних стихах — лишь отблеск природы, столь великолепно ему светящей, — «субъект» замечательного поэтического красноречия, это «я» само в себе столь же малосущественно, как какая-нибудь грамматическая условность. Не так в поздней поэзии; слова «Сверхблаженна эта ночь» («Überselig ist die Nacht», ВА 2, 109), какими заканчивается одно из стихотворений, к которым мы обратимся сейчас, — уже не восклицание, радостный вопль души, а восторженный и вдохновенный итог переживаний и осмыслений, итог целого ряда отражений, в которых то «я» перелагает себя в природу, то природа и все природное перелагает себя в «я», так что обе стороны зависимы друг от друга и «сверхблаженство» — это блаженство ночной природы и блаженство погруженного в ночь «я»: состояние небывалой широты, раскованной пространности «я» и природы. И «я» в этом стихотворении уже не столько красноречиво,

¹¹ Между более непосредственно-лирической «Природой-Натурой» и «Натурой», осмысливаемой естественнонаучно и философски («Может ли обрести человек в жизни большее, нежели что Бог-Природа откроется ему?» — из стихотворения 1826 г.; ВА 1, 548), — в гетевском творчестве непрерывный переход: о том, какое богатство полнокровных материально-стихийных динамических интуиций заложено было с самого начала в гетевской «Природе» благодаря широко и внутренне свободно воспринятой герметической традиции, можно теперь судить благодаря новаторскому исследованию Р. К. Циммермана: *Zimmermann R. Chr. Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts.* München, 1969—1979, Bd. 1—2.

сколько, напротив, молчаливо: в постоянном со-отражении своем с природой оно выступает не как слово перед лицом бытийной полноты, а как взаимозависимая с ней полноправная и полновесная сторона.

Три лирических шедевра выделим сейчас в поздней лирике Гёте — одно стихотворение 1827 г. и два, написанных в августе и сентябре 1828 г. Первое стоит на восьмом месте среди 14 стихотворений, составляющих цикл «Китайско-немецких времен года и дня»; два других тематически к нему примыкают — «Восходящей Луне» и «Дорнбург. Сентябрь 1828 года»; тема в двух стихотворениях — восход Луны, в «Дорнбурге» — восход Солнца. Стихотворения весьма близки друг другу и по смыслу — тем, что показаны в них существенные изменения природных состояний, и тем, как они показаны. Стихотворения эти можно расположить в определенном порядке — от более традиционного к менее традиционному. Хронология при этом нарушится, поскольку стихотворения выстроятся в таком порядке: 1) «Восходящей Луне»; 2) стихотворение из «китайско-немецкого» цикла; 3) «Дорнбург».

Тут надо договориться о двух вещах. Первое — о том, как понимать традиционность. Здесь скрыт свой парадокс, потому что более традиционное и в этом смысле более простое, более доступное для разумения привычно соотносится по инерции с послегетевским типом такой чистой лирической поэзии, в которой все подчинено «чувству», в которой оно, слитное и суженное, вызывает к себе величайшее доверие, в которой все мыслительное, интеллектуальное, напротив, оттеснено, так что с этой стороны от стихов ждут немногого и спрашивают с них не строго. Если задаваться вопросом о подобной «традиционности», установившейся в середине XIX в., то для стихотворения Гёте быть традиционным будет значить в известной степени примыкать к такой направленности поэзии, не нарушать (по возможности) связанных с ней ожиданий. Это — искажение перспективы, но оно может быть полезно тем, что позволит установить верный взгляд на эти стихотворения — способом от противного. В таком отношении стихотворение «Восходящей Луне», конечно, наиболее «традиционно» — зато такая предположенная «традиционность» позволит прочитать стихотворение более адекватно, увидеть его специфическую «нетрадиционность», т. е. несоответствие господствующим тенденциям лирики XIX в. Но и это для нас не самоцель. «Нетрадиционное» в поздней лирике Гёте поможет обнаружить запечатленный в языке и стиле элемент «незнакомого», который подсказан поэту органическим движением его мысли и переживания и который он как поэт стремится осознать, оформить и закрепить в своем творчестве. Этот элемент назовем *восточным* — сам Гёте связывал его с Востоком, и сам же, стремясь его уловить, непрестанно обращался к Востоку.

Следует еще сказать, что наше чтение этих поздних лирических стихотворений Гёте противоположно тому, какое были характерно для

нескольких поколений историков литературы, — кончая таким блестящим литературоведом, как Эмиль Штайгер, — именно для тех поколений, которые опирались на сложившееся в течение XIX в. осмысление поэзии, ее жанров и видов, в частности, на идеальный образ чистой лирики, который Э. Штайгером обрисован столь убедительно и достоверно¹². В позиции таких историков литературы заложено гуманистическое благородство — их внимание всегда было направлено на общечеловечески-общезначимое в произведениях литературы. Казалось бы, что может быть лучше? На деле же оказывается, что за общечеловеческим упускается из виду конкретность смысла этих произведений — их смыслообразующая логика. О стихотворении из цикла «Китайско-немецких времен года и дня» виднейший историк литературы Герман Август Корфф (1882—1963) еще относительно недавно писал так: «Из совсем немногих совершенно чистых стихотворений, передающих настроения природы, какие создал Гёте, — это несомненно самое совершенное и прекрасное. Так что оно едва ли нуждается в пояснениях. Ибо то, что оно принадлежит к странной группе „Немецко-китайских времен года и дня“¹³, столь незаметно по нему, что факт этот можно спокойно оставить без рассмотрения. Факт этот объясняет лишь то, что вследствие такого неудачного расположения это откровение гетевской музы известно не так хорошо, как оно того заслуживает по своей художественной ценности»¹⁴. Г. А. Корфф не сказал, собственно, ничего неверного: конечно же, нужно по-настоящему пережить и понять это стихотворение, нужно воспринять его как целое, и такое восприятие, основываясь на культурных предпосылках самого читающего, вовсе не должно считаться с тем, что тут от Востока и что — от Запада. Однако если повнимательнее всматриваться в эти стихи, заглядывая в «механизм» построения их образов и картин, они от этого приобретают особую прелесть конкретности, переставая, правда, быть «чистыми настроениями природы».

Теперь приведем эти стихотворения в оригинале, а также в стихотворных или подстрочных переводах.

I. Dem aufgehenden Vollmonde

Willst du mich sogleich verlassen?
 Warst im Augenblick so nah!
 Dich umfinstern Wolkenmassen,
 Und nun bist du gar nicht da.

¹² В посвященном лирике первом разделе его «Основных понятий поэтики» (Staiger E. Grundbegriffe der Poetik).

¹³ Так у Корффа вместо правильного «китайско-немецкие». Цикл этот как целое Корфф оставляет без внимания.

¹⁴ Korff H. A. Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, Bd. II. Leipzig, 1958, S. 331.

Doch du fühlst, wie ich betrübt bin,
Blickt dein Rand herauf als Stern!
Zeugest mir, daß ich geliebt bin,
Sei das Liebchen noch so fern.

So hinan denn! hell und heller,
Reiner Bahn, in voller Pracht!
Schlägt mein Herz auch schmerzlich schneller,
Überselig ist die Nacht.

(BA 2, 109)

(«Хочешь ли меня сейчас оставить? Был вот только что так близок! Мрачные громады туч застилают тебя, и вот тебя и нет. Но ты чувствуешь, как я печален, когда край твой смотрит, как звезда! Ты мне свидетельствуешь, что я любим, пусть любимая и столь далеко. Так выше же! Светлее, светлее — по чистому пути, во всем великолепии! Если сердце мое и бьется, с болью, все быстрее, — сверхблаженна эта ночь».)

II. Dämmerung senkte sich von oben,

Schon ist alle Nähe fern;
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern!
Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh:
Schwarzvertiefte Finsternisse
Wiederspiegelnd ruht der See.
Nun im östlichen Bereiche
Ahn ich Morgenglanz und -glut,
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.
Durch bewegter Schatten Spiele
Zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kuhle
Sänftigend ins Herz hinein.

(BA 2, 106)

Сумрак опустился долу,
В мгле далекой тает близь;
Но сперва, сияя вволю,
Геспер, в небо подымись!
Все колышется, призраки
Ввысь, туманные, плывут;
Черные зиянья мрака
Отражая, дремлет пруд.
А теперь в восточной доле
Чаю лунный блеск и пыл,

Над рекой в густом подолье
Шепот тонких ив застыл.
На игру скользящих теней
Трепетный льет свет Луна,
Катит в душу, катит в зренья
Хладной кротости волна.

III. Dornburg. September 1828

Früh, wenn Tal, Gebirg und Garten
Nebelschleiern sich enthüllen,
Und dem sehnlichsten Erwarten
Blumenkelche bunt sich füllen;

Wenn der Äther, Wolken tragend,
Mit dem klaren Tage streitet,
Und ein Ostwind, sie verjagend,
Blaue Sonnenbahn bereitet;

Dankst du dann, am Blick dich weidend,
Reiner Brust der Großen, Holden,
Wird die Sonne, rötlich scheidend,
Rings den Horizont vergolden.

(BA 2, 109—110)

(«Рано утром, когда долина, горы и сады открываются туманным покрывалам и чашечки цветов пестро заполняются навстречу страстному ожиданию; когда эфир, неся на себе облака, спорит с ясным днем и восточный ветер, изгоняя их, готовит голубизну пути Солнцу; <тогда> возблагодаришь ли, упоенный взором, с душою чистой Великое, благосклонное <Солнце>, Солнце, расставаясь в розовых лучах, покроет золотом весь небосвод окрест».)

Нескладность вынужденных переводов такова, что иногда она искажает смысл, иногда же, при нескладности, точнее передается задуманное. Отметим точно переданные места. Вот последнее стихотворение — в нем целая система взаимных благодарений, одариваний, соответствий в малом и большом. Страстное, томительное ожидание — в ответ чашечки цветов заполняются нектаром; «долина, горы, сад открываются туманным покрывалам»¹⁵, т. е., по-видимому, по мере того как светает, туманы, покрывающие всю местность, поднимаются из общего ночного мрака и становятся видны — и, разумеется, сама местность становится видимой, покрытая туманами, среди туманов. Взаимное одаривание —

¹⁵ Nebelschleier. См.: Müller Joa. Zum letzten Dornburger Gedicht // Müller Joa. Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethestudien. Leipzig., 1960, S. 189. О понимании двух последних строк как вечера (стихотворение охватывает тогда, через отдельные моменты-состояния, весь день) см.: Kommerell Max. Gedanken über Gedichte. 3 Aufl. Frankfurt a. M., 1956, S. 131—132; Müller Joa. Zum letzten Dornburger Gedicht, S. 191.

и господство дательного падежа! Господство абсолютное и доходящее как бы до невнятности смысла (как это — «открываться туманным покрывалам, покровам»?); есть и логические затруднения — почему чашечки заполняются «навстречу страстному ожиданию», т. е. в ответ на ожидание, а что же будет, если никто не ждет, и кто же, собственно, ждет? Вопросы не праздные, поскольку в стихотворении господствует своя непростая логика — никто не вправе проходить мимо затруднений, словно мимо «лирического нечто», неопределенного и не рассчитанного на вдумчивость читателя. Тут есть своя логика, которая повторяется и в больших масштабах, в синтаксисе целого: во временную конструкцию («когда — тогда») введен условный оборот¹⁶ — на месте ожидаемого главного предложения, вследствие чего синтаксис целого делается непроглядным, — тем более что грамматически условность выражена самыми минимальными средствами, поначалу только угадывается.

Но не в этом трудность, трудность лишь по видимости грамматическая — на деле отражение смысловой: весь комплекс временных, причинных, условных связей в нагромождении придаточных (в протаксисе) вовсе не увязан с главным (аподосисом); схематически это будет выглядеть так: «рано утром... когда эфир спорит с ясным днем, <тогда> если ты возблаговаришь солнце, то оно покроет золотом небосвод». Вот эта связь «когда — тогда» и обнаруживает свою полнейшую фиктивность: пока придаточное успело развернуться, время действия решительно сместилось, между придаточным и главным — полное смысловое несоответствие; первые восемь стихов с их «утром» не получают логического продолжения, а последнее четверостишие с его особенной внутренней жизнью — это вывод из недосказанного и выпущенного. Но *есть* же в этом стихотворении такой очевидный смысл, который позволяет ему подниматься над грамматической несостоятельностью и эту уникальную *несвязность* уверенно обращать в твердую свою опору!

Один из основных принципов теории лирики Э. Штайгера гласит: «С лирическим содержанием стихотворения нельзя вступать в дискуссию. Оно или захватывает нас, или оставляет холодными»¹⁷, — но вот действительно редкий пример прекрасного лирического стихотворения, которое при первом чтении как будто захватывает всех, но которое при более пристальном вчитывании в него заставляет задуматься над тем, что же, собственно, захватывает в нем нас, и заставляет разбираться в цельном и едином впечатлении, производимом этой поэзией. Такое обстоятельство, своеобразная рефлексивность лирического, — выливающаяся в *неуязвимость* поэтического смысла, — его логическая за-

¹⁶ И. Мюллер почему-то не заметил этой конструктивной тонкости, а десять первых стихов считает одним придаточным предложением (Ibid., S. 189).

¹⁷ Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. München, 1972, S. 39.

гадка, видимо, вынудила Г. А. Корффа совсем отказаться от его разбора. Смысловые затруднения на деле велики. Что же? — если ты от чистой души возблаговаришь Солнце, так оно, пройдя свой дневной путь, опустится за горизонт — а если не возблаговаришь? Что, собственно, утверждает Гёте? Остается верить его системной логике; везде царит именно такое отношение: благодарение — одарение; действию одной стороны отвечает действие другой, действия малые складываются в большие — благодарное ожидание-томление, а в ответ чашечки цветов наполняются нектаром, ожидание восхода Солнца ранним утром, действия сил природы, борьба эфира с ясным днем, ветер изгоняет тучи... Солнце идет по своему «голубому пути» и вот уже заходит, освещая небо золотыми лучами. Быстрая смена состояний без видимого перехода (это хорошо показал М. Коммерель) — торжественная приподнятость нарастания и в своей закономерности, «системности», лишённое пафоса великое событие! Поразительно единство и взаимодействие природы и человека, доходящее до полнейшей взаимосогласованности и взаимопроникновенности человеческого («ты») и природного!

В стихотворении «Восходящей Луне» — все то же, но в самых начатках: между сторонами — человек, Луна-природа — не согласие без всяких слов (условие — исполнение, благодарность — одарение, страстное ожидание — совершение), а живой диалог. Обращенные к Луне «призывы» — «Так выше же! Светлее, светлее!» — все еще можно принять за риторический язык старинной поэзии с ее условностями. Но, зная «Дорнбург», где та же взаимосогласованность человеческого и природного разворачивается как особая логика, мы можем уже догадываться, что это не так, что это не простая условность, а настоящий, не лирически-неопределенный, малозначачий призыв: Луна светит ярче, поднимается выше, сердце бьется быстрее; итог — безмерное блаженство природы и человека в природе.

Стихотворение «Сумрак опустился долу» из «Китайско-немецких времен года и дня» стоит как раз посредине между двумя другими: лирическая «простота» в нем усиливается, достигает небывалой интенсивности в передаче настроения, но еще далека от системной продуманности «дорнбургского» пейзажа. Однако мотив полнейшей взаимосогласованности действия природы и человека выявлен здесь со специфической силой; вот в чем различие с «Дорнбургом»: человек здесь не просто погружается в природу, и не просто благодарит, и не просто ждет, но он говорит, и тогда совершающееся в природе утверждается в своем бытии, и он призывает, и тогда природа послушна ему.

В «Дорнбурге» скорее человек послушен природе, он ее действенный и духовный элемент, довершающий в ней системность. А здесь природа ему послушна — он к ней взывает, он устанавливает в ней порядок и последовательность явлений (хотя, наверное, порядок и последовательность и не могут быть иными — не природными!):

Сумрак опустился долу,
В мгле далекой тает близь.
Но сперва, сияя вволю,
Геспер, в небо подымись!

Чтобы подчеркнуть отличие такого описания природы от «обычного» лирического пейзажа, приведем те же строки в переводе М. Кузмина:

Сверху сумерки нисходят,
Близость стала далека,
В небе первая восходит
Золотистая звезда.

Все дело в том, что звезда не сама восходит — ее особо подгоняют! Синтаксис двух последних стихов этого четверостишия в оригинале — такая же загадка, что и синтаксис всего «Дорнбурга»; *emporgehoben* — такое же гетевское своеволие, и определить эту форму и ее синтаксическое значение однозначно вряд ли возможно, — заманчиво понять ее как своеобразный *imperativus perfecti passivi*, какого, однако, нет в новоевропейских языках. Ясно, что звезде *велено* подняться на небосклон; но кто же повелевает ей так, что она послушно совершает положенное ей? Конечно, этот повелитель напомнит бога из пролога к гетевскому «Фаусту», где

В пространстве, хором сфер объят,
Свой голос солнце подает,
Свершая с громовым раскатом
Предписанный круговорот.
Дивятся ангелы господни,
Окинув взором весь предел,
Как в первый день, так и сегодня
Безмерна слава божьих дел.

Пер. Б. Пастернака

Ну, если и не бог этот человек — лирическим «я» и лирическим «героем» его можно было бы назвать разве что в шутку, — так по крайней мере второй бог, *secundus deus*. А второй бог — это художник, вновь творящий уже сотворенный первым богом мир и вновь повелевающий в нем планетам и всем стихиям.

Сейчас пора обратиться к некоторым особенностям трех стихотворений. Вот одна из них — это их беззвучие. Конечно, первое из них можно представить себе как монолог, обращенный к Луне, или, вернее, как диалог, но такой, где Луна отвечает не словами, но действиями: вот она совсем близка, вот она скрылась из глаз, вот она как звезда — виднеется только самый край ее, вот она поднимается по небу вверх и разгорается все ярче... Конечно, и тогда, когда человек в стихотворении

«Дорнбург» благодарит от души Солнце, можно представлять себе благодарность не просто немым благоговением, — однако природа и здесь безмолвна. В раннем стихотворении «К Луне» (ВА 1, 70) пропорции тишины и звучания соблюдены:

...Лейся, лейся, мой ручей,
И журчанье струй
С одинокою моей
Лирой согласуй, —

в переводе В. А. Жуковского; в оригинале в этом четверостишии шуму больше, оно еще полнозвучнее. Наиболее сильно поражает молчание природы в «Сумраке» — углубленность природы в себя, ее зачарованность; ни шороха не слышно. А природа меж тем здесь не замирает — она вся в движении, все неопределенно в своих очертаниях, все колыхается, дрожит, дрожит свет Луны, тонкие ветви стройных ив беспрестанно движутся, достигая своими концами водных струй реки. Беспреданное беззвучное движение словно совершается за стеклом, не допускающим звуки до созерцателя всей сцены, — словно смотрит он через окно, плотно закрытое. Этот созерцатель погружен в природу, а вместе с тем и отделен от нее, так что совсем не мог бы безраздельно с ней слиться, — хотя кроткая прохлада лунной ночи и проникает — через глаза, как сказано у Гёте, — в его душу.

Другая особенность — это отсутствие в ночной природе красок. Конечно, в этом нет ничего удивительного, коль скоро рисуется картина ночи. Это царство тонов, полутонов, полутеней, их бесконечного разнообразия, их неуловимого дрожания, мелькания; сама Луна — отблеск Солнца, Гёте говорит даже о лунном блеске, пыли, жаре, но такой блеск, пыл, жар — бледное, чарующее сияние, дрожание которого видно сквозь «игру подвижных теней». Разумеется, Гёте, как человек бесконечно внимательный к цвету, и в лунном «пылании» несомненно видит целую гамму как бы зарождающихся красок, полноту цвета в его зарождении, но здесь и его зрение подчинено наблюдению игры полутонов. «Светотенью, — писал Гёте в «Учении о цвете», — называем мы явление предметов, когда наблюдается в них лишь действие света и тени. В более узком смысле слова так называется погруженная в тень часть, освещаемая лишь отраженным светом... Отделение светотени от явления цвета возможно и необходимо. Художник скорее решит загадку ее изображения, если будет мыслить светотень независимой от цвета и изучит ее во всем ее объеме»¹⁸. В «Сумраке» перед нами такое отвлечение от цвета, причем, надо сказать, строка о «лунном блеске и пыли» вносит в картину целого какую-то небывалую напряженность и насто-

¹⁸ Учение о цвете. Дидактическая часть, §§ 849—851 // *Goethe. Werke* Ausgabe letzter Hand. Stuttgart und Tübingen, 1833, Bd. 52, S. 337.

роженность — так, словно этот «чаемый блеск и пыл» вот-вот принесет с собой по-настоящему яркий свет и цвет, — этого не происходит, и восходящая Луна лишь разливает повсюду свое «волшебное мерцание», усиливающее и оживляющее неуловимую, дрожащую, скользкую картину. Луна — словно другой наблюдатель, стоящий напротив того, что смотрит на природу как бы через окно; Луна — словно второе, живое, одушевленное, усиленное воплощение природного начала. Она со-творит здесь природу, как, с другой стороны, со-творит ее созерцатель, «второй бог». Оба они творят ее так, что природа выступает в полноте своей выявленности. Здесь это — природа ночная, беззвучная, и если не «бесцветная», то утаивающая цвет в многообразной игре полутонов, полутеней.

В стихотворении «Восходящей Луне» тоже была эта гармония созерцателя и природы, созерцателя и светила, но не все еще было сосредоточено на зрении, на видении, в котором творится и со-творится природа. А в «Дорнбурге» эта гармония приобретает некие итоговые, монументальные формы — не о видении уже идет речь, не об искании гармонических отношений, но о поразительной, потрясающей пангармонии всего: благодарение зиждется на видении, охватывающем всю природу в торжественно-закономерной смене ее состояний, и благодарение обращено к Солнцу, придающему природе полноту осуществления. Первое из стихотворений более поэтически-условно; в нем связь созерцателя и светила строится не столько на сопряженности их «видений» природного мира и пейзажа, сколько на чувствовании, на со-чувствии: «Ты чувствуешь, как я опечален». Зато третье вносит в такие отношения грандиозность — повелевающий жест творца; повелевающий — потому что выделены существенные моменты природного совершенства, именно в том, *как делается, как творится Утро*, и от одного момента к другому — властный и величественный сдвиг: один момент — долина, гора и сад открываются туманным покровам и заполняются нектаром чашечки цветов; другой, более космичный, — эфир спорит с ясным днем, восточный ветер готовит пути Солнцу; третий — благодарение готовому опуститься за горизонт (или все же подняться?) Солнцу. Космичность, которая не порывает, впрочем, с лирической интимностью и доверительностью тона: торжественность совершающегося смысла почти скрыта в картине пейзажа, — но впечатляет та суверенность, с которой поэт повелевает языку, заставляя его исполнить свою волю (безмерность периода и своевольность выражения — «туманных покровов», *Nebelschleiern*, которым открываются долина, гора и сад), — так повелевает он и природе, подлинный *secundus deus*, со-творец природного бытия.

Стихотворение об опускающемся долу сумраке, как говорилось, находится в смысловом отношении как раз посередине между двумя другими. Элемент поэтической условности первого «уже» преодолен, а величественность последнего еще не достигнута. Уже обнаружилась

торжественная неременность происходящего в природе, но она еще совсем слита с интимностью видения — тут человек не торжественно благодарит на ясных и доступных ему просторах мира, а он пребывает в своей частной сфере, стоит у себя за окном и наблюдает происходящее в природе. Но уже и выступает как со-творец природного. И тут тоже, только не так заметно, без повелительности, выделены отдельные моменты природного совершения: туманы пробиваются ввысь, а озеро, как удивительно сказано у Гёте, покоится, отражая, словно зеркало, черные клубы мрачности, тьмы; потом — ожидание, предчувствия восходящей Луны, тонкие ивы над рекой, потом волшебное мерцание лунного света сквозь игру подвижных теней... Если «Дорнбург» заставляет вспомнить о «солнцевидности» глаза, который способен видеть Солнце, и о «боговидности» души, которая может созерцать благо, — то, что прочитал Гёте в 1805 г. у Плотина («О прекрасном»), переложив в известном четверостишии «Кротких ксений»: «Если бы глаз не был солнцеподобным, он никогда бы не мог увидеть Солнца; не будь в нас присущей богу силы, как могло бы восхитить нас божественное?»¹⁹ Гёте создал тогда слово «солнцевидный» и впоследствии пользовался им не раз²⁰, — то стихотворение из «Китайско-немецких времен года и дня» вынуждает нас подумать об особом «луновидном» глазе и «луновидном» зрении.

Этот «луновидный» глаз созерцает природу в ее неременности, необходимости — но только не в ее ясной, отчетливой и полной ярких красок всеоткрытости дневного, а в ее самоуглубленности, в зачарованности полутонов. Природа — не пластически-объемна и вещественно-осязательна, она вся во власти туманного, неясного, вся в клубах тьмы, вся в дрожащем, неверном свете. Все дрожит, колышется, колеблется, все неустойчиво, близкое объято сумерками и кажется далеким. Нет твердых очертаний, почти нет и предметов с их определенностью, нет вещественности даже и в ивах с их ветвями-нитями, и скорее особую весомость обретает сгустившаяся стихия — туманы, особенно же черные сгустки тьмы, которые зримо и ощутимо возлежат на покойной глади озера (у Гёте важно не столько то, что гладь озера «отражает», подобно зеркалу, тьму, — процесс как бы активный отражения, отталкивания, — сколько важна как раз абсолютная пассивность состояния: озеро невозмутимо спокойно, а сгустившиеся клубы теней давят на его поверхность). И тут вычлняются отдельные моменты природных состояний, но переходы между ними более плавны, не подчеркнуты, а скрыты. Природа, погруженная в полумрак, где нельзя различить цве-

¹⁹ ВА 1, 667; в несколько ином варианте — во «Введении» к «Дидактической части» «Учения о цвете»: Ibid., S. 6. См., в частности: Михайлов А. В. Глаз художника (художественное видение Гёте) // Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 163—173.

²⁰ Sonnenhaft (греч. hēlioicides); в прозе «Дивана» синоним — sonnenähnlich (2, 16).

тов, не ускользает, однако, от зримости и изображения: она зрима и всякий раз, во всякий момент сводится в образ, но только в образ не вещественно-пластический и объемный, а в образ *эскизный*, передающий динамику дрожаний и биений, неустойчивость — в ее незаконченности же. Стихийность передается и определяет форму и манеру целого — не линия контура, а линия, смазывающая контур. Эта линия должна обнаружить устойчивость в неустойчивом. Такую неустойчивость стихи поэта всякий раз и сводят в образ — по-своему устойчивый, образ клубящихся облаков и потоков стихии и остаточный, скупой, немногословный образ размываемых стихией предметов: нити-ветви, пряди-ветви ив на реке — быть может, еще наиболее вещественное и предметное во всем стихотворении — тоже ведь в непрестанном движении. Все беспокойное, что ни на миг не останавливается, обретает свой покой. Гетевские образы такого «ночного» видения — образы беспокойного покоя; это мир природы, оставленной наедине с собою, пребывающей в глубоком мире с самой собою, а ее наблюдатель и созерцатель, человек, — ее же со-творец, ничем и ни в чем не нарушающий ее вечный закон.

Природа — камерная и ночная. Отношения перевернуты — вещественно неясное, зато контуры вещей размыты, стихия главенствует, предмет отступает, видимое является не на просторах целого, а в своей уединенности, окруженное туманом и тьмой. Тут и для самого Гёте многое перевернуто — для Гёте с тем ядром его классических принципов эстетики, которые торжествовали и господствовали у него на рубеже веков. Здесь же достигается обратное, противоположное им, — насколько это вообще мыслимо в пределах одного творческого мира: место пластически-объемных и вещественно-осязательных образов занимает графическая линия, причем такая, что по функции своей она обязана достигать обратного пластической объемности и ясности — именно передавать и рисовать неясное, нечеткое, скользящее, подвижное и всему такому придавать форму, образ; место образов объемных занимает образ плоскостной, причем такой, что он должен не выявлять, а скрывать объем предметов и глубину картины, на которой все близкое все равно кажется дальним и расстояния скрадываются, как исчезают за туманами, тьмой и в неверном освещении сами предметы.

Беззвучность целой картины для созерцателя ее, который смотрит на природу словно через закрытое окно, — это безусловно не случайно, это — схваченный симптом того, что происходит в стихотворении. А именно действительность и природа в нем — это и сама действительность-природа, но в то же время и действительность-природа, передаваемая художником-графиком. Этот последний — воплощение «второго бога», потому что его художественная деятельность — продолжение его бытийного со-творчества природе. Так, как об этом уже говорилось: человек, зритель, созерцатель природы здесь со-творит природный мир,

это от него «зависит», чтобы появился на небе Геспер, точно так же как в «Дорнбурге» от него, от его душевного состояния, от его способности благодарить «зависело», взойдет ли утром Солнце; человек и природа — в состоянии предустановленной гармонии. Но тогда, разумеется, и художник, изображая либо восход Солнца, либо ночной пейзаж с Луною, не просто что-то рисует, — его деятельность символична: изображая пейзаж, освещенный Солнцем, или пейзаж в неровном свете Луны, он всякий раз продолжает делать то, что делает каждодневно и повседневно в самой жизни: он своим гармонично звучащим в тон природе душевным строем по-прежнему вызывает на небо Луну, Солнце, Вечернюю звезду, он соучаствует в великом совершении Природы. Итак, в стихотворении Гёте неразъято, слитно присутствуют созерцающий природу человек и передающий картину природы художник, — это и сама природа, и ее графический образ, это и сам переживающий природу человек, это и передающий ее на листе бумаги художник. Все это в стихотворении Гёте нельзя разделить. Это он, художник, поднимает на небо Вечернюю звезду, и это благодаря ему, человеку, поднялась она вовремя на небо в самой природе, в самой действительности. Это благодаря ему, человеку, вышла на ночное небо Луна, чье появление заранее предчувствовалось им, и благодаря ему, художнику, неуловимый свет Луны является теперь в игре скользящих теней.

Одновременно в стихотворении Гёте наличествует чувственно-полная картина ночной природы, которая сразу же вводит в действие весь ассоциативный, эмоционально-чувственный аппарат человеческого восприятия, восстанавливающий как бы зашифрованное текстом богатство тончайших переходов, причем сама смысловая замкнутость отдельных моментов содержания (см., например, первые четыре строки второго восьмистишия) необычайно способствует передаче образного богатства, — и наличествует графическая работа художника, которую поэт не описывает, но создает вместе с художником. Г. Дебон приводит относящиеся к классической китайской эстетике параллели поэзии и живописи — тезисы такого порядка: «Стихотворения — это картины без форм, картины — стихотворения с формами», «Поэзия — картины без слов» и т. д., — тезисы, которые поддержаны самим характером китайской письменности²¹. Гёте создает европейскими средствами параллелизм письма-графики и картины-образа. Эта графическая работа выполняется чрезвычайно скупыми, лаконическими средствами — работа с линией, с размытым пятном, при крайней немногословности и с единственной целью передать неустойчивое колыхание, беспрестанное дрожание и движение ночной, мирной, предоставленной самой себе природы. Теперь, говорит себе художник, пусть выйдет на небо Вечерняя звезда, т. е. теперь напишем Вечернюю звезду с ее кротким сиянием, теперь, далее,

²¹ Debon G. Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten, S. 26.

напишем и самые клубы мрака, опустившегося над озером и отраженные его гладью. «Schwarzvertiefe Finsternisse» — это изумительное поэтическое изобретение Гёте отмечено многосложностью образа: всплывают перед внутренним взором клубы тьмы с их глубокой чернотой. Такая «чернота», которая «углубляет» мрак, подсказывает нам, что рисунок, над которым работает художник, — это рисунок черной тушью. Восточная, прежде всего китайская, техника великолепно соответствует задачам, которые поставил перед собой Гёте, — изображение ночной природы в свете луны, — но, конечно же, она решительнейшим образом расходится с целями, какими вообще мог задаваться Гёте на рубеже веков, в пору увлечения классической эстетикой, которая составила само ядро его философско-эстетического мировоззрения.

Есть, следовательно, китайский элемент в этом стихотворении Гёте²². Можно было бы говорить о напряжении, существующем в нем между «европейским» пейзажем, который прочитывается «европейскими» же глазами и усваивается вполне «по-европейски», в нарастающей, становящейся традицией полнокровно-чувственного образа природы, — и восточными, «китайскими» средствами воплощения этого пейзажа. Эти два пласта образа можно при желании и совершенно не замечать, — что доказывает опыт целых поколений литературоведов, восторгавшихся этим стихотворением, но не замечавших в нем особого «восточного» качества; однако настоящую свою многомерность, смысловую объемность и подлинную художественную прелесть стихотворение это обретает, пожалуй, лишь тогда, когда в нем просматриваются одновременно картина художника и «живая природа», лаконичный стиль и полнота переживания, сдержанная графическая манера и изобилие чувственного бытия, скупая поверхность листа и многообразие живого содержания, когда впечатление чувственной полноты возникает в восприятии не прямым, беспрепятственным путем, но через противоположное, через лаконичную знаковость первого пласта, то есть необходимо видеть в

²² Гюнтер Дебон критически рассмотрел и обобщил в своей новой работе (см. примеч. 6) литературу вопроса, сделав решительный шаг от частных, случайных, непринципиальных наблюдений к внутреннему смыслу гетевского обращения к китайской культуре, к отражению ее в самой форме стихотворений и в самом построении цикла: «В целом цикл соответствует китайскому художественному идеалу благодаря тому, что, начинаясь непретенциозно, он лишь постепенно раскрывает все новые красоты — чем более углубляемся мы в него» (S. 30, см. также S. 32); и все же Г. Дебон недостаточно учитывает общие предпосылки формо- и смысловосложения — в творчестве позднего Гёте. В более общем плане Г. Дебон, следуя за Ф. Роузенталом, чрезмерно сближает арабскую культуру с классической античностью, так что грань между «своим» и «чужим» в диалоге Гёте с восточными культурами перенесена у Дебона дальше на Восток. Гёте был бы искренне удивлен тому, что мир ислама «вплоть до самых интимных своих проявлений» все еще лишь продолжает античность (S. 5, 27).

этом стихотворении одновременно природу, как таковую, и живописно-графический лист, письмо тяготеющими к иероглифичности образами, которое служит тут окном в природу. Вот почему природа тут нема, безмолвна. Это — природа, которая встает и оживает на листе бумаги. Тогда и «своеволие» человека, подсказывающего природе, что ей делать, получает сразу же двойное оправдание — онтологическое и эстетическое, во взаимосвязи их.

Допустимо находить общее между гетевской картиной-природой и китайской живописью. Прежде всего — содержательно и тематически: «На китайских пейзажных картинах, даже если выдержаны они в светлых тонах, никогда не светит солнце, потому что китайская живопись не знает тени. Тем чаще встречаешь влажную, туманную атмосферу, печальное, зимнее настроение»²³. Отметим, что и в стихотворении Гёте нет теней в обычном смысле слова — «теньями» же он именуется темное, например, ветви деревьев, в противоположность светлому, например, мерцанию Луны. Тень можно, очевидно, понять и как сгущение мрака, темноты — тогда, и именно так у Гёте, темнота, мрак понимается как самостоятельное и даже осязательно-вещественное начало, не как отсутствие света, неосвещенность. Не так ли и в китайской живописи, особенно живописи тушью? Ночной пейзаж с Луной становится здесь одной из основных тем, хотя, насколько можно судить, совсем не по-европейски, с освещенностью совсем дневной²⁴: «Луна здесь единственное природное явление за пределами нашей земли, которое является на картине в своем реальном виде, звезды изображаются, но всегда как персонификации, как символы»²⁵. «Лунный пейзаж и созерцающий Луну писатель — символ особой жизненной формы, идеальной для китайского художника, который всю жизнь свою подчиняет вдохновению, ищет мгновений редкостного и необычного переживания и вообще лишь в этом видит смысл своего существования»²⁶, — так пишет венгерский исследователь, который приводит необыкновенно выразительную цитату из трактата Су Дунпо (Су Ши, 1036—1101): «На шестом году Юаньфэня, в двенадцатую ночь десятого месяца я только собирался идти спать, как вдруг в двери моей спальни заглянула Луна. Я вскочил на ноги, обрадованный в своем сердце, и сожалел только, что некому было разделить со мной моего счастья. Поэтому я отправился во храм Чэнтянь, чтобы разыскать Хуаминя. И он тоже не ложился спать еще. И мы стали расхаживать взад-вперед по двору. Двор представился нам прозрачными озерами с тенями водяных

²³ Miklós P. Das Drachenauge. Einführung in die Ikonographie der chinesischen Malerei. Leipzig, 1981, S. 191.

²⁴ Так по крайней мере считал Гёте, сказавший Эккерману 31 января 1827 г. (время китайских штудий): «О Луне много ведется речей, но она не меняет пейзаж, свет ее мыслится таким, как дневной» (Goethes Gespräche mit Eckermann, S. 287).

²⁵ Miklós P. Op. cit., S. 195—196.

²⁶ Op. cit., S. 196.

растений, на деле же то были тени бамбуковых и хвойных деревьев под Луною. Разве Луна не светит каждую ночь? Разве не растут везде бамбук и хвойные деревья? И однако где еще найдешь двух людей столь беспечальных, как мы?»²⁷

Этот прекрасный поэтический текст полезен нам — притом сразу же в нескольких отношениях. Прежде всего обнаруживается удивительная близость его к мировосприятию Гёте в его поэтических диалогах с Луной. Конечно, Гёте по-европейски одинок в беседах с Луной, тогда как китайскому художнику его «беспечальная» прогулка с другом позволяет усилить свое ощущение природы и, обмениваясь с ним словами, — то был, должно быть, совсем немногословный разговор, полуразговор-полумолчание, — понять ее совсем по-новому, пересоздать ее, получив небывало выразительный, интенсивный поэтический пейзаж, ощутить себя частью такой претворенной, еще более прекрасной природы. Но кончается все тем же, что у Гёте: «Сверхблаженна эта ночь» («Восходящей Луне»). Наконец, этот текст помогает нам несколько разобраться в творческом процессе художника-поэта: он «своеволен», потому что пересоздает природу, однако пересоздает он ее не в обиду и не наперекор природе, а в каком-то заведомом, ненарушимом единстве с нею: вот двор храма превращается в озеро с тенями растений, Луна светит на это озеро, и обыденное становится несравненно прекрасным; таким бессонным ночам можно позавидовать; кстати, тень, столь хорошо освоенная и понятая в поэтическом слове, должна была бы если не прямо, так опосредованно стать и предметом живописной передачи. Вот — «своеволие» художника, который, погружаясь в мечту, усовершенствует природу прямо посреди природы. Конечно, так же поступал и немецкий поэт, — если целые поколения историков литературы делали упор на «объективность» гетевского лирического пейзажа, на достоверность и «правдивость» его переживаний, словно Гёте непременно описывал и воссоздавал реальную картину природы, пусть даже находя для нее поэтические выражения неожиданные и тонкие, то теперь пора, пожалуй, подчеркнуть «книжность» таких пейзажей, их составленность и придуманность²⁸. Стихотворение «Дорнбург» с подзаголовком «Сен-

²⁷ Op. cit.

²⁸ Гёте говорил Эккерману (18 января 1827 г.): «Я никогда не наблюдал природу ради целей поэтических. Но поскольку сначала рисование ландшафтов, а потом естественнонаучные занятия вынуждали меня наблюдать предметы природы постоянно и внимательно, я постепенно выучил природу на память — вплоть до мельчайших ее деталей, так что, если мне как поэту что-то нужно, все сразу же находится в моем распоряжении и мне не так-то легко ошибиться» (Goethes Gespräche mit Eckermann, S. 265—266). В своих поздних ландшафтных стихотворениях Гёте не конструирует — но реконструирует пейзаж и чувство; за ними, за пейзажем и за чувством, безусловно стоит пережитая реальность, но у поэта нет иллюзии, будто переживание непосредственно перетекает в стихи, а кроме того, как уже говорилось, чувство тут не таково, чтобы поглощать собою решительно все.

тябрь 1828 года», без всяких сомнений, подразумевает реальную местность и конкретность переживания, — но в какую же космически-торжественную сцену переплавлена такая конкретность! Колоссальные видения, возникающие словно по мановению руки пророка, — и все это отнюдь не оторвано от конкретности переживания с его «частным» характером, от места и дня. Не совсем так в «китайском» стихотворении Гёте: тут он строит ночной пейзаж из большего числа отдельных мгновений, складывает реальность из ее элементов и, оставаясь в органическом единении с нею с самого начала и до конца, слагает ее жизненно-выразительно, — но только тут не «просто» сама природа заговорила гетевским поэтическим словом, а опосредованно, через художника, пишущего тушью свой ночной пейзаж с Луною: живая конкретность не «просто» перешла в поэтический образ, а произошло это более сложным, скорее поэтически-окольным путем. Ясно, однако, что графичность, «бумажность» и «книжность» вовсе не идут в ущерб полноте создаваемого у Гёте образа природы. Два полюса соединены в этом стихотворении:

лаконичность	— полнота бытия
знаковость,	— реальное присут-
иероглифичность	ствие природы
«письменность»,	— непосредственность,
«книжность»	реальность, конкрет-
	ность переживания
лист бумаги	— живая природа
«отраженность»	— вещественность, плотность
плоскостность	— объемность
китайское	— немецкое
восточное	— западное

В каком бы порядке ни приводить эти противоположности и как бы их ни множить, вероятно, правильно «читать» стихотворение от одного, левого, полюса к другому, правому. Но не ограничиваться только одним правым полюсом, где картина природы, ассоциативно усиливаемая, лишь совпадает сама с собой! На самом деле путь, каким Гёте воссоздает и строит здесь природу, длиннее, сложнее, запутаннее, — запутаннее в том смысле, в каком нарочито непрямолинейны синтаксис «Дорнбурга» и в каком смысловые пласты этого необычайного произведения требуют именно такой синтаксической загадки, которая не может не беречь душу всякого, кто прочитал это стихотворение. И в «китайском» стихотворении Гёте тоже необходимо рассмотреть его полюсы и пласты. Необходимо учитывать восточный элемент в поздних произведениях Гёте и учиться разбираться в истоках этого восточного элемента

в творчестве Гёте, который, несомненно, не был результатом «начитанности» и подражательства²⁹. Наконец, полюсы и пласты «китайского» стихотворения Гёте могут показать нам и научить нас тому, что, как и другие произведения Гёте, оно есть плод не просто лирико-художественного настроения поэта, а есть результат особой художественно мыслительной деятельности, в которой мысль и искусство, мысль и лирический тон никогда не сливаются без остатка. без зазора, в которой чисто художественное, надо сказать, даже и не удовлетворяет поэта. Создания лирического настроения могут оставлять в душе прекрасное впечатление, дарящее блаженство и постепенно тающее; но гетевским произведениям такого мало — они и на самой вершине лирического настроения суть еще и нечто другое, нежели просто лирическое настроение, они в весьма высоком смысле слова «не сводят концы с концами», т. е., во всяком случае, превышают требования некоторой «просто» лирической законченности, завершенности, строго говоря, не позволяют читателю отстать, оторваться от себя, заставляют его возвращаться к себе не ради только красоты и повторения художественного восторга, но и ради некоей неразрешимости, смысловой озадаченности, которая тоже остается в душе читавшего. Найти два полюса, два пласта в позднем стихотворении Гёте — именно что реальная природа восстанавливается в нем через лаконичность графически-живописного листа — еще тоже не решение его загадки; это только подсказывает некоторые пути более адекватного прочтения, восприятия его.

Сходства «китайско-немецкого» стихотворения с китайской живописью-графикой можно было бы продолжать отыскивать еще и дальше. Если в китайской живописи тушью «человек никогда не изображается как царящий надо всем центр, но всегда выступает как точка в бескрайней широте и возвышенном величии мира»³⁰, то и здесь есть общее с Гёте. Ведь если спрашивать себя, как выступает человеческая личность в стихотворении об опустившемся долу сумраке, то, с одной стороны, можно сказать, что такое стихотворение стоит на фундаменте самой богатой, тонкой и развитой личности, и иначе не было бы произведено на свет; но, с другой стороны, «я» внутри самого стихотворения, то «я», которое прямым путем выходит наружу лишь один раз — когда «чаёт лунный блеск и пыл», — значительно скромнее по формам выражения: это «я» включает в себе своеволие и берется передвигать по небу звезды и планеты, но одновременно его своеволие состоит в идеальной гармонии с закономерностью самой природы и если даже выдвинет на небосвод Вечернюю звезду, то лишь в тот самый миг, когда

²⁹ В стихотворениях из «китайско-немецкого» цикла было и это — внимательное вслушивание в слова и образы китайской поэзии, в ту их неуничтожимую суть, которую должны были донести французские и английские переводы (BA 18, 135—138).

³⁰ Lexikon der Kunst, Bd. 5. Leipzig., 1978, S. 285.

та и сама появится на небе; конечно, это «я», весьма по-европейски, мнит себя вторым богом, но зато столь же почтительно исполняет законы первого бога — природы. На китайских пейзажах и в лирическом пейзаже Гёте взор человека устремляется на Луну — и встречается с ее взглядом (см. работу Ма Юаня, 1190—1224³¹); сопряжены, в единстве природного мира, две основные стороны диалога, у Гёте — со-творческие силы среди молчащей природы. Такой устремленный на Луну взгляд — особый, отвечающий ночной затаенности природы, он — «луновиден»; по крайней мере на время, по крайней мере на ночь, он позволяет человеку созерцать главное в его мире, усматривать самое существенное в нем — видеть особую открытость природы, погрузившейся в покой своего бытия.

Было бы, однако, опасно увлекаться параллелями: геевские лирические пейзажи не были ведь результатом копирования китайских работ, а потому между ними и не было полного сходства. Так, китайские пейзажи непременно изображают гору и воду — озеро, реку, немислимы без горы и воды, между тем как Гёте спокойно обходится без горы. Охота за параллелями способна подорвать, в худшем случае, самую основу сопоставления, сходства. Статья Ян Эньлина о «Китайско-немецких временах года и дня» безусловно не относится к образцам худшим³²: автор довольно осторожно говорит об «известном китайском влиянии» в стихотворении о «сумраке»³³, но тем не менее усматривает связь Гёте с китайской лирикой даже на уровне лексических выражений: «Лирические образы стихотворения нередко восприняты из китайской поэзии», и среди таких выражений: «туманы крадутся», «ветви-волосы стройных ив», «игры подвижных теней», «волшебный свет» Луны, «вносящая кротость прохлады», причем «ветви-волосы» соответствуют «бровям ив» в китайской поэзии, под «бровями» же подразумеваются вершины ив, а «игры теней» ставятся в связь с китайским театром теней, который был знаком Гёте с ранних лет³⁴.

Точно так же Ян Эньлин соединяет с философией Лао-цзы, с принципом дао гетевскую светотень, отмеченную В. Прейзенданцем³⁵. Со всем неосторожно высказывается он и о том, что «насыщенная образность лексики» будто бы «дает максимум мыслимого пластического представления»³⁶. Это верно лишь если к слову «пластический» относиться с полной необязательностью — тогда всякий выразительный

³¹ См.: *Miklós P. Op. cit.* S. 193.

³² *Yang En-lin. Goethes «Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten» // Goethe-Jahrbuch, Bd. 89. Weimar, 1972, S. 154—188.* Резко критически отзываясь об этой статье Г. Дебон.

³³ *Ibid.*, S. 169.

³⁴ *Ibid.*, S. 170. Г. Дебон внес ясность в эти сопоставления.

³⁵ *Preisendanz W. Goethes «Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten» // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 8. Stuttgart, 1964, S. 139.*

³⁶ *Yang En-lin. Op. cit.*, S. 170.

образ и будет пластическим. Для Гёте же это не так: напротив, «пластическое» подразумевало для него скульптурную объемность, обзорность, полноту, ясность выявления смысла и в своих поздних стихотворениях он достиг как раз иного берега — лаконичности графически-плоскостного образа, сопряженного, правда, с реально-природной полнотой (вновь, однако, совсем не пластического свойства!) Ошибка распространенная! О «пластической красоте изображения природы» в стихотворении «о сумраке»³⁷ писал, например, старый интерпретатор его, не подозревавший ни о каком китайском элементе в нем. На деле же пластическому противостоит не *не*пластическое (просто отсутствие положительного качества), а положительный же, но только радикально иной способ построения образа, иной способ его зрительной манифестации. Гетевские образы развиты и разработаны, но не пластически, а графически-эскизно и плоско, и они — по-своему — открывают вид на полноту природного, конкретного мира.

Автор новой, посвященной пейзажной лирике в немецкой литературе книги, У. Хейкенкамп, находит различие между «разработанностью деталей и неразработанностью целого» в этом стихотворении³⁸: «Не более двух стихов занято каждым из подвижных элементов, составляющих целый образ. Детали быстро сменяют друг друга. Нет ни одной неподвижной детали. Ни один элемент не воссоздан в целом, не разработан ни в чем, что касается объема, величины и формы. В сочетании с разнообразием движений быстрая смена образов приводит к тому, что каждый отдельный элемент, как и весь образ в целом, представляется беглым, едва намеченным»³⁹. Вряд ли сказанное выражено вполне точно, но «позитивная» непластичность гетевских образов тут все-таки отмечена: она напоминает «манеру китайских акварелей»⁴⁰. С удовлетворением можно видеть, однако, что «китайский» элемент уже не кажется современному толкователю необъяснимым и ненужным, — ему определено теперь прочное место в стихотворении.

Признаем, ради адекватности и правды, такой «китайский» элемент в творчестве позднего Гёте и все же спросим: проистекал ли он от таких-то влияний, от чтения таких-то книг или же были у него более глубокие корни? Можно спросить и так: был ли Китай, была ли китайская культура для Гёте чем-то в известной степени изведанным и потому знакомым, чему он мог подражать и следовать, или же иначе, не был ли Китай и не была ли китайская культура для него чем-то заведомо незнакомым, с чем он до некоторой степени стремился познать-

³⁷ Baumgardt H. Goethes lyrische Dichtung in ihrer Entwicklung und Bedeutung, Bd. 1. Heidelberg, 1931, S. 317, 319.

³⁸ Heukenkamp U. Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik. B. — Weimar, 1982, S. 55.

³⁹ Ibid., S. 54—55.

⁴⁰ Ibid., S. 55.

миться и что отпечатлялось в его творчестве? Этот вопрос можно и еще обобщить и задать его себе относительно всего Востока, относительно всего восточного творчества Гёте. Итак: был ли Восток тем отчасти знакомым Гёте, чему он следовал, или же он был тем неведомым и незнакомым, к чему он, по каким-то причинам, стремился? Разница велика: в одном случае связи и влияния протягиваются по поверхности вещей, в другом — они идут из глубины и отвечают острой творческой необходимости, живой потребности поэта. В одном случае далекое вводится в творчество как отчасти знакомое, в другом — оно входит в творчество как то незнакомое, что жизненно необходимо поэту, для чего поэт ищет реальных оснований в чужих и далеких культурах. В этом последнем случае творчество поэта сначала обогащается странным, неожиданным и небывалым, обретает незнакомое качество, а затем это качество связывается со вновь освоенным материалом далекой культуры. В одном случае творчество поэта обогащается элементами чужого стиля и мироотношения, в другом — собственный его стиль вырабатывает в себе новизну, а уже затем отыскивает для себя подтверждений в языке иной культуры, в материале и стиле далекой поэзии. Тогда в поэтическом стиле писателя нарастает незнакомое и непривычное, чему чужестранное, усваиваемое поэтом, служит реальной поддержкой.

Как это было у Гёте? Следует принять во внимание то самое основное, фундаментальное, что присуще любым, самым передовым и глубоким обращениям к истории на рубеже XVIII—XIX вв., их видению истории. Это прежде всего то, что история предстает не в рядоположности и не в простой последовательности давно уже установившихся, ясных и известных по своему наполнению периодов, этапов, стадий, но история (мировая история) в привычном для нас виде только начинает складываться и, складываясь, проникать в более или менее широкое культурное сознание эпохи: люди как бы только что начинают освобождаться от скованности известными заданными представлениями об истории и переходят к построению ее как известного внутреннего роста, становления, развития; такая органическая, растущая изнутри — на основе своих внутренних закономерностей — история дается еще с трудом, но зато завоевывается, осваивается с энергией, с щедрой тратой на нее духовных, умственных сил. Это — первое. Второе: только что становящаяся история предстает как бы опрокинутой назад, в глубь веков, она разворачивается от точки настоящего в прошлое, которое вдали, по мере погружения вглубь, становится более темным, все менее ясным... Третье: это время, рубеж XVIII—XIX вв., чувствует свою внутреннюю связь с Грецией, — и такая связь не случайна, не поверхностное сопоставление и не игра в древность с подражанием ее формам и их воспроизведением, но существенно определившееся сходство начал и концов известного — впрочем, громадного по временному диапазону — исторического периода. В Греции мыслители новой эпохи, рубежа веков,

узнают начала того, что теперь, в настоящем, подходит к концу; устремление к Греции — это устремление к своим истокам, к истокам своей, современной культуры, смыкающейся с греческой древностью так, как смыкаются начала и концы одного процесса. Четвертое: установленная в опыте (прежде всего в опыте художественном) связь с греческой древностью и ощущение конца грандиозного исторического этапа, органически связанного с этой древностью, заставляют заглядывать и за эту Грецию, смотреть на то, что было за ней, т. е. до нее: смотреть в эту тьму исторического прошлого означало одновременно и заглядывать в тьму грядущего, потому что ясное ощущение конца, схождения начал и концов, завершения исторического этапа подсказывало, что можно ждать возвращения былых жизненных и культурных форм, по крайней мере их аналогов. Отсюда присущее всей эпохе устремление к исконности, поиски всего исконного, поиски *самого* исконного, изначального. Но — и это пятое — за Грецией с ее классической гармонией и идеальностью открывалось варварство, открывался Восток и целая стихия восточного, не обузданного еще греческой мерой. И здесь пути могли расходиться: для немецких романтиков — филологов и мифологов, современников Гёте, — путь вел через Грецию прежде всего в Индию; на родину санскрита (иначе говоря, праязыка всех европейских языков), на родину индоевропейцев, к «колыбели» индоевропейской мифологии. Но у Гёте путь пролегал иначе — он повел его в Персию, а уже оттуда в арабские страны, в Индию и Китай.

Нужно только со всей силой подчеркнуть то обстоятельство, которое сейчас с такой легкостью забывается, — именно то, что весь такой *путь назад*, в глубь веков (до какого бы исторического «места» ни добирался взгляд), был уже на самых первых порах связан с огромными трудностями, с внедрением в область малознакомого и незнакомого вообще. До Греции включительно простиралось то, что эпоха понимала как *свое*; после Греции началось *чужое*, что только еще надлежало *освоить*, — однако как это чужое, так и это свое было *малоизвестно*, это было *малоизвестное свое* и почти *неизвестное чужое*. В Грецию дорога вела через все латинское — через латынь и через Рим, через римские следы античного, через римские копии греческих статуй и т. д.; Гёте в своем итальянском путешествии 1786—1788 гг. и занимался не чем иным, как напряженным вглядыванием в *греческое* через римское и латинское, не чем иным, как разглядыванием в исторической полутьме всех следов греческого идеала, уже заранее явных ему в своей ценности; такова была заданная ему логика рассмотрения истории: надо проникать в нее, спускаясь вниз, с усилием, через Рим — в Грецию. Но уже и самый первый шаг стоил многих трудов — приобщиться к «римскому», чтобы следовать дальше в глубь истории, и здесь не было ничего заведомо очевидного, заранее усвоенного. Об этом хорошо писал еще А. Кампхаузен, говоря о немецких художниках, «толпами» отправлявшихся в

Рим: «Их намерения были заданы им, а результат известен. Они не искали реального Рима и не внимали его фактическому многообразию, они стремились к тому, чтобы восстановить образ античности перед его памятниками»⁴¹; итак, эти немецкие живописцы, словно пчелы, летели на запах антично-идеального и в своем множестве исполняли вовсе не ясное им веление времени — усилия каждого, незначительные в массе, складывались в широкий поток постижения истории, усвоения исторического движения. На самом *первом* этапе погружения в историю! Это — «выучивание» Рима и стоящей «за» ним Греции. Как труден уже этот первый этап! А Гёте в 1810—1820-е годы совершает *третий* шаг: он, привязанный к Греции, отправляется в восточные походы, и здесь тоже намерения ясны и заданы; идущее изнутри, сам душевный порыв, совпадает с велением времени, и известна цель — это взгляд в *исконность своего*, в его разбегающуюся широту. *Неизвестность* тут — не препятствие для знания, но, напротив, подспорье для узнавания: узнавание того, что ждешь, необычайно ускоряет процесс познания и на глазах множит знание. Отсюда такая *стремительность* и такая *уверенность* Гёте в освоении Востока, отсюда возможность синтезов, которые обгоняют академическую науку с ее последовательностью и, перескакивая через свое конкретное незнание, через свою неосведомленность, инстинктивно угадывают истину. Гёте в своих востоковедческих интересах поддерживается *громадным, нерастраченным порывом истории к своему самопознанию*.

Вот почему так естественно предположить углубленность связей Гёте с Востоком, — они не поверхностны, на уровне частных и разрозненных сведений, на уровне информации, существенно неполной, отрывочной и часто ошибочной, они глубоки и в эту эпоху, кризисную и поворотную, заданы самой историей, служат элементами ее языка.

Нужно только сказать, что пять культурных регионов Востока, с которыми в течение жизни приходил в соприкосновение Гёте, весьма различны в том, насколько они чужды или близки ему. Библейский мир с детства был для Гёте *чужим-своим*; получив образование в 1750—1760-е годы, Гёте был «тверд в Библии» (2, 50.102); он усвоил целый обширный круг восточных поэтических и образных представлений. Отсюда Гёте впоследствии отправился в поэтическую Персию, не миновав арабский мир. Персия была для него *своим-чужим*, т. е. тем мало и недостаточно знакомым, во что он проникал своей интуицией куда глубже, нежели мог бы рассчитывать на то по своему знанию. Напротив, Индия была для Гёте тем *абсолютно чужим*, откуда он извлекал лишь фрагменты поэтического совершенства. Совсем иное дело — Китай, отстоящий еще дальше от Гёте и еще менее знакомый, притом никак не связанный в основе своей с иными восточными регионами; знания Гёте тут еще ограниченнее, а сила интуиции проявляет себя еще мощ-

⁴¹ Kamphausen A. Asmus Jacob Carstens. Neumünstern, 1941, S. 137.

нее, — вот почему в последнее десятилетие жизни Гёте вместо расширенного или нового персидского «Дивана» (как он предполагал) дал совсем небольшой, но крайне насыщенный цикл «Китайско-немецких времен года и дня», где не замечать специфически-китайского и полагаться на неопределенность общелирического настроения было бы сейчас непростительной ошибкой.

Занятия Персией и Китаем относятся к позднему периоду творчества Гёте, к его позднему стилю. А его поздний стиль начался сравнительно рано — его, пожалуй, можно датировать уже 1805 годом, годом смерти Шиллера. Гетевский поздний стиль был монументален и, как показал столетний опыт рецепции поздних произведений Гёте, особо труднодоступен: над второй частью «Фауста» смеялся и издевался весь XIX век, включая самых умных представителей немецкой культуры, таких, как Ф. Т. Фишер; роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера» в его оригинальном, подлинном, не сокращенном виде вообще явился открытием последних десятилетий!

Поздний стиль Гёте затруднен синтаксически и лексически. От отмечен исключительным своеобразием — притом не просто своеобразием в пределах родного языка; нет, сам язык претерпевает далеко заходящие изменения, чего, собственно, не было никогда ни у одного из немецких писателей. Целостный подход к позднему стилю Гёте также был достижением недавнего прошлого, послевоенных лет — прежде всего следует назвать работу Эриха Трунца⁴², которой предшествовали в гетеведении ценные исследования по частным проблемам, например лексикологические⁴³.

⁴² *Trunz E. Altersstil // Goethe-Handbuch / Hrsg. von E. Zastrau, Bd. 1. Stuttgart, 1960, Sp. 178—188. См. в том же издании статью Э. Трунца о поздней лирике Гёте: Alterslyrik, Sp. 169—178.*

⁴³ Назовем некоторые из важных работ: *Olbrich C. Goethes Sprache und die Antike. Leipzig., 1891; Knauth P. Goethes Sprache und Stil im Alter. Leipzig., 1898; Boucke E. Wort und Bedeutung in Goethes Sprache. B., 1901. Особенно важна и сохраняет значение последняя из названных работ. Из числа относительно недавних «грамматических» работ по Гёте выдающееся значение принадлежит следующей книге: *Olzien O. H. Wirken. Aktionsform und Verbalmetapher bei Goethe. Göttingen, 1971. Работа эта едва ли не первая попытка вскрыть единство мыслительного — образного — грамматического рядов творчества Гёте («проблема языковой и вместе с тем внутренней гомогенности» творчества — S. 3), и автору, как представляется, впервые удается показать, насколько глубоко затронуты единством мыслительно-образного стиля чисто грамматические явления (например, семантика глагольных залогов и т. п.); исследование это — этюд по философии гетевской грамматики. Помимо указанных статей Э. Трунца следует назвать работы первооткрывателей позднего Гёте в наши дни: *Schrumpf H. J. Das Weltbild des späten Goethe. Stuttgart, 1956; Stöcklein P. Wege zum späten Goethe. 2 Aufl. Hamburg, 1960; Schadewaldt W. Goethe-Studien: Natur und Altertum. Zürich — München, 1965. Сюда примыкает сборник, вышедший под редакцией Э. Трунца: *Studien zu Goethes Alterswerken. Frankfurt a. M., 1971.****

Синтаксическая и лексическая затрудненность выступает следствием специфических изменений языка, его подчеркнутого своеобразия, а такое своеобразие складывается благодаря тому, что решительно все в языке (не только собственно поэтическом) начинает нести на себе печать великой творческой личности. Затрудненность не означает непременно усложненности, но подразумевает безусловно резко индивидуальную окрашенность языка. Так, с годами все больше слов в гетевской речи приобретают особые оттенки, их система значений внутренне перестраивается, иногда значительно удаляясь от общепринятого, от языковой нормы; это особенно отмеченные в гетевской речи слова — в стихах их несколько меньше, чем в прозе, кроме того, особые оттенки и значения слов угадываются здесь легче; впрочем, к гетевскому языку привыкнуть и научиться правильно понимать его, разумеется, нетрудно, однако это все-таки означает преодоление некоего барьера, кроме того, предполагает в читателе желание углубиться в микрологию языка, становящегося все более поэтически-сгущенным, порой даже в самых непозитических по задачам служебных текстах, в деловой формальной переписке. Язык позднего Гёте — он складывался и систематически вырабатывался для того, чтобы говорить о самом существенном, — для того даже, чтобы *являть* самое существенное, пропуская это через себя как послушный, но *не* совершенный медиум: «Слова позднего Гёте всегда и постоянно указывают на такую сферу, в которой он молчит, отмалчивается. Так немотствует, оставленная без разъяснений, уже открытость смысла гетевских „Родственных натур“»⁴⁴. Поэтическое слово позднего Гёте гибко и виртуозно, а вместе с тем, в сознании его неполноценности как средства, оно как бы угловато или близко к грани неловкости, — и все это ради того смысла, который слово должно породить или, лучше, пропускать через себя. Отсюда — другая трудность, синтаксическая; стихотворение «Дорнбург» продемонстрировало ее в крайней, редкой и для Гёте форме. У Гёте в поздних вещах затруднен не столько синтаксис периода, сколько синтаксис на максимальном уровне — композиция целых произведений. На уровне фразы и на уровне композиции происходят во многом различные процессы, но тем не менее есть и близость, которую можно даже свести к одной формуле. Во фразе синтаксическая связь элементов ослабевает, Гёте со все большей охотой прибегает к абсолютным оборотам (так, абсолютные генитивы встречаются в *каждом* из приведенных у нас стихотворений), которые определяют особую краткость гетевской речи, грамматическая функция частей предложения нередко выражена весьма недостаточно (Nebelschleier in «Дорнбурге»! — см. выше); в результате элементы фразы предстают в некоей как бы иероглифической замкнутости — в на-

⁴⁴ Weizsäcker C. F. von. Natur und Moral im Lichte der Kunst // Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag. Heidelberg, 1981, S. 292.

ших текстах кульминация такого явления безусловно приходится на третью и четвертую строки «Сумрака», на стихи, которые отличаются яркой и непосредственной выразительностью, однако чисто грамматически крайне своеобразны и загадочны. Такие стихи, конечно, в ограниченном виде, но весьма красноречиво, как тенденцию, демонстрируют тот феномен, который, в применении к композиции целого произведения, Эрих Трунц с полным правом охарактеризовал как «пространственную рядоположность»⁴⁵. На уровне целого этот феномен выражен весьма последовательно.

Противоположностью Гёте в немецкой литературе был Жан-Поль: если поздний Гёте с готовностью признал в этом прекрасном и глубокомысленном немецком романисте, по подсказке Й. фон Хаммера (в его «Истории риторических искусств Персии», 1818), восточного по типу писателя (2, 88—90), если у Жан-Поля мы постоянно находим нарочитое сращивание самых разнородных стилистических слоев, — так иногда в лесу можно видеть, на оголившихся местах, переплетения корней разных деревьев и кустов, — то у Гёте строение целого по видимости даже упрощается, все различное тематически и стилистически тщательно разъединяется и произведение как бы распадается на элементарные составные части, выстроенные в ясном, дидактически стройном порядке, его живая органичность вроде рассыпается, — вместо этого появляется множество «ящичков», «ящичков», которые можно вдвигать и выдвигать — число которых может в принципе меняться, так что никак нельзя было бы сказать, что в произведении нет ничего «лишнего» и есть все необходимое; произведение, по выражению Гёте, даже становится «агрегатом» частей⁴⁶. Гёте впервые и испробовал такую форму в произведениях дидактического и полудидактического характера: комментарии к «Племяннику Рамо» Дидро (1805), пространная «Историческая часть» «Учения о свете» (1810) — оба произведения состоят из отдельных небольших статей, аккуратно вычленяющих конкретную тему и выстроенных логически последовательно, но никак не могут претендовать на законченную полноту и органическую цельность. Это и есть «пространственная рядоположность» как принцип композиции.

⁴⁵ *Trunz E. Altersstil*, Sp. 181.

⁴⁶ Ср., как характеризует Гёте строение романа «Годы странствия Вильгельма Мейстера»: 1) в письме И. С. Цауперу от 7 сентября 1821 г.: «Взаимосвязь, задача и цель заключены внутри самой этой книжечки; она — не из одного куска, так из одного смысла: в том-то и состояло задание — представить чувству в качестве взаимосогласованных различные чужеродные, внешние события»; 2) в письме И. Ф. Рохлицу от 23 ноября 1829 г.: «С такой книжечкой — как с самою жизнью: в комплексе целого обнаружишь и необходимое и случайное, и предположенное заранее и приставшее само собою, и удачное и неудавшееся, отчего возникает в книжечке некая бесконечность, какую никак не вобрать и не вместить в слова разумные и рассудительные» (*Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 8. München, 1982, S. 521, 526*).

Ту же форму развивает Гёте и в «Западно-восточном Диване» (1819), причем как в стихотворной его части, состоящей из поэтических «книг» (из которых Гёте одни считал законченными, другие же предполагал существенно расширить), так и в части прозаической, представляющей собою скоику статей разного размера, от самых кратких, менее полустраницы, и до обширных, приближающихся по объему к листу, — порядок этого своеобразного путешествия по Востоку весьма продуман, но тут всегда остается место для всевозможных вставок и отступлений. Произведения превращаются в циклы и скоиты, появляется композиционный *стиль бессвязности*, разобщенности — это означает, что на некотором уровне произведения синтаксис целого нарушается и что ожидаемая на таком уровне связь частей разрывается. Непосредственный, внешний, сюжетный интерес произведений ослабевает, а возрастать способен лишь внутренний, основанный на единстве личности, ее взгляда на мир. Стиль бессвязности — такое определение как бы несет в себе осуждение, однако оно же констатирует тот объективный фактор, который определял непонимание позднего гетевского творчества на протяжении всего XIX и значительной части XX столетия.

Как же отнестись к гетевскому *стилю бессвязности*? Надо знать, что Гёте должен быть назван первым среди тех, кто во второй половине XVIII в. усвоил в немецкой культуре, усвоил теоретически и творчески, принцип органической «внутренней формы»⁴⁷; «органическое» — это ведь не определение, которое может автоматически прилагаться к художественным шедеврам всех веков и народов (если не чисто метафорически и необязательно), — в Германии понятие об «органической форме» произведения как произведения, действительно растущего и уподобляющегося живому существу с его цельностью, возникает в эпоху, увлеченную в искусстве, науке и философии, в науке и философии прежде всего, идеей органики; как термин и понятие «внутренняя форма» пришла сюда из неоплатонизма⁴⁸. Произведение литературы осмысливают как живую цельность, определенную своим внутренним законом. В творчестве позднего Гёте мы, напротив, уже имеем дело с дальнейшим развитием, углублением и преломлением художественной органической «внутренней формы». Углубляясь, внутренний закон дает нечто иное и неожиданное. Однако что значит для него — углубляться? Это

⁴⁷ Одно из ключевых понятий эпохи (ср. «внутреннюю форму» языка у В. фон Гумбольдта); см. об этом работы Р. Швингера: *Schwinger R., Nicolai H. Innere Form und dichterische Phantasie*. München, 1935 (титул книги, в которой объединены две разные работы, вводит в заблуждение), О. Вальцеля: *Walzel O. Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik // Walzel O. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*. Leipzig, 1922, S. 85—113.

⁴⁸ «Внутренняя форма» — «эндон эйдос» Плотина; в немецкую культуру понятие поначалу пришло через Шэфтсбери, а к Шэфтсбери — через кембриджский неоплатонизм XVII в.

значит, что органика, начало органического прорастания захватывает все более глубокие слои произведения, что оно все более проникает в тело произведения, что произведение все более утрачивает механистичность своей составленности и все более обращается в некий тотальный, насквозь продуманный, обращенный в систему смысловых со-отражений символ⁴⁹; насыщенность произведения возрастает, оно сгущается, интенсифицируется художественно-мыслительно, в нем все меньше безразличного материала, балласта и «упаковки». Прежнее равновесное состояние внутреннего (смысла, закона, по какому растет произведение) и внешнего нарушается, органичность целого, будучи превышаема, перерастает в то, что можно было бы назвать «по-за-органичностью». Нарастающей изнутри символизации произведения отвечает разрастание внешнее; так, Гёте совершенно очевидно ждет, что целое будет восприниматься и усваиваться именно как система внутренних, продуманных, при этом столь же выявленных, сколь и полускрытых, погруженных в ткань произведения и в ней исчезающих смысловых связей. Коль скоро так, коль скоро вся смысловая суть вновь перенесена *внутрь* произведения — после того как в качестве *суги* уже была усвоена внутренняя форма, внутренний смысл, — «механическая» сторона целого выплывает наружу: *внешне* разнородное *заведомо* связано внутренне, линиями смысловых сопряжений, отражений, со-отражений, зато на уровне внешнем, поверхностном такое разнородное уже и не надо связывать, зато можно полагать и надеяться, что целое все же будет понято именно как уникальный итог *внутренне-органического* роста при всей разнородности и разобщенности частей. Так построен прежде всего роман «Годы странствия Вильгельма Мейстера», произведение, вмещающее в себя жанрово разнородные разделы, произведение безусловно *не* органическое в смысле эстетики «внутренней формы», но раскрывающее безусловную красоту своего особого, изощренно-искусного строения тогда, когда читатель старается не спеша проникнуть в систему его, в целый мир невесомых, стало быть выражаемых косвенно и тонко символов-смыслов, когда он сам, вслед за произведением, будет переоценивать соотношение внутреннего и внешнего, сюжета и мысли в нем, — когда он будет осознавать роман как произведение не просто и не только художественное, но как художественно-мыслительное, — как такое, где мысль, ищущая истины,

⁴⁹ «Со-отражения» — одно из центральных представлений позднего Гёте; касаясь строения романа «Годы странствия Вильгельма Мейстера», Гёте писал К. Я. Икену 23 сентября 1827 г.: «Поскольку не всякий наш опыт удастся выразить до конца и сообщить прямо, то я с давних пор избрал способ открывать всякому внимающему более тайный смысл — через посредство поставленных друг напротив друга и как бы взаимно отражающих построений-обликов, *Gebilde*» (BA 11, 595). К философской традиции «зеркальности» см.: *Nieraad J. Standpunktbewußtsein und Weltzusammenhang. Das Bild vom lebendigen Spiegel bei Leibniz und seine Bedeutung für das Alterswerk Goethes.* Wiesbaden, 1970.

безусловности, все время разрывает границы «просто» искусства, все время выходит за пределы «только» искусства.

Форма целого в романе «Годы странствия Вильгельма Мейстера» — «по-за-органическая», если смотреть на нее генетически, со стороны того, как в немецкой культуре рубежа веков осознавался и практически действовал принцип «внутренней формы». В параллель такому совершавшемуся в гетевском творчестве процессу можно поставить еще ряд важных явлений. То, как Жань-Поль обращался с формой романа, тоже было следствием и дальнейшим развитием эстетики органического; у Жан-Поля форма тоже разбухает, писатель стремится придать видимость органического чему-то «сверхорганическому», предельно разросшемуся, причем жан-полевский принцип «остроумия» пытается слепить и все произвольное, придав ему вид органичности, коль скоро на уровне композиции выступает нечто механистическое, разнородность частей, сплавливаемых настроением целого, обнаруживаются даже внешние точки соприкосновения с поздним творчеством Гёте. Другая параллель — это Фридрих Гёльдерлин, вновь один из антиподов Гёте, уже в самом начале века искавший выхода к неизведанным горизонтам мыслительно-взволнованного, пренебрегающего гладкостью поверхности, первичных слоев поэтического творчества и ставший первым провозвестником глубочайших перемен в самих художественно-философских основаниях творчества.

Однако Жан-Поль и Гёльдерлин (тоже вполне несовместимые типы творцов) — в нашем контексте лишь побочные примеры; тем художником, который может с полным правом стоять рядом с Гёте, как представитель своей эпохи, был Людвиг ван Бетховен; в его позднем творчестве происходили изменения, глубоко родственные совершавшемуся в позднем творчестве Гёте. Поздние квартеты Бетховена, с 11-го по 16-й, последние фортепьянные сонаты свидетельствуют о таком же, по типу своему, выходе искусства за рамки «чистой» художественности — в направлении мыслительно-художественной напряженности, которая не удовлетворяется принципом искусства: целое здесь, как у Гёте, *углубляется, разрастается*, все внимание переносится — и со стороны слушателя должно быть перенесено — на *внутренний* мыслительный процесс, на процесс искания, и тут требуется интегрировать в целое все синтаксически разнородное, разобщенное и разорванное, все — как развитое, так и фрагментарное, все — как широко, пространно развернутое, так и чрезмерно краткое, афористически-отрывистое, все — как разделы, доводимые до органической цельности в своей лирической развитости, так и эскизы мимолетных душевных состояний, как слитость единого, так и обособленные мгновения глубоких откровений. А целое — конечно же, *не* органично в прежнем конкретном смысле «органического», и здесь тоже, как у Гёте, возникает стиль бессвязности, разобщенности, о чем музыковеды говорят, правда, в совершенно различных

терминах⁵⁰. Для слушателя XIX в. подобный стиль был чаще всего стилем обманутых ожиданий — точно так, как стиль позднего Гёте для читателей XIX в.; для современного слушателя, для современного читателя такие стили, надо надеяться, по меньшей мере — *проблема*.

Но есть и еще один великий мыслитель, которого необходимо поставить в нашем плане рядом с Гёте и Бетховеном, — это Гегель. Бетховена Гёте недопонимал, с Гегелем Гёте чувствовал, и справедливо, свое глубокое родство, хотя и отвергал всяческие «туманности», «абструзности» его философии. Проблематика, которая запечатлелась в творчестве Гёте и Бетховена, выразилась у них художественно-мыслительно, со стремлением выйти за пределы искусства как искусства, — это стремление Гегель понял теоретически, как историческую судьбу искусства. Надо и нам понять: поздний стиль Гёте, поздний стиль Бетховена — это не просто стиль поздних лет Гёте, поздних лет Бетховена, хронологический этап в развитии их индивидуальной манеры, — это и *стиль западноевропейской культуры определенного исторического этапа ее*, стиль, который вышел наружу в творчестве самых чутких и глубоких и самых великих художников-мыслителей своего времени, и *только* в их творчестве. Уже неудивительно, а лишь отвечает такой сверхиндивидуальной логике истории искусства, что поздний стиль Гёте начинается, биографически, довольно-таки рано⁵¹, а поздний стиль Бетховена — и того раньше (коль скоро его начало датируется 1808—1810 гг.): в искусстве Бетховена говорила сама история, и она его быстро состарила и сделала мудрым, как Соломон. В курсе лекций по эстетике Гегель разъяснял, что специфически-художественное творчество «уже не исполняет наивысшей нашей потребности»⁵², что «искусство уже не доставляет удовлетворения тех духовных потребностей; каких искали и находили в нем прежние времена и народы»⁵³ — художественный интерес требует тождественности действия всеобщего и души, чувства, тогда как «наше

⁵⁰ См. статью, которая заостренно излагает саму суть проблематики, связанную со стилем мысли позднего Бетховена: *Adorno Th. W. Spätstil Beethovens // Adorno Th. W. Moments musicaux. Frankfurt a. M., 1961, S. 13—17; то же в: Beethoven'70. Frankfurt a. M., 1970, S. 14—19.* Конечно, и здесь встает вопрос о том, что названо у нас синтаксисом разобщенности, или бессвязности, и о зависящем от такого синтаксиса явлении построения художественных «гиперструктур», — что Гёте называл «своего рода бесконечностью».

⁵¹ Не удержимся от того, чтобы привести курьезную цитату из письма Шиллера Г. Кернеру от 1 ноября 1790 (I) г., — Шиллер пишет о Гёте: «Он начинает стареть» — и предполагает, что Гёте постигнет участь «всех старых холостяков» (*Schiller. Briefe / Hrsg. von F. Jonas, Bd. 3. Stuttgart, 1892—1896, S. 114*), — вот отдаленное предсказание гетевского «постарения». Но уже комментарии к «Письму о живописи» Дидро в «Прописях» (1799) прямо предвещают «поздний» стиль гетевской мысли!

⁵² *Hegel. Werke, Bd. X/1. B., 1835, S. 14.*

⁵³ *Ibid., S. 15.*

время не благоприятно искусству»⁵⁴, так что «искусство со стороны высшего своего предназначения остается для нас чем-то прошедшим»⁵⁵. «Можно надеяться, что искусство еще будет расти и приближаться к совершенству, но форма его перестала быть наивысшей потребностью духа»⁵⁶. Здесь нетрудно заметить, что формулировки Гегеля как бы чрезмерны: как раз девятнадцатое столетие (потом и двадцатое) научило нас иному — тому, что искусство могло удовлетворять наивысшие потребности человека и стать для него жизненной необходимостью. Пожалуй, Гегелю следовало сказать, что *искусство станет совершенно иным* — по сравнению с тем, каким оно было в прошлом, каким существует в качестве «прошедшего для нас», но ведь сам же Гегель и предсказал резкие перемены, какие должно было претерпеть искусство в будущем.

Такое переменившееся искусство Гегель понимал как искусство всецело по мере человека: должна совершиться антропологизация искусства. «Выход искусства за пределы самого себя есть одновременно уход человека внутрь себя самого, нисхождение его в свою душу, причем искусство снимает с себя любые ограничения определенным кругом содержания и постижения и новым своим святым провозглашает человека-гумануса, глубины и высоты человеческой души как таковой, всеобщечеловеческое в его радостях и печалях, в его устремлениях, деяниях и судьбах. Благодаря этому художник обретает свое содержание в себе самом и становится, подлинно, определяющим самого себя, созерцающим бесконечность своих чувств и ситуаций, их измышляющим и выражающим человеческим духом — какому более не чуждо ничто способное ожить в душе человеческой. Таково содержание, которое, в себе и для себя, не сохраняет свою художественную определенность, но предоставляет определенность содержания и его формирования произвольному изобретению, однако не исключает никакой интерес, поскольку искусство уже не обязано представлять только то, чему, в смысле абсолютном, такая-то из его конкретных ступеней — дом родной, но представляет все, в чем вообще, как в доме родном, способен селиться человек»⁵⁷ — искусство распространяется теперь, стало быть, на все пространства и времена человеческой истории, *все* может становиться его содержанием, и Гегель лишь подчеркивает *определяющее* в таком «произвольном» выборе содержаний — любое содержание должно быть сопряжено с настоящим, с современностью: «Лишь настоящее свежо, иное — бледно, блекло»⁵⁸; «Любые сюжеты, к какому бы времени, к какой бы нации они ни относились, обретают свою художественную истину лишь как

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid., S. 16.

⁵⁶ Ibid., S. 135.

⁵⁷ *Hegel, Werke*, Bd. X/2. В., 1837, S. 235.

⁵⁸ Ibid., S. 236.

такое живое настоящее, когда оно заполняет душу человека, отражения человеческого, и доставляет истину нашему чувству и представлению»⁵⁹. «Абсолютным содержанием нашего искусства» становится «явление и действие непреходяще-человеческого в самом многостороннем его значении и бесконечном перестраивании»⁶⁰.

Удивительно ли, что Гегель тут же вспоминает — о Востоке и о Гёте? «Персы и арабы, — говорил Гегель, — восточной роскошью своих образов, вольным блаженством фантазии... служат блестящим образцом даже для нашей современности, для сегодняшней субъективной проникновенности <поэзии>»⁶¹. «На ступени равно богатой духом свободы, но субъективно более проникновенной глубины фантазии стоят, из поэтов новых, прежде всего Гёте в его «Западно-восточном Диване» и Рюккерт»⁶². О стихотворении «Воссоединение» из «Дивана» Гёте Гегель пишет так: «Любовь тут целиком перешла в фантазию, в ее движение, счастье, блаженство. Вообще в подобных созданиях мы уже не находим субъективного томления, влюбленности, желанья, а находим чистое удовольствие от предметов, бескрайние блуждания фантазии, невинную игру, свободу забав, что относится также и к рифмам и искусным размерам, а потом светлую радость и проникновенность души, вращающейся внутри себя самой, — вольная прелесть формования возносит душу над любой неприятной вплетенностью ее в ограниченность реального»⁶³.

Эти высказывания Гегеля требуют, разумеется, комментария — и прояснения, потому что теперь, спустя полтора столетия, развитие можно видеть во многом дифференцированнее. Искусство, которое не удовлетворяется тем, чтобы быть только искусством, — оно переходит свои границы, становится искусством художественно-мыслительным, перенапряженным в своей форме и в своем содержании, оно разрушает тождество всеобщего и конкретно-душевного. Таким и было позднее искусство Гёте и Бетховена, таким был их поздний, надындивидуальный стиль — стиль не как форма выявления личности («стиль — это человек»), а только как форма проявления тысячелетнего искусства, стиль от имени художественной традиции, достигающей своей критической высшей точки. Такое искусство не мирится со своей полной антропологизацией — «антропологическое» искусство, создаваемое по «мерке» человека, вынуждено, пусть даже на самой вершине внутреннего самоисчерпания искусства (требуется ведь нечто высшее, чем искусство, переставшее удовлетворять «нашим высшим потребностям»), возвращаться к органичности, отказываться от критического перенапряжения художественной мысли, вместе с тем отходить от достигнутого. Так это происходит в поэзии и

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., S. 238.

⁶² Ibid., S. 239.

⁶³ Ibid., S. 239—240.

в музыке — после Гёте и Бетховена. Их обоих не продолжает ведь никто, и продолжить их прямо — их стиль, их метод — было бы немислимо, коль скоро искусство каждого достигло критической точки — выход из себя и «распад» в надындивидуальной обремененности традицией веков и, одновременно, чрезмерная, неповторимая субъективно-индивидуальная окрашенность этого искусства, его языка. То и другое — сразу. Так, после Бетховена, Шуман возвращается к органичности искусства как сосредоточенности в человечески-душевном, «проникновенном» или осваивает ее по-новому, углубленно, хотя Жан Поль как литературный источник заметно повлиял на Шумана своими играми с формой искусства — повлиял на музыкальный язык композитора, на его приемы организации целого. Так и литераторы не могли бы, пожелай они того, продолжить Гёте, не могли они и «пожелать» этого: Гегель называет единым духом — Гёте и Рюккерта; между тем оба — разделены пропастью, что Гегелю, видимо, не было ясно. Гегель видел у обоих творческое обращение к Востоку — основа же всякий раз была иной, и между Гёте и Рюккертом, поэтом-романтиком и профессором-востоковедом, произошел резчайший духовно-исторический сдвиг: печататься Рюккерт начал именно тогда, когда Гёте начал работать над «Западно-восточным Диваном», и он был, таким образом, современником позднего Гёте. Что же в Рюккерте так отделяет его от Гёте? Вновь черта не индивидуальная, но отражение новой эпохи — *после* перелома: проблемно-вольное отношение к поэтическому слову, виртуозное с ним обращение, в том числе с любыми размерами и метрами, и вместо напряженнейшего внимания к слову как носителю и проводнику точно и тонко найденного смысла доверие к слову как оболочке смысла⁶⁴. Отсюда поражающие своим количеством переложения Рюккерта с во-

⁶⁴ См. об этом замечания в кн.: *Sengle F. Biedermeierzeit*. Stuttgart, 1971—1980, Bd. 1—3, см. особенно Bd. 1, S. 93—96 (о «стилистическом плюрализме эпохи Гёте» и осознании Рюккертом своей роли переводчика-посредника культур), S. 414—416 (отказ от чистоты рифм под влиянием эпохи как стилистического фактора) и т. д. Сам Гёте никогда не относился к поэтическому слову с фанатизмом мастера-неоклассика, ювелира слов, и оставлял простор для того, чтобы слово сказалось как скажется, но между такой вольной естественностью слова и неряшливостью, конечно, большая разница. О Гёте и Рюккерте см.: *Magon L. Goethes «West-östlicher Divan» und Rückerts «Östliche Rosen» // Gestaltung Umgestaltung*. Festschrift H. A. Korff. Leipzig, 1957, S. 160—177. Ф. Зенгле приводит вслед за Й. фон Эйхендорфом четверостишие Рюккерта следующего содержания: «Чтобы человечество уразумевало себе ход своей культуры, тому способствует всякое первобытное звучание, какое я, переводя его на немецкий, укрощаю» (*Eichendorff J. von. Werke*, Bd. III. München, 1976, S. 900). Одно это четверостишие (1822) красноречиво демонстрирует перемены в культуре после гетевского «Дивана»: «первобытные звучания», «укрощаемые» поэтом, — в свои права вступает настоящий малоразборчивый «XIX век», инстинктивно-любопытный, но без глубокой духовности; Эйхендорф прекрасно проанализировал ситуацию Рюккерта: поэзия народов для него — это мелодические потоки, глубинными связями которых он уже не интересуется.

сточных языков. Вместо того, что могло бы стать событием и звучать, как голос, в истории (подобно гетевскому «Дивану»), возникает то, что могло становиться лишь сенсацией, пусть в самом камерном масштабе, и вместо искания неповторимо-существенного — талантливый «информативно-ознакомительный» перевод, конечно же, не без своего углубления в дух восточной поэзии и не без следов подлинно-поэтической стихии. Рядом с вершинами исчерпавшего себя и познавшего себя искусства поэтическое поколение Рюккерта начинает почти заново, — во всяком случае, оно забывает о критическом, по-гегелевски, состоянии искусства, чувствует себя, как дома, в любой исторической эпохе и, восстанавливая иллюзию непосредственности, несет в себе завораживающую силу свежести — свежести, подлинности и полноты человеческого чувства, вовсе не думая о том, что уже «не удовлетворяет наивысшей потребности» «нашего» духа.

Между тем в гегелевских словах, приведенных выше, была намечена тема настоящего культурного *синтеза* — Гегель говорил об арабской и персидской поэзии как об образце и для нашей современности: поэзия «Западно-восточного Дивана» обогащена этим образцом. Современности не дано определенное — такое-то, а не иное — содержание поэзии: все доступно ей, а *свое*, современное, — ее центр, средоточие. Вся мировая культура — в бытии настоящего: «В гетевской Елене (третий акт второй части „Фауста“) кристаллизуются существенные для Гёте моменты мировой литературы: греческая трагедия, немецкий миннезанг, персидская любовная поэзия, европейская пастораль, итальянско-немецкая опера, современная английская поэзия. Здесь для посвященного звучат стихи Еврипида и Горация, Генриха фон Морунгена, Хафиза, Тассо, Овидия, Вергилия и Байрона — звучат как новые, претворенные, нерасторжимо слитые с ядром трагедии»⁶⁵. Однако что же остается тут своим? Это «свое» вступает здесь, в эпоху позднего Гёте, в пору резкой кризисности. Отпечаток такой кризисности лежит на понятии «всемирной литературы», которое поздний Гёте выдвинул и которому был привержен: Гёте, явно заходя вперед и в то же время проявляя культурно-историческую прозорливость, начал в те годы рассматривать мир как культурно-политическое единство — по крайней мере как единство в канун своего реального осуществления. Отсюда идея культурного обмена как жизненной необходимости — он обеспечивает, как надеялся Гёте, наступление эры «всеобщего-человеческого» и «всеобщего мира»; «как курьерской почтой и пароходами, так нации все теснее сближаются между собой ежедневными, еженедельными, ежемесячными изданиями, — писал Гёте Томасу Карлайлю 8 августа 1828 г., — и, насколько то будет позволено мне, я всегда буду обращать особое внимание на этот взаимообмен» (BA 18, 882).

⁶⁵ Rüdiger H. Weltliteratur in Goethes «Helena» // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 8. Stuttgart, 1964, S. 198.

Кризисность гетевского понятия «всемирной литературы» сказывается, в частности, в том, что специфические особенности каждой национальной литературы и культуры выступают условием обмена и в то же время препятствием к достижению полного единства: «Особенности каждой нации нужно знать — чтобы оставить их ей, чтобы именно благодаря им сообщаться с ней, потому что специфические черты всякой нации — все равно что язык ее, что монета ее; они облегчают общение, они вполне его обеспечивают. Подлинно всеобщая терпимость наилучшим образом достигается тогда, когда оставляешь в покое все особенное, что присуще отдельным людям и народностям, крепко придерживаясь того, однако, убеждения, что подлинно ценное отмечено одним — оно принадлежит всему человечеству» (ВА 18, 396). Нет сомнения, что за такими суждениями Гёте, которые он всякий раз высказывает с чрезмерной лаконичностью и как бы не до конца, стоит радикализм мировоззрения (что в общем не принято связывать с образом позднего Гёте) — радикализм мировоззрения не столько эстетико-художественного, сколько общественно-политического: интернациональность как социальная идея всемирно-исторического масштаба. Культурная специфика нации есть для Гёте то *ценное*, что одновременно должно быть преодолено и в конечном итоге нивелировано: «...то, что я именую всемирной литературой, возникнет по преимуществу тогда, когда отличительные признаки одной нации будут выровнены (*ausgeglichen*) через посредство ознакомления с другими <нациями> и суждения о них» (письмо Сульпицу Буассере от 12 октября 1827 г. — ВА 18, 882).

Для Гёте главное — отнюдь не национальная специфика литературы и культуры; главное для него — это *традиция существенного*, которая задает и меру оценки всего иного. Но именно потому в истории культуры Гёте видит не безразличное богатство, где все равно ценно и равно значительно; история культуры как существенная традиция определяется для него *осью*, соединяющей классическую древность с современностью и прежде всего с современной Германией. Античность — современность: вот ось традиции, вокруг которой собирается и накапливается все культурно-ценное. Это европейская культура в самом широком смысле, культура, предопределенная классическим идеалом античности. Один из последних авторов, писавших о понятии всемирной литературы у Гёте, справедливо подчеркнул особую роль античности в его оценках литературных явлений; правда, эта роль — не совсем та, что на рубеже XVIII—XIX вв.: «Античность классична не потому, что дает правила всякой литературе, но потому, что она по своей образцовости может рассматриваться как пример того, как следует выставлять свои, конкретные правила»⁶⁶. Современный европеец и совре-

⁶⁶ Brenner P. J. «Weltliteratur». Voraussetzungen eines Begriffs in Goethes Literaturkritik // Goethe-Jahrbuch, Bd. 98. Weimar, 1981, S. 39. Античность безусловно сохраняет

менный немец для Гёте — наследник традиции; античность — ее смысловое, определяющее ядро. Традиция, простирающаяся от классической древности до европейской культуры настоящего, — вот для Гёте *свое*. «В опосредование (культур) и во взаимное признание их немцы вносят свой вклад с давних времен. Кто понимает, кто изучает немецкий язык, находится на рынке, где все нации предлагают свой товар, он играет роль толмача и обогащается сам. Так следует смотреть на переводчика — он должен служить посредником в этой всеобще-духовной торговле, поощрение обмена должно стать для него делом жизни» (ВА 18, 396).

Лишь благодаря европейской традиции, этой плодотворной ветви мирового древа культуры, был утверждён мир как культурное целое, как единство; Европа выработала способность «понимать все», способность, завоеванную в процессе тысячелетнего развития: «Сам-то Восток не придет к нам в гости» (2, 84); там, где для Гёте важен творческий, художественный акт подлинного культурного синтеза, там речь может идти только об отчетливом контрастировании культур, об освоении чужой культуры во всей ее существенности, специфичности. Гетевский синтез живет напряженностью между культурами, между культурными кругами, между Западом и Востоком.

Гетевское позднее искусство — в его особом, конечном состоянии — стоит на *своем*, и стоит крепко, ему почти уже невозможно удерживаться в рамках искусства, только искусства, и ему, в принципе, понятно все (Гегель). Не от слабости и бессилия и не за свежими соками гетевское искусство идет на Восток, но от изобилия, от сознания того, что *все* доступно ему. Иные культуры для него — зеркала в системе всечеловеческого, они множат его смыслы и дают ему узнать себя в ином. Когда уже в XX в. Пикассо обращается к африканской скульптуре, используя элементы ее языка в своем творчестве, когда в «Голубом всаднике» (1912) в параллель текстам и репродукциям идет еще самостоятельный ряд снимков одновременно африканских масок и тут же баварской народной росписи по стеклу — это явления того же порядка, вероятно, скорее даже с некоторой узостью экзотического элемента. Задача — непременно увидеть *иное* себе и впитать его в себя, ставя под вопрос *свое*. У Гёте же, вполне реально, взаимодействие культур — Запад и Восток, — взятых во всей весомости и непреодолимости своих различий. Нерастра-

для Гёте характер образа: «Эпоха всемирной литературы близится, — говорил Гёте Эккерману, — и все мы должны трудиться, чтобы ускорить ее наступление. Но так высоко цена чужеземное, мы не должны останавливаться на чем-то особенном — как на образцовом. Мы не должны думать, будто образцовое — это китайское, или сербское, или Кальдерон, или «Нибелунги» — нет, в поисках образцового мы все снова и снова должны возвращаться к древним грекам, в созданиях которых нашел воплощение прекрасный человек. Остальное же мы должны рассматривать лишь исторически и, насколько возможно, усваивать себе оттуда все хорошее» (31 января 1827 г.: Goethes Gespräche mit Eckermann, S. 278—279).

ченная мощь критически-творческого состояния искусства; первоизданность кризиса — она же и дает такие лирические шедевры, как «Дорнбург» и «Сумрак опустился долу», шедевры, в которых историк обязан видеть не просто совершенство и законченность поэтических образов, но также и смысловое сверхизобилие, мыслительно-художественную перенапряженность, которая скрывается в самом единстве лирического настроения пейзажа. Восток тут — сначала и прежде всего то *незнакомое и иное*, в чем должно отразиться *свое*, это даже — так по Гегелю и верно по существу — прямая подмога поэту-лирику в создании новой лирической целостности (см. выше о стихотворении «Воссоединение»), но сначала это незнакомое, это особое качество искусства, которое не довольствуется собою, обнаруживается в себе, и его надо реально укоренить: гетевские путешествия на Восток — живая потребность его поэзии или, иначе, его поэтической мысли, которая постоянно выплескивается за пределы поэтического и которую, одновременно, нужно обуздать, введя в более широкие рамки поэтического, и надо осознать в ином. «Соотражения» — закон позднего творчества Гёте, вполне им осознанный. *Восточное* в творчестве позднего Гёте — это всякий раз проявление и укоренение *незнакомого* в себе самом, в своей поэзии, в ее поэтическом принципе, осознание чужого-своего через свое-чужое. В противоположность старым литературоведам, которые склонны были отрицать специфически-«восточное» качество «китайских» стихотворений Гёте, вполне осмысленно искать восточное в тех его произведениях, где нет никаких восточных реалий и намеков. Не прав ли был веймарский эссеист В. Вульпиус, когда писал: «Самое значительное и замечательное совпадение гетевского и китайского идейных миров — там, где нельзя обнаружить источников изучения, литературных импульсов»?⁶⁷ Разумеется, при условии, что одна сторона не будет стилизоваться под другую и не будут отыскиваться обычно мнимые совпадения отдельных идей, отдельных символов, отдельных представлений. Не искать ли сходств на глубоком уровне исходных координат творческой мысли — не открывает ли такие сходства гетевский «синтаксис разобщенности»?

В своем осмыслении библейского мира Гёте тоже занимает место на самом краю тысячелетней культурной традиции. В 1797 г. Гёте набрасывает эскиз статьи «Израиль в пустыне», в которой анализирует многие стороны Моисеева «Пятикнижия». В 1819 г. он включает эту статью, в сильно переработанном виде, в состав прозы «Западно-восточного Дивана». Статья вызвала скудные отзывы, йенский ориенталист И. Г. Л. Козегартен, помогавший Гёте в работе над «Диваном», в своей рецензии⁶⁸ изложил частные, деловые возражения. На статью отозвался знаменитый юрист Карл Фридрих фон Савиньи, который писал Яко-

⁶⁷ См.: Greifen-Almanach auf das Jahr 1957. Rudolstadt. o. J.

⁶⁸ См. ее в кн.: *Fambach O. Goethe und seine Kritiker*. В., 1955, S. 239—251.

бу Гримму: «Наши мнения о „Диване“, что касается поэтического достоинства его, вполне совпадают, многое там написано со всей присущей ему <Гёте> силой. Напротив того, в приложении находится немало такого, что бы я предпочел не читать из любви к нему, так, например, применение исторической критики к ветхозаветной истории, написанное — трудно даже в это поверить — в духе самого современного просветительства»⁶⁹. Под «просветительством» Савиньи разумел рационалистическую библейскую критику XVIII в., которая к концу 1810-х годов, конечно, выдыхалась; к этой линии принадлежал, например, лично знакомый Гёте Г. Э. Г. Паулус (1761—1851), противник Гегеля и Шеллинга. Гёте и действительно связан с этой линией; так, в прозаической части «Дивана», конечно же, бросается в глаза то, как неохотно пользуется Гёте словом «миф», заменяя его почти повсюду формально синонимичным, но куда менее определенным словом «фабула», «басня». Иные случаи редки, хотя весьма выразительны: «Шахнаме», творение Фирдоуси, «есть важный, серьезный, мифоисторический фундамент нации» (2, 43); «предметы природы» служат восточным поэтам «суррогатом мифологии» (2, 60). Предпочтение фабулы-басни перед мифом и баснословия перед мифологией говорит и о приверженности старой школы в библеистике, и, главное, о желании отгородиться от романтической Mythosforschung и безбрежности «мифа»; это желание даже, пожалуй, лишено у Гёте глубокой принципиальности — Гёте знал произведения романтиков-мифологов, следил за этой литературой, он ссылается на «Историю мифов азиатского мира» И. Герреса, он вел беседы с Ф. Крейцером, наиболее основательным среди всех романтиков, трактовавших мифы. Отказ от слова «миф» предопределяется внутренней экономией работы, желанием изложить свое без лишних допущений и ассоциативных планов, — но не только. Конечно, Гёте и по существу важно было держаться особняком от романтических мифологов, не сливаться с ними, хотя бы и в частных случаях — но значительно менее заметно, что он обособляется при этом и от старой школы. Вот самое важное! Савиньи это не было ясно — отсутствовала дистанция.

Работа Гёте, при своем скромном объеме, входит в ряд важнейших культурно-философских произведений, созданных самыми видными немецкими писателями; все они порывали с конфессиональной трактовкой Библии и искали гуманистический, центральный смысл веры:

1753 г. Лессинг: «Христианство разума»;

1774 г. Гердер: «Древнейший документ человеческого рода»;

1774—1778 гг. Лессинг: издание «Вольфенбюттельских фрагментов безымянного автора» Г. С. Реймаруса;

1780 г. Лессинг: «Воспитание человеческого рода»;

⁶⁹ Письмо от 18 ноября 1820 г.: *Stoll A. Friedrich Karl von Savigny, Bd. 2. B., 1927—1939, S. 170.*

1782 г. Гердер: «О духе еврейской поэзии»;

1786 г. Кант: «Предполагаемое начало человеческого рода».

Конечно, на самом дальнем горизонте постоянно появляется здесь и Спиноза с его «Теологико-политическим трактатом» (1670), произведением, в котором все «божественное» легко и последовательно сводится к «природному» и «естественному»: приемам перевода священной истории на язык «Натуры» Гёте был обязан многим⁷⁰, как и вообще «здравый смысл» был одним из основных орудий Гёте-мыслителя; «Здравый смысл — гений человечества», — цитирует Гёте по-французски в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» (ВА 11, 313). Таким здравомыслием пронизан и гетевский опыт об «исходе из Египта». Для Гёте Mythos — не миф, а фабула и рассказ; зато библейское повествование — не моральное иносказание, а *сама же история*. Нетрудно заметить и другое: рассматривая книги Моисея, Гёте замечает в них многочисленные противоречия, однако видит свою задачу не в том, чтобы запутать текст в его противоречиях и тем его уничтожить, но в том, чтобы, разобравшись в противоречиях (средствами «здравого смысла»), восстановить правильную *букву* текста.

Небезынтересно определить, хотя бы в самых общих чертах, место Гёте между разными фронтами библейской критики и толкования Библии. Вот Гердер, отчасти даже учитель Гёте: для него все в Библии обращается в поэзию; «Пятикнижие» — эпос. Но вера в фактичность библейского рассказа у него как бы совсем не затронута. Ко всему Гердер относится с благоговением (Andacht), непосредственно и цельно. Гёте же на удивление далек от Гердера по своим интересам, его в книгах Моисея занимает не поэзия, а *историческая* реальность в ее *буквально* виде, — вот эту историческую реальность он и стремится вычленивать, пользуясь своими методами. Вместо священной буквы получается *буква* истории — но не миф. Гёте даже «теологичнее» богослова Гердера. В Гердере — первостепенный интерес к тому, как поэзия зарождается в своей среде, в совокупности реальных условий; органическое произрастание поэзии на своей народной почве тоже «освящает» ее. У Гёте же иная вертикаль: не почва и ее поэзия, а человек — и его бог. Гердер выделяет в тексте псалмы, гимны и оды и по ним судит о характере библейских деятелей. Гёте судит о них по их практическому смыслу и разумению! Его Моисей — трагическая фигура, напоминающая в гетевском толковании Фауста; он творит добро и вместе творит зло, Гёте хотелось бы видеть в Моисее не бессмысленно-жестокое, а практически смыслящего вождя народа, и, удаляя из текста разного рода «несуразицу», он поступает так на пользу Моисею: обвиняя Моисея и оправдывая его, Гёте думает о своем «Фаусте» — он обвиняет и оправдывает

⁷⁰ Это отмечал Г. Э. Г. Паулус — согласие Гёте с методами библейской критики у Спинозы, «неожиданными для столь абстрактного философа» (Goethes Gespräche / Hrsg. von F. Biedermann, Bd. 1. Leipzig., 1909, S. 293).

Фауста, у Фауста добрые намерения перевешивают злые дела, за Моисеем же удается признать значительную долю здравого рассудка — то, что и требовалось от него: масштабы — человеческие. Гетевский библейский бог — отвлеченнее, вычищенное, философичнее гердеровского; мрачность и жестокость бога Моисея — отражение характера этого исторического деятеля; на самом же деле бог, по Гёте, гуманнее, светлее, ближе к богу библейских праотцев, и он, разумеется, далек от того, чтобы мелочно вмешиваться в жизнь народа, так что все рассказанное на этот счет остается на совести библейского повествователя.

Романтики в большой мере зависели от Гердера; его способ благоговейно и растроганно вчувствоваться в текст, несколько сентиментально и пространно парафразировать его обобщен романтиками: эпос — миф, а миф не подвергают сомнению (как не подвергал Гердер сомнению эпос), но зато и не спрашивают, что в нем историческая реальность, а что — вымысел. Это совершенно противоположно гетевскому: он трезво смотрит на текст, и в тексте «баснословие» в принципе отделяется от исторической реальности (поэтому Гёте и не хочет пользоваться романтическим понятием «мифа»), а вся критика текста совершается ради того, чтобы получить историческую реальность в более чистом виде. Для романтиков же миф — воплощение истины, но только особенной, сокровенной, которая хранится в мифе как заповедный клад: «...что высказывают все мифы, то не отмести никакими доводами, это — истинно» (Якоб Гримм в письме А. фон Арниму от 20 мая 1811 г.⁷¹). Гёте занимался выбранной им темой — исходом из Египта — в течение нескольких десятилетий, однако он придерживался существенных данных текста, и ему не приходило в голову, что весь библейский рассказ может быть легендой, вымыслом, мифом, позднейшей конструкцией⁷², и только число 40 счел он условным, символическим — принятым в такого рода древних священных текстах. Гёте стремился согласовать данные текста с моральной, человеческой, психологической, жизненно-практической справедливостью, так что, по существу, поправка его касалась лишь срока, какой потребовался для переселения из Египта в Ханаан; конечно, попутно и все повествование было освобождено от лишних деталей «баснословия», так, например, от чрезмерного очеловечивания божества.

Таким образом, в сравнении с рациональной теологией Гёте перенес внимание — с критицизма, с вскрытия противоречий текста, на субстанциальный, «буквальный» смысл его. Гёте не разрушает, а сохраняет, причем сохраняет не вопреки критике текста, не потому, что так верует, — как поступали и поступают многие протестантские богословы

⁷¹ Steig R. Achim von Arnim und die ihm nahestandcn, Bd. 3: A. von Arnim und J. und W. Grimm. Stuttgart und Berlin, 1904 (Bern, 1970), S. 116—120.

⁷² Разумеется, Гёте считался с наслоениями и вставками в дошедшем тексте — позднейшей редакции исконного предания.

вопреки производимой ими работе разрушения целого; он сохраняет, конструктивно пользуясь критикой текста: «Все внешнее, для нас либо недействительное, либо подверженное сомнению, предоставляется критике» (ВА 13, 549, — написано в 1813 г., в XII книге «Поэзии и правды»). И в сравнении с романтиками-мифологами Гёте — охранитель традиционной субстанции смысла; романтический миф разъедает историю, переводит ее в иное культурфилософское измерение — миф как сосуд сокровенных прасмыслов человечества; и Гёте тоже говорит об исконности: «Во всяком предании, дошедшем до нас, особенно в предании письменном, самое главное — основа, внутреннее, смысл, направление творения; в этом изначальность его, божественность, действительность, неприкосновенность, несокрушимость, и ни время, ни внешнее воздействие или обстоятельство не может нанести ущерба такой внутренней первосущности, по крайней мере не может нанести ей ущерба большего, нежели тот, какой наносит болезнь тела благообразованной душе» (ВА 13, 518—549). Внутренняя первосущность — это для Гёте всегда (так и в этюде об «Израиле в пустыне») исторически-практическая сущность народа, или, иначе, сущность народа в реальности его первоначальной, первозданной истории, предопределяющей его дальнейшие судьбы, — все сконцентрировано на реальности истории, на практических шагах, на разумности или неразумности действий и поступков. В исконном, говоря коротко, важен реальный смысл истории.

Сам Гёте в своем отношении к традиции — между двумя взаимоисключающими решениями; так это чувствовал он сам: «Либо следует твердо держаться традиции, не занимаясь ее причиной, либо же, предаваясь критике, отказаться от веры. Третье не мыслимо» — в разговоре с канцлером Ф. Мюллером⁷³. Между тем Гёте удалось, не отказываясь от критики предания, сохранить в неприкосновенности традицию, букву предания: переставая, в сущности, быть предметом религиозной веры, буква предания становится основой исторического и практического знания. Совсем особое гетевское воззрение на сущность предания! В то же время романтизм вовсе не был абсолютной противоположностью традиционной протестантской библеистике с ее рационализмом; романтизм и теологический рационализм могли соединяться, — такое соединение породило известную «Жизнь Иисуса» (1835—1836) Д. Ф. Штрауса, книгу, которая обращала в миф новозаветную историю, отнимала у нее реальность. Сочинение это противоречило самым основам гетевского мировоззрения, его принципиальному отношению к преданию. Это — несмотря на то, что христианство и сама личность Христа, со всем тем медитативно-пассивным и непрактичным, что видел в нем Гёте, всегда пробуждали в нем недоброжелательство и язвительность — похвала христианству в «Западно-восточном Диване» (2, 36) неопределенно дипломатична.

⁷³ Müller F. Unterhaltungen mit Goethe / Hrsg. von E. Grumach. Weimar, 1956, S. 192.

Трудно даже подумать о том, чтобы книга Штрауса могла выйти в свет еще при жизни Гёте — столь это несовместимые миры. Такое сочинение появилось лишь после обрыва всей традиции, к какой принадлежал Гёте, во враждебной ему культурно-исторической полосе. Вместе с тем в этом сломе не мог не пасть и весь гетевский Восток — Восток глубокой тяги к исконным смыслам культурной истории, Восток как конкретная историческая реальность, разыскиваемая в субстанциальности своего бытия («Западно-восточный Диван»), Восток как «незнакомое» начало, подсказываемое развитием собственного гетевского творчества, — языка тысячелетней европейской культуры, наконец. Восток как дополнение и обогащение фантазии поэта, как средство ее оживления. Коль скоро гетевский Восток, малознакомый и величественно-ясный в огромных своих масштабах, кончился, неудивительно, что на протяжении XIX в. «Диван» читали мало, усваивали плохо и лишь к концу века стали проявлять большой интерес к нему — как специально-научный, так и поэтически-творческий.

ГЛАЗ ХУДОЖНИКА (художественное видение Гёте)

Ophthalmōn men amerse, didoy d'hēdeian, aoidēn

(*Od. VIII, 64*)

Очи затмила его, даровала за то сладкопение

(*Одиссея, VIII, 64*)

(*Пер. В. Жуковского*)

Среди «Смирных ксений» Гёте есть такое, нередко цитируемое четверостишие:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt es nicht erblicken;
Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt uns Göttliches entzücken?

(«Если бы глаз не был солнцеподобным, он никогда бы не мог увидеть солнце; не будь в нас присущей богу силы, как могло бы восхитить нас божественное?»)

Источник этого четверостишия — прочитанный Гёте в 1805 г. трактат Плотина «О прекрасном»: «Oy gar an rōpote eiden ophthalmos hēlion hēlioedēs me gegēnēmenos, oyde to calon an idoi psychē mē calē genomenē. Genesthō de prōton theoeidēs pas, ei mellei theasasthai tagathon te cai calon» («Глаз никогда не увидел бы солнца, не будучи солнцевидным, и душа не увидит прекрасное, не будучи прекрасной. Потому пусть сначала будет всецело боговидным и всецело прекрасным, если кто хочет созерцать благое и прекрасное», I, VI, 9 Volkman).

Гёте выразил этими строками глубочайшее свое убеждение, которому был верен в течение всей жизни. В том, что выражают гетевские строки, есть, однако, две стороны.

Первая — это замечательная и представляющаяся само собой разумеющейся гармония глаза и мира, видящего и видимого, наблюдателя и природы. Ее имел в виду рассуждавший в духе *theologia naturalis* современник Гёте, И. Г. Гердер: «Напрасно ли глаз создан таким красивым — разве он не находит сразу же пред собой золотой луч света, сотворенный для него, как глаз — для луча света, и приводящий к завершению мудрость такого устройства», т. е. глаза¹. Сам Гёте писал, обращаясь к неизвестному противнику:

¹ Herder J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Bd II. Riga — Leipzig, 1785, S. 217.

Was ist das Schwerste von allem? Was dir das Leichteste dünket
Mit den Augen zu sehen, was vor den Augen dir liegt.

(«Что самое трудное? То, что тебе кажется самым легким: видеть глазами то, что у тебя перед глазами»; из неопубликованных при жизни «Ксений»). *Видению* отвечает *предлежащее глазам*, так что, кажется, даже сами вещи этого мира приготовились к тому, что их будут рассматривать, видеть, созерцать. Однако эта первая сторона не исчерпывает сказанного у Гёте и Плотина.

Вторая сторона не сразу заметна. Она заключается в необходимом *превышении* гармонии видящего и видимого. Находиться в пределах столь превосходного (как это объяснил Гердер, но тоже и сам Гёте) соответствия между глазом и миром, на этих залитых светом космических просторах между глазом и солнцем, — этого мало для подлинного видения; вот причина, почему *видеть* — не самое легкое, но самое *трудное* из всего, что есть. Превышение гармонии состоит в двух взаимосвязанных процессах. Один — это углубление в самую *сущность* вещей, восхождение к изначальному, к «источнику и началу прекрасного» (Плотин), восхищение, о котором пишет Гёте. Такой процесс достигает того, что находится *за* видимостью, *внутри* вещей и *за* самими вещами. Другой, напротив, все увиденное и, более общо, все видимое обращает во *внутреннее*, когда всякая явность и явленность бытия как бы заперта в сфере представлений, внутреннего; это взгляд *внутрь*, в *душу*, в *свое внутреннее*.

Глаз обращен *наружу* и *вовнутрь*; он непосредственно соединяет это внутреннее и это видимое и внешнее реального мира: он *отпирает* и *запирает*. Он *отпирает* внутреннее к внешнему, когда, открываясь, глаз обнаруживает свою гармонию со светом, с находящимся напротив его и на него смотрящим оком солнца, и он, *закрываясь*, *запирает* внешнее во внутреннем, когда все увиденное может приходить к незамутненной ясности и пластичности своего облика и может сохраняться в своей существенной, ненарушимой, пластической целокупности. Глаз *открытый* и *глаз закрытый* — это и символы, знаменующие разнонаправленные процессы. Слепота, означающая, что глаз *закрыт* всегда и навсегда, обостряет символику *закрытого* глаза: именно слепота способна символизировать самую чрезвычайную степень проясненной пластичности видения. Таков слепец Гомер, образ, усвоенный стремившимся к ясности просветительством, — его голова появляется как виньетка на титульных листах несчетных книг просветительского века; Гомер был спутником всей жизни Гёте, что еще несравненно значительнее.

Но оба исключают друг друга символы (глаз *открытый* и *закрытый*, зоркость и слепота) все равно необходимо соединить в одном, коль скоро оба они одинаково подсказаны, продиктованы одним, именно *видением*.

Не что иное, но именно глаз заглядывает за вещи, заглядывает в их недоступное зрению нутро, их сущность; умозрение связано со зрением, не минует глаза и постольку тоже есть функция видения, функция глаза. А если это так, то сам мир, который пронизывают до глубины такое видение и такой глаз, есть по самому своему существу *явный мир*, следовательно такой, что не только любое расхождение между явлением и сущностью, любая пропасть между явлением и вещью в себе совершенно чужды ему, но даже и нельзя в собственном смысле слова говорить о явлении, поскольку совершенно все в нем доступно зрению, созерцанию, связанному с видением умозрению и решительно во все вносит свой свет глаз — внутрь сущности вещей, внутрь души, внутрь сущности всего в целом бытия.

Однако такое видение, которое предполагает заглядывание внутрь сущностей и внутрь «души», опосредовано *слепотой*. В этом и состоит превышение гармонии между видением и видимым, солнцевидным глазом и солнцем. Высшая гармония основана на восхищении, на экстазе зрительного в незрительный мир сущностного. Она основана и на том, что есть непроглядная ночь внутреннего, та ночь, которая, пронизаемая обращенным вовнутрь светом глаз, словно оболочкой окружит ставший *внутренним* мир внешнего. Простая и заранее данная соотношенность глаза и солнца в светносном пространстве мира явноности обращается в высшую, «трудную», гармонию, идущую изнутри сущности, из внутреннего. Суть этой гармонии, коротко, заключена в том, что глаз не просто находит вне себя светлоту, ту стихию света, в которой он видит, но что он порождает самый свет. В нас, как пишет Гёте, заложены присущие богу силы, а Плотин говорит о душе прекрасного и боговидного (theocidēs²) человека. В этой высшей гармонии глаз так глубоко проникает в мир и так сливается с ним, что все вещи этого мира оказываются уже и его порождением, истечением его сущности, его света.

Другими словами, в таком видении — творческое и художественное начало. В том, что глаз вообще что-то видит (благодаря тому, что глаз и солнце предопределены друг для друга), нет еще ничего художественного — теперь же сам реальный мир есть произведение внутреннего как совпавшего с ним и, стало быть, внутренний мир отличается совершенно небывалой «освещенностью». Такой глаз со-творит мир, и его видение приводит видимость, явноность мира к законченности, к завершенной пластичности — опосредуя его своим *внутренним*. Творимый внутри образ «всей видимости этого мира» совпадает со смыслом всех вещей бытия, всего «предлежащего глаза», и на образ этот не падает

² Плотин связывает theasasthai и theocidēs, как это нередко делали: именно в плане подобной этимологии бог у Иоанна Скота Эриугены есть deus cogens et videns (Beierwaltes W. Das Problem des absoluten Selbstbewusstseins bei Johannes Scotus Eriugena // Philosophisches Jahrbuch der Görres — Gesellschaft, 1966, Bd. 73, S. 267.

и тени от ночи внутреннего, в нем нет и следа от ложной субъективности, капризно обращающейся с вещами и их ломающей.

Достижение такой высшей гармонии и есть, согласно Гёте, «наитруднейшее».

Творческое и художественное видение сопровождается и опосредуется той слепотой, которая, однако, означает противоположное обращенности на свое, на себя, той человеческой «самокачественности», о которой писал Мастер Экхарт: «Если бы я был так умен, что все идеи (*alliu bilde*) умственно находились бы во мне, какие когда-либо воспринимались всеми жившими людьми и какие только есть в самом боге, но если бы я был человеком без собственного (*anc eigenschaft*), так что ничто я не присваивал бы себе (*mit eigenschaft hacte begriffen*)... и, более того, если бы вот в это самое мгновение я, пустой и полый, был бы в распоряжении воли господней, чтобы неумоимо исполнять ее...» (в проповеди «*Intravit Iesus*»).

Ум — это способность к внятию, восприятию, к оплодотворению иным. Человек должен быть внутри себя пустым от того, что воспринимает: если я хочу видеть своими глазами цвет, то глаза мои должны быть пусты от цвета («*Qui audit me*»); если глаза мои закрыты и я, вдруг открыв их, увижу кусок дерева, то все остается тем, чем было, — глаза глазами, дерево деревом, но в созерцании стороны так сливаются, что можно прямо сказать — «глазодерево», и это дерево — в моем глазу. Такое видение просто — настолько, что «мой глаз» имеет самое большое сходство с глазом какой-нибудь овцы, «которая живет за морем и которой я никогда не видел» («*Alle gleichen Dinge...*»). Настойчивость, с которой излагается подобная аналогия, — принципиальна: с тождества видящего и видимого начинается восхождение в умопостигаемую пропасть «основы». У души два глаза — направленный вовне и направленный вовнутрь. «Какой человек так обратится внутрь себя самого, что будет исповедовать бога в его <бога> собственном вкусе (*smacke*) и в его собственной основе, тот человек опустошился от всех вещей сотворенных и в себе самом заключен в подлинном ключе истины (*beslozzen in einem waren slozzen der warheit*)» («*In diebus suis...*»).

Именно в этой связи Мастер Экхарт произносит свои замечательные слова: «Глаз, в котором я вижу бога, — это тот же глаз, в котором видит меня бог. Мой глаз и глаз бога — это *один* глаз, одно видение, *одно* постижение, *одна* любовь» («*Qui audit me*»).

От платоновского неоплатонизма эти слова отличены прежде всего тем, что в них совсем не предполагается это широкое светоносное пространство, которое разделяет и соединяет глаз солнца и солнцевидный глаз человека, но видение интересует и признается лишь постольку, поскольку оно считается необходимым для восхождения в неразличимую единость основы. Но ведь крайне замечательно уже то, что такой устремленный в «невидности» ум всецело опирается на видение как свою почву. «Человекобог», который должен был бы получиться от со-

зерцания бога своим умом, логически зависим от «глазодерева», складывающегося в самой простой гармонии глаза и мира. А тот свет, который пронизывает все в целом бытие, — это единый язык пламени, который рождается в душе и из нее устремляется в вышину: именно, что уже совсем удивительно, этот свет, начинаясь в душе, не превышает всякой другой силы души и вообще есть «наиболее обыкновенная сила», и вот не что иное, но этот свет души «ярче и благороднее» всего другого сотворенного, «ярче и светлее» солнца и столь широк, что «он перерастает даже самое ширь, он шире шири», и этот свет — это «истечение» разума, т. е. внимающего постижения, но, «как истечение, извержение и поток», он, подобно небу над землею, поднимается над разумом «в нем самом» («*Diluctus deo...*»). А навстречу этому свету льется свет благодати, и в сравнении с ним свет разума — точка, поставленная булавочным острием на земле и на небе, а он — вся земля и все небо. Но даже свет души, разгораясь, не ведает себе пределов: в его восторженности ему не довольно «плодоносной божественной природы», ему не довольно даже — по отдельности — «отца, сына и святого духа», ему не довольно даже «единого в себе, неподвижного божественного бытия... но он желает знать, откуда это бытие, и он стремится низринуться в единое основание, в пустынь, неприступную никакому различению, ни отцу, ни сыну, ни духу святому», и удовлетворяется лишь в самой глубине, в «нераздельном покое, неподвижном в себе самом» («*Alle gleichen Dinge...*»).

Это экстатическое устремление в неразличимую слепоту сверх-видения не упускает из виду мира реальностей в той мере, в какой строго продумывает связь и аналогию между видением глазами тела и видением интеллектуальным. Хотя сама видимость мира и безмерно далека от цели «нераздельного покоя», достигнутой созерцанием, само это видение, устраняющее одно за другим всякие различия, не приходит к абстракциям и всеобщностям, но до конца сохраняет характер «интуирования», так что, когда пламенный язык разумного света добирается, наконец, до последней неразличимости, глаз видящего смотрит как бы *изнутри* формы, изнутри упокоившегося в себе пластического объема, за которым *извне* начинаются всяческие разделения и порождения всего существующего, а затем и всего зримо присутствующего.

Как мыслитель со строгой школой, с кристально-четкими принципами, которые лежат в глубине всякого его интеллектуального взлета и не разрешают подменять самую суть дела произвольностью фантазии, Мастер Экхарт был чужд тех обычных для мистики психологических импульсов, которые влекут за собой интимность отношений с богом и даже философскую суть проблемы облачают в форму морализаторскую и психологическую: «Что было бы с богом без меня», — как сказано у Иоганнеса Шеффлера, в середине XVII в.

У Якоба Бёме, в первую половину XVII в., эта взаимосвязь глаза и бога, ведущая к постижению видения на самой его глубине как сотвор-

ческого акта, дает новые и существенные аспекты. В *квадрате* «глаз — бог — видение — умозрение» многообразно разрастается *природа*. Возвращается и платиновская тема: «Откуда идет твое видение, что ты видишь в свете солнца, а иначе — нет... Ты не можешь сказать, что видишь только благодаря солнцу (aus der Sonne); должно быть нечто воспринимательное свет солнца, что инфицируется светом солнца, и это — зеница твоих глаз» («О трех принципах»). Как мистик, Бёме мог говорить, что «святой видит глазами бога» («De incarnatione Verbi») и что «бога способен созерцать тот, в ком бог стал человеком» («De Signatura Reum»), — это соответствует моралистически-психологическим мотивам барочного века (у Экхарта скорее человек делался богом). Солнцу, «светящему в целый мир», «внизу» отвечает «подобное солнцу существо, которое ловит блеск солнца» (Apol. II, 251), но именно в этом пространстве между глазом и солнцем и разворачиваются образы и фантазии Бёме; это — «натурфилософское» пространство, и, при всех мистически-интимных или даже как бы деловых отношениях между богом и людьми (он — «строитель мира», они — «работники» на этой стройке), тут уже невозможно реальное смыкание человека с богом («один глаз»). Природа, накапливающая органику внутреннего роста, *их разделяет*: «...душа должна следовать свету природы. Ибо откровение бога совершается в том же самом свете, иначе мы ничего не знали бы о нем» (De trib. princip.). «Без света природы невозможно понимание божественных тайн; великое здание, построенное богом, откровенно в свете природы; поэтому кому светит свет бога, тому доступно познание всех вещей, хотя познание бывает разное <разной степени>, ибо чудесам и творениям бога нет числа и предела, они каждому открываются по его дарованию... И раз мы видим в его свете, то будем разносить весть о его чудесах и будем проповедовать и славить его имя и не станем зарывать свой талант в землю...» («Informatorium I»).

Свет, понимаемый как сияние сущности, есть здесь «свет природы»: «свет бога» открывается через «свет природы». Есть ведь еще и «свет солнца». Они взаимосвязаны у Бёме так: природа — это единственно доступное («мы ничего не можем ни исследовать, ни измышлять, кроме того что постигаем в свете природы»); «свет солнца», конечно, не самый «высший», но своей материальностью, видимостью он начинает, пока отдаленно, как бы регулировать употребление слова «свет», начинает порождать внутри него метафорический слой (если свет природы единственно доступный, видимый и настоящий, то «свет бога», доступный через свет природы, собственно, «невидим», и для его восприятия нет другого глаза и средства). Плотин ставил в ряд «солнцевидность» глаза и «боговидность» души, так что «солнцевидное» — это уже не метафора, и его понимание открывало путь к осознанию умственного постижения как именно видения. У Мастера Экхарта глаз человека и глаз бога сливались, чтобы пламенный свет разума мог залить весь мир

в своем порыве, хотя и безмерно выше его был свет божественной благодати. У Бёме понятый по подобию реального «натурфилософский» свет природы начинается — если решиться на рискованный образ — заслонять собой свет бога: будучи проводником света бога, будучи единственно зримым.

Все эти традиции в самом живом виде дошли до Гёте, — если и не все было известно ему в своем частном виде, как отдельная «концепция». Сама фигура, сам «квадрат», в который складывались эти представления (в пределах его было много возможностей для переосмыслений, для смещения центра тяжести), тоже вполне сохранила свою жизнеспособность. Более того, сама «заключенная» в такую фигуру проблема предстает у Гёте необычайно насыщенной, наполненной тем, что Дильтей называл «переживанием». Для такого возрождения — или перерождения — старинной проблемы было немало причин. Одна из них — то, что природа была постигнута как органическое, как закономерный мир роста и царство живой метаморфозы и зримой диалектики. Другая — то поэтически-образное мышление, которое стало осознавать себя как принципиально-открытое, как широкое, в противовес риторическим канонам и замкнутым «репертуарам» образности. Третья — это переосмысление творческой личности, которая стала богатой в себе, утверждающей свои права и проявляющей своеволие индивидуальностью. Все многочисленные причины, перечислять которые невозможно, привели в итоге к тому, что прежняя проблема и прежний «квадрат» представлений сделались *эстетическими* и на первый план вышла художественно-эстетическая суть проблемы³. Новую ситуацию эпохи блестяще схватывает Гегель, который понимает ее как проблему внутренней формы образа, выходящего наружу в творческом создании художника: «Предназначение искусства — постигать и представлять (auffassen und darstellen) налично и конкретно существующее (das Dasein) в его явлении, как истинное, т. е. в его соразмерности соразмерному самому себе, существующему в себе и для себя содержанию. <...> Внешнее должно согласоваться с внутренним, согласованным в себе самом и именно поэтому способным открывать себя, как именно себя, во внешнем»⁴. Выход внутреннего, внутренней формы (endon eidos — вновь выражение Плотина), наружу — это видение в его принципиальной глу-

³ Эти причины объясняют также, почему Гёте не мог бы никогда остановиться на такой формуле, которая раз и навсегда уложила бы художественно-эстетическую проблему видения в рамки одной схемы: опытно постигнутое и научно освоенное многообразие действительности уже явно препятствовало канонизации даже очень гибкого, богатого и философски-глубокого комплекса представлений.

⁴ *Hegel. Werke*, Bd X/1. Berlin, 1835, S. 199—200. Более простые формулировки других конспектов приведены в издании Г. Лассона: *Hegel. Vorlesungen über die Ästhetik*, I. Halbband. Leipzig, 1931, S. 222.

бине и заостренности, каким оно было для Плотина и для Гёте. Гегель, которому был известен традиционный круг («квадрат») представлений, вполне закономерно говорит и о глазе: в глазе концентрируется душа, она видит с помощью глаза и видна в нем для других. Поэтому, продолжает Гегель, «можно утверждать об искусстве, что оно обязано превратить в глаз все являющееся во всех точках поверхности», «сделать всякий создаваемый им облик тысячеглазым Аргусом с тем, чтобы внутренняя душа и духовность были видны во всех точках явления»⁵.

Гёте и занимала в течение всей его жизни эта общая проблема представления всего, в том числе и всего внутреннего, в видимом, в *видимости*. А эта проблема не укладывается в границы самоотождественности, построенной на простом соответствии глаза и мира, а требует их высшей гармонии, опосредования зрения и умозрения, *зоркости* и *слепоты*. В самом трезво-реалистическом плане ставит Гёте эту проблему, рассуждая о научном познании: «Ибо поскольку более простые силы природы нередко скрываются от наших чувств, то нам приходится думать, как достичь их посредством сил нашего духа, нам приходится представлять (*darstellen*) их природу в нас, поскольку вне нас мы не можем увидеть их. И если мы при этом приступаем к делу с достаточной чистотой, то в конце концов мы, наверное, можем сказать, что, подобно тому как глаз наш устроен в полной гармонии с видимыми предметами, уши — с колебаниями сотрясаемых тел, и дух наш тоже обретается в гармонии с более глубоко лежащими силами природы и может с той чистотой представлять (*vorstellen*) себе их, с какой отражаются в *ясности глаз* предметы видимого мира»⁶. Гёте проводит здесь все необходимые различия — ведь речь идет о строгости научного познания, о чистоте эксперимента. Именно поэтому суть внутреннего представления (*darstellen, vorstellen*) формулируется так отвлеченно-сдержанно и ставится лишь в осторожную аналогическую связь с реальным зрением. Тем не менее и здесь Гёте занят внутренним видением — важнейшим для него делом, загадочно-напряженным преломлением которого в художественной символике был у него образ Макарии («Годы странствий Вильгельма Мейстера»), независимо от своей воли следящей своим внутренним оком недоступные наблюдению круговращения планет, — редкостно-таинственный дар судьбы. То самое, что в приведенном отрывке Гёте не ставит как вопрос художественно-закономерного пластического видения, для него-то существовало как именно такой жизненно-насушный и всегда настоятельный вопрос. Поражать приходится, однако, не столько мудрости старого Гёте, все осторожно звешивающей и опасющейся лишнего для данного конкретного места, сколько мудрости молодого Гёте, далекого от всякой гармонической

⁵ Hegel, Werke, Bd X/1, S. 197.

⁶ Goethe, Werke (Weimarer Ausgabe), Abth. 2, Bd V/1. Weimar, 1906, S. 330.

уравновешенности. Уже в 1775 г. Гёте писал: «Нелепо требовать от художника, чтобы он обнимал многое, чтобы он схватывал все формы. <...> Ограничение художнику необходимо, как и всякому, кто хочет создать (bilden, создать нечто органическое и пластическое) что-либо значительное. Рембрандт держался все одних и тех же предметов, шкафа со старинной утварью и занятым старьем, и он стал единственным, тем, чем стал. <...> Если придерживаться одной фигуры и при одном освещении, то это необходимо введет всякого, у кого есть глаза, во все тайны и предмет представится (sich... ihm darstellt) таким, каков он на деле (wie es ist). <...> Сколько предметов способен ты постигнуть так, чтобы стоило воссоздавать их заново изнутри самого себя?»⁷

Гёте наметил в этом раннем отрывке немало лейтмотивов всей своей позднейшей долгой жизни; поскольку он говорит о задачах живописца, требуется достаточное усилие вчитывания, чтобы оценить, в какой огромной степени речь идет здесь именно о внутреннем *видении*, об умозрении, — которое позволяет воссоздавать предмет изнутри души, порождая его заново в тождестве с его сущностью, — и с какой настоятельностью ждет Гёте от художника именно постижения внутренней *сущности* предмета, сущности, которая лишь после длительных и упорных опытов живописца, после беспрестанных усилий опосредования внешнего внутренним приходит к себе, к тому, что есть предмет, и притом в самой же *видимости* предмета, в его внешней поверхности. Не будет преувеличением думать, что слова раннего Гёте равным образом относятся и к его научным, в частности оптическим, занятиям, время которых наступило лишь позже. Работа с «видимостью», работа живописца, чередуется, по представлениям Гёте, со слепотой погружения предмета во внутренний мир души. В те же ранние годы Гёте писал о Гомере: «Эта опустившаяся слепота, обращенная вовнутрь сила зрения, напрягает и напрягает внутреннюю жизнь, и вот перед нами Отец поэтов»⁸.

Для широко раскинувшегося светлого мира, в котором в соединяющей их стихии все вещи, по словам Гегеля, существуют не при себе, но для другого, *опустившаяся* на глаза слепота есть ночь, полная внутреннего света, — таков процесс парадоксального перелома, в результате которого вещи, высвечиваясь изнутри себя, в подчеркнутом смысле находятся при себе, живут своей внутренней жизнью и органически складываются в напряженные, являющие внутреннее изобилие сил, формы, подобные мощным, раздавшимся вширь, тугим, с нечеловечески разработанными мышцами, телам на позднеклассицистических работах, в начале XIX в.

В молодости Гёте писал (13 декабря 1769 г.): «Свет — это истина, однако солнце — это не истина, пусть свет и истекает из него. Ночь — неистинность. А что же красота? Она — не свет и не ночь. Сумерки;

⁷ Goethe. Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd 33. Stuttgart — Berlin, o. J., S. 41.

⁸ Ibid., S. 30.

рождение истины и неистины. Среднее. В ее царстве распутье такое двусмысленное, косое, — сам Геркулес среди философов мог бы там пуститься не туда»⁹. Геркулес был, пожалуй, любимым героем древности для молодого Гёте: у героя этого нет конца жизненным силам, он своего рода символ изобилия. Здесь же полубог на перепутье, выбор его касается искусства, а в отличие от диктантов просветительской морали, не видно, где истина, где ложь. Есть свет и мрак, а нужно выбрать искусство, которое не есть ни только свет, ни только мрак. Можно не принимать слишком всерьез эстетический экскурс раннего письма — но не служит ли, спустя 35 лет, платиновское четверостишие Гёте наилучшим ответом на письмо ранних студенческих лет — таким, что проблема додумывается в кругу тех же представлений и прежних понятий? Здесь две временные точки в потоке, в одной — полная опосредованность крайностей, в другой, ранней, — полная их неразрешимость и нерешительность. Но уже и сначала было ясно — куда смотреть и из чего складывать целое, коль скоро речь заходит о прекрасном и об искусстве. Тогда Гёте писал своему лейпцигскому учителю, гравёру Эзеру: «Я был как принц Бирибинкер после пламенной купели: я видел все иначе, видел больше, чем прежде, и, что самое главное, я видел, что еще предстоит мне сделать, если я хочу чем-нибудь стать»¹⁰. Быть может, раннее письмо, перебивая позднейший ответ, скажет, из каких источников черпает *солнцевидный* и *туманный* глаз художника. Действительно, глаз художника, «солнцевидный», не только любит красоту окружающей, поднесенной ему в дар и «предлежащей» ему природы, но и должен разгонять ночь внутреннего, расчищая место для утверждаемых в нем устойчивых, прочных, завершенных образов, но и должен окружать эти образы покровами ночи-хранительницы, ночи слепоты. Так что глаз художника, если принимать за основу рассуждений сберегший свою объяснительную силу от Плотина до Гёте квадрат представлений, вынужден все время пристально вглядываться не столько в свет, сколько в тьму, которую надлежит и рассеять и сохранить. Художник во все дни своей жизни — такой гетевский Геркулес, которому нужно отличать свет и мрак, между тем как искусство — это и свет и мрак. Поэтому Геркулес не может пойти в гору или в долину, куда ведут известные два пути, а должен идти сразу в гору и в долину. Это и равносильно одновременному смотрению наружу и вовнутрь, как того ждут от художника. Но тогда было бы только странным, если бы взгляд художника всегда оставался зорким, а глаз его — безоблачно-солнечным.

Как раз в эпоху Гёте парадоксальное соединение «солнечности» и слепоты нередко принимало кризисные и трагические для искусства

⁹ Der junge Goethe / Hrsg. von M. Morris, Bd. 1. Leipzig, 1909, S. 324.

¹⁰ Ibid., S. 310.

формы¹¹. Гетевский Фауст в своей старческой дряхлости произносит такие слова:

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht

(«Ночь все сгущается, но внутри сияет яркий свет»; стихи 11499—11500). Наступающую слепоту Фауст принимает за ночь — ночь внешнего, но у его внутреннего света — лишь мнимый выход наружу, потому что происходящее в самой реальности (роют могилу для Фауста) и внутренние видения Фауста никак не согласуются друг с другом, — перед самой смертью Фауста они, напротив, резко расходятся и звучат кричащим диссонансом. Это подлинно трагедийная сцена (которую нередко подслащивают толкователи гетевского «Фауста») — апофеоз внутреннего фаустовского «воления» (*не свершений!*) только предстоит. Фаустовский свет души в этом его конце — чисто поэтический, эстетический, редуцированный до «сотворчества в себе», т. е. такой свет лишен силы к выражению «своего» вовне. Это — *трагическая* вывернутость отношений внутреннего и внешнего, отношений внутреннего и внешнего видения (Гегель сказал бы: «только внутреннее» полагается как «только внутреннее», и оттого оно есть «только внешнее»¹²), но, конечно, эта сцена гетевского «Фауста» заключает в себе *одновременно* и своего рода *триумф* поэтического, сотворческого, художественного видения как такового¹³.

¹¹ См. об этом полный текст подготавливаемой мной работы о художественном видении Гёте.

¹² Ср., например, § 140 «Энциклопедии философских наук» или главу III (C) второго раздела I тома «Науки логики».

¹³ О мотиве «слепоты» в осмыслении художественного видения у Гёте см. статью: *Wilkinson Elisabeth M., Willoughby L. A. Der Blinde und der Dichter. Der junge Goethe auf der Suche nach der Form // Goethe-Jahrbuch, 1974, Bd. 91, S. 33—57.*

ВИЛЬГЕЛЬМ ГЕНРИХ ВАКЕНРОДЕР И РОМАНТИЧЕСКИЙ КУЛЬТ РАФАЭЛЯ

Один образ Рафаэля, строфа Клопштока, ария Перголези — чтобы напитать глаза и уши и сердце возвышенным наслаждением, искать ли мне большего!

(Лафатер, «Физиогномические фрагменты»¹⁾)

В самом конце 1796 года у видного, уважаемого берлинского издателя и типографа Иоганна Фридриха Унгера вышла, без указания имени автора, книга, озаглавленная «Сердечные излияния монаха — любителя искусств»². Она была составлена из статей об искусстве молодого юриста Вильгельма Генриха Вакенродера, и, отдавая ее в печать, ближайший друг автора, человек предприимчивый и плодовитый писатель Людвиг Тик поместил между ними две-три свои работы³. Автору же книги оставалось жить недолго, и при своем совсем юном возрасте он не был обременен ни солидным художественным опытом, ни слишком основательными знаниями⁴. Не был он и писателем, если профессиональная работа писателя подразумевает непрерывность словесного творчества, его известную интенсивность, выставление себя напоказ, что как раз подтверждает пример Тика.

Издавать свою работу, не называя своего имени, — для XVIII века это не редкость, но анонимность «Сердечных излияний» заключала в себе большой секрет — скрытый от сочинителя уже потому, что сам замысел книги вынуждал его скромно таиться за художественно тонко продуманным образом «монаха — любителя искусств»⁵. Этот секрет объясняет нам неувядающую свежесть книги⁶, к которой не перестают

¹ Lavater J. C. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, Bd. 1 (1775), Nachdruck. Leipzig, 1968, S. 117.

² Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin, 1797.

³ Относительно двух из них окончательно неизвестно, написал ли их Тик или Вакенродер. См. мой комментарий в новом русском издании Вакенродера (М., 1977).

⁴ Вакенродер слушал в Геттингене лекции видного историка искусства Иоганна Доминика Фьерилло.

⁵ Ср.: Hertrich E. Joseph Berlinger. Eine Studie zu Wackenrodgers Musiker — Dichtung, Berlin, 1969, S. 12, 18. Этот образ еще и потому тонкому придуман, что ни к чему особенному автора не обязывает ни композиционно, ни стилистически, но зато открывает возможность ненавязчивого остранения всего написанного.

⁶ Вместе с дополняющими ее «Фантазиями об искусстве» (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Hamburg, 1797), изданными Л. Тиком после смерти Вакенродера, где доля Вакенродера существенно сократилась.

обращаться историки искусства и литературы и о которой не забывают читатели. За объяснением стоит своего рода необъяснимость — как бы противоречащая простоте и скромности книги. «Необъяснимость» здесь — все равно что неповторимость однократно созданного, созданного как единственный экземпляр своего вида, и секрет — в простоте гениального, промолвленного в нужный момент слова, в единственный момент, когда история переворачивает очередную свою страницу. Вот причина, почему так трудно отнести эту книгу к какому-либо литературному жанру⁷. Отсюда же десятилетия *непосредственного* ее воздействия. Отсюда же и та особая объективность созданного согласно внешней необходимости эпохи, как бы по ее наущению, текста — каким бы субъективным изливанием ни казался он иной раз, — когда внутренние возможности автора, его художественные потенции и знания кажутся уже почти не существенными. Задача, взятая на себя молодым сочинителем, выразившим историческую потребность, была даже не во всем благодарной.

Вакенродер — пассивный гений по классификации Жан-Поля⁸, он не творит изначально, но гениально воспринимает и затем впечатляет своей впечатлительностью; у такого гения — женственная природа, которую непозволительно переносить, по примеру прежних историков литературы, в целом на темперамент и характер самого Вакенродера. Послушному своим впечатлениям гению даровано проникать во внутреннюю сущность явлений, рассматривая себя в уже данном, сотворенном и совершенном: в итоге романтические прозрения Вакенродера — с него начинают историю немецкого романтизма⁹ — возникают на традиционной почве классицизма¹⁰, взгляд на Рафаэля складывается не без влияния взглядов «немецкого Рафаэля»¹¹ и даже попытка глядеть

⁷ Задача эта тем более настоятельная, и автор настоящей статьи предполагает уделить ей внимание в будущем.

⁸ *Vorschule der Ästhetik* (1804), § 10.

⁹ Это общепринято; среди историков немецкого романтизма исключение составляют, пожалуй, лишь те, что усматривают романтическую специфику в романтизме позднем и обесценивают достижения романтизма раннего (*Baeumler* A. *Das mythische Weltalter. Bachofens romantische Deutung des Altertums.* München, 1965, S. 173, 176; особ. *Ruprecht* E. *Der Aufbruch der romantischen Bewegung.* München, 1948, S. 444—445). Напротив, один из новых опытов, возрождающих духовно-историческую методологию на новых основаниях, видит резчайшую грань между романтизмом Вакенродера и предшествующими течениями: *Weimar* K. *Versuch über Voraussetzung und Entstehung der Romantik.* Tübingen, 1968, особ. S. 79, 81.

¹⁰ Poleмика с классицистами не мешает тому, чтобы Вакенродер во многих случаях зависел от взглядов классицизма. Некоторые новые работы это справедливо подчеркивают: *Kohlschmidt* W. *Der junge Tieck und Wackenroder // Die deutsche Romantik / Hrsg. von H. Steffen.* Göttingen, 1967, S. 34—46; *Kahnt* R. *Die unterschiedliche Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik für W. H. Wackenroder,* Marburg, 1969 и называемую ниже (прим. 22) статью Д. Хартман-Вюлькера.

¹¹ То есть Антона Рафаэля Менгса.

на искусство свободно и без узких шор теории, оппозиция классицизму — «ложная вера лучше веры в систему»¹² (заявление запальчивое, опрометчивое и наверняка услышанное злым демоном романтизма¹³) — вырастает из юношески-чуткого вслушивания в переломный дух эпохи с ее назревшей, развитой до крайности культурой чувств, аффекта, эмоции¹⁴, эпохи, податливой на соблазны чувств.

Фронтиспис в книге Вакенродера — гравированный портрет Рафаэля: «Сердечные излияния» — это, по выражению одного исследователя, «от начала до конца гимн Рафаэлю»¹⁵. Чем больше читаешь и анализируешь эту книгу, тем более убеждаешься в правильности этих слов. Герой классицистической эстетики остается, и остается навсегда, героем немецкого романтического движения. Образ Рафаэля на рубеже романтизма изменяется последовательно-непрерывно и резко. «Его идеи, — писал о Вакенродере другой известный историк искусства, — сводились к отрицанию идеализации человека, превращаемого в олимпийца. Вместо гордого самосознания тут стоит другое слово, которое прежде редко можно было слышать, — смирение. Человек уже не цель прославления, а средство прославления трансцендентального. Сказанное тут о служении искусству не имеет ничего общего с тем прометеевским значением искусства, о котором так великолепно писал Гете в разделе „Красота“ своей статьи о Винкельмане»¹⁶. История понятия «гений» в немецкой культуре XVIII века подробно исследована: очень ясно представлена она у Бруно Марквардта¹⁷. Если, например, выражение «иметь гений» («Genie haben») постепенно вытесняется выражением «быть гением» («Genie sein») — населявший человека дух теперь становится населяющим мир творческим духом, и определенная и частная способность человека развивается в неразрывно слитое с человеческой личностью, творящее в нем самом начало, — то художественный гений, как понимает его Вакенродер, сам во власти высшего истока: божественное им владеет и на него изливается. Рафаэль у Вакенродера — гений *kat' schosen*. Альбрехт Дюрер, этот гений, воплощающий немецкий народный дух¹⁸, Дюрер, полное художественное равноправие

¹² Aberglaube besser als Systemglaube // *Wackenroder W. H. Werke und Briefe* // Hrsg. von F. von der Leyen, Bd. I. Yena, 1910, p. 50.

¹³ Если судить по тому, насколько быстро романтизм (например, у А. В. Шлегеля) складывается в «систему суеверия».

¹⁴ Тут огромное значение для Вакенродера и Тика имела берлинская деятельность Карла Филиппа Морица, умершего в 1793 году. Вакенродер слушал его лекции. См.: *Schrimpf H. J. W. H. Wackenroder und K. Ph. Moritz* // *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1964, Bd. 83, S. 383—408, и указанную книгу Э. Хертриха, S. 143 и след.

¹⁵ *Grote L. Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*. München, 1972, S. 19.

¹⁶ *Kamphausen A. Asmus Jakob Carstens*. Neumünster, 1941, S. 247.

¹⁷ *Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 2—3. Berlin. 1956—1958.

¹⁸ *Wackenroder. Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 59.

которого с Рафаэлем Вакенродер провозглашает вопреки классицистам¹⁹ или специально вопреки Рамдору²⁰ и провозглашает, как показывает развитие назарейской школы, с полнейшей убедительностью или даже исторической обязательностью — под диктовку истории, и это способно поразить воображение, — Дюрер, во всей своей немецкой специфике, строится все же Вакенродером как зависимый от Рафаэля образ²¹. Несомненно, Вакенродер понимает Дюрера иначе, чем весь XVIII век, но он не совершает революции в художественном видении, а воспроизводит, с новыми акцентами, уже высказанные до него взгляды²².

Во времена Вакенродера знакомство с подлинными живописными шедеврами было делом особо счастливых обстоятельств; так, Вакенродеру, насколько известно, никогда не пришлось увидеть подлинных живописных работ Дюрера — несмотря на поездку в Нюрнберг!²³ Литературное и заочное общение с произведениями искусства всегда обидно; однако жанр художественных «жизнеописаний», «вит», еще играл при Вакенродере огромную роль, за «Рафаэлем» и «Дюрером» Вакенродера стояли Вазари и Заандрарт²⁴; даже знания весьма осведомленного геттингенского учителя Вакенродера — И. Д. Фьорилло — в значительной мере восходили к чисто литературным источникам. Недоста-

¹⁹ Один из теоретиков классицизма писал: «Альбрехт Дюрер был великим художником, удивительным в изобретении; и однако он совершал ошибки. Если бы он увидел Рафаэля, он сравнялся бы с ним. Будь рядом с ним Кастильоне, он направил бы Дюрера. Дюрер был столь велик, что Рафаэль держал его рисунки в своей рабочей комнате, у себя перед глазами, хвалил их и восхищался ими». *Scheyb Franz Christoph von. Orestrio von den drey Künsten der Zeichnung. Th. 1. Wien, 1774, S. 360.* Подобный взгляд приводил в своей книге Вакенродер: «Если бы только Дюрер пожил в Риме и поучился подлинной красоте и искусству идеального у Рафаэля, он стал бы великим художником; приходится сожалеть о нем и удивляться уже тому, что он в своем положении достиг столь многого» (*Wackenroder. Werke und Briefe, Bd. 1, S. 60.*)

²⁰ Ср.: *Wölfflin H. Kleine Schriften. Basel, 1916, S. 208.*

²¹ «Он не был рожден для идеального и для возвышенного величия Рафаэля», — пишет о Дюрере Вакенродер (*Wackenroder, Werke und Briefe, Bd. 1, S. 60.*) Между Рафаэлем и Дюрером Вакенродер чувствует внутреннее родство (*Ibid.*), однако у работ Дюрера не только нет «блестящей внешней красоты» (*Ibid.*, S. 56), но им присуща «наивная простота» (*Ibid.*, S. 57). «Оправдывая» Дюрера, Вакенродер прибегает к гердеровскому аргументу равенства всякого художественного выражения или языка своей культуры.

²² *Harmann-Wülker D. Eine Schrift von J. C. Lavater über Dürers „Vier Apostel“ und das Dürer-Urteil, des 18. Jahrhunderts // Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Jg. 25, 1971, S. 35.* Несомненно, что Вакенродер признает за Дюрером иной раз даже меньше, чем классицисты!

²³ Картина, которую видел Вакенродер в Нюрнберге (см.: *Wackenroder W. H., Reisebriefe / Hrsg. von H. Höhn, Berlin, 1938, S. 189—190*), была копией XVII века, о чем Вакенродер не подозревал.

²⁴ Об источниках Вакенродера см.: *Koldewey P. Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck. Ein Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik. Leipzig, 1904*, и мой комментарий в указанном издании (см. примеч. 2).

точность конкретного художественного опыта восполняется у Вакенродера тем интенсивнейшим эмоциональным и мыслительным исканием, тем даром дивинации, роль которого в истории искусства никогда не следует преуменьшать²⁶. Вот почему ситуация, когда желаемое выдается за действительное, а восторги обманываются в своем предмете, может быть и лишена всякого комизма и не заслуживает иронии. Пример: в августе 1793 года Вакенродер впервые встречается в галерее Поммерсфельдена (близ Бамберга) со своим «Рафаэлем». Вакенродер так описывает картину:

«Рафаэль, Мадонна с младенцем Иисусом. Фигура Марии повернута влево, она сидит прямо, в блаженнейшем покое. В лице ее самым удачным образом соединена неземная, всеобщая форма греческого идеала красоты с красноречивейшей и самой привлекательной индивидуаль-

²⁶ Ведь уже в столь близкое к нам время, с весьма развитой техникой репродуцирования и с обширной искусствоведческой литературой, всего лет семьдесят пять тому назад, того же Дюрера Томас Манн открывал для себя... через Фридриха Ницше. Манн вспоминал в 1928 году: «Я не могу думать о Дюрере, чтобы не присоединилось сейчас же к его имени имя иное, чистое и священное, — имя Ницше. <...> Через посредство Ницше переживал я некогда, предчувствовал, созерцал мир Дюрера. <...> Встречается ли имя нюрнбергского художника у Ницше? Вряд ли. Но когда Ницше говорит, например, о Шопенгауэре, <...> когда он пишет: „Что это значит, если настоящий философ предан аскетическому идеалу, дух в действительном смысле опирающийся на самого себя, как Шопенгауэр, этот воин и рыцарь с железным взором, имеющий мужество быть самим собою, умеющий в одиночестве защитить свою позицию и не дожидаящийся ни команд, ни указаний сверху?“ — о чем может думать он или, если он думает не о том, что же может иметь в виду он под этим точным и подробным описанием нравственной непосредственности и мужественности? Будет ли ошибкой написать на полях рядом с этими словами имя Дюрера?» См.: *Mann Th. Gesammelte Werke. 2. Aufl. Berlin, 1956, Bd. 11, S. 700.* Цитата из Ницше: *Nietzsche, Werke, Bd. 7. Leipzig, 1905, S. 406.* Вопреки предположению Т. Манна (впрочем, достаточно было заглянуть в последний том собрания сочинений философа, чтобы развеять свои сомнения... и отрезать себе путь к стилистическим «красотам»), Ницше неоднократно упоминает Дюрера, причем почти исключительно в связи с его «знаменитой, совершенно бесценной» гравюрой «Рыцарь, смерть и дьявол» (этим «символом нашего существования»: *Nietzsche, Werke, Bd. 9. Leipzig, 1903, S. 245;* ср. также: *Nietzsche, Werke, Bd. 1. Leipzig, 1899, S. 143; Briefe an Mutter und Schwester. Leipzig, 1909, S. 199, 318, 320, 611*), ее Ницше дарит П. Вагнеру (*Förster-Nietzsche E. Das Leben Friedrich Nietzsches, Bd. 2. Leipzig, 1897, S. 52*); по поводу дюреровской гравюры Ницше прямо пишет и о Шопенгауэре: «Такой дюреровский рыцарь — наш Шопенгауэр: ему чужда была надежда, но он желал истины» (*Nietzsche. Werke, Bd. 1, S. 144;* ср. также: *Nietzsche. Werke, Bd. 14. Leipzig, 1904, S. 371*). У Вакенродера процессы чисто литературного освоения и творческого предвосхищения живописных работ совершаются тем интенсивнее, что совершаются не в качестве почти комического недоразумения, но в час зарождения нового искусствознания, только еще предчувствующего свои задачи и обязанности выработать свой язык описания, — что и делает Вакенродера, улавливающий потребности времени.

ностью, — богиня [!] словно парит между небом и землей, а печать земного существа, просвечивающая в ее образе, дарует смертному счастливую возможность причислить ее к людям. И это соединение проникает все вплоть до самых незаметных черточек, — пред кистью художника умолкает неловкий язык восхищенного созерцателя. <...> Кто передаст это выражение лица, кротко-возвышенного, блаженно-печального, полного предчувствия грядущих лет дитяти, предчувствия, напрягающего и восхищающего всю фигуру матери, но так, как то пристало полубогу [!] и женщине. Женщина смертная не вынесла бы этого чувства, все ее ощущения, все черты ее лица широко растворились бы, — и потоком слез, на языке рыданий, возвестила бы она миру о своем счастье. Не то мать богов [!], — она больше мыслит, а женщина больше чувствует; ее возвышенный дух, неумоимо впитывающий мысль за мыслью, покрывает черты ее лица волшебными чарами небесного спокойствия, и поток чувств бьется о плотины духа, но не может пробить их, — мышцы лица не расслабляются, не тают. Вот замечательный пример принципа, приложенного Лессингом к преисполненному боли лицу Лаокоона, — искусство являет нам начало, первые шаги чувства, и потому воображение пораженного зрителя сильнее воспринимает силу этого чувства. <...> У младенца Иисуса лицо благородное, насколько возможно соединить благородство с младенческими чертами лица, да, это лицо предвещает нам ум необыкновенный; ясно: это лицо — внешняя форма обитателя высших сфер неба. Но что яснее говорит нам: ребенок этот — дитя богов [!], — если не сверкающие его глаза, горящие словно блестящее созвездие Блинецов: они притягивают к дитяти пораженный взор поклонения, — но пусть порвет эти страницы тот, кто может увидеть сам этот образ богов, и пусть тает в блаженстве, кто видит его»²⁶.

Эти дневниковые записи Вакенродера рассчитаны на то, что их будут читать другие; из подобных описаний вырастают и статьи «Сердечных излияний»; поэтическая техника описания достаточно развита и уже заключает в себе романтическое своеобразие с приподнятостью чувства и с тем этическим смыслом, в котором снимается все художественное. Спустя считанные годы описания картин были доведены до специфического совершенства Фридрихом Шлегелем — в его работах, созданных уже по ту сторону романтического водораздела духовной истории, после того романтического взрыва 1798—1801 годов, который совершил большее, нежели целые десятилетия²⁷. Пока же, в 1793 году, зависимость Вакенродера от теории классицизма не приходится выис-

²⁶ *Wackenroder. Reisebriefe*, S. 178—180.

²⁷ См. статьи Ф. Шлегеля «Известие о картинах в Париже», «О Рафаэле» и другие из его журнала «Европа» (1803—1805), «Письма, написанные во время путешествия по Нидерландам, областям Рейна, Швейцарии и части Франции» (1805). См.: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* / Hrsg. von H. Eichner, Paderborn, 1959.

кивать — она лежит на поверхности и зафиксирована самим Вакенродером. Еще более того: запись эта словно принадлежит человеку, настолько глубоко усвоившему античный идеал красоты и язык античной культуры, что школьные уроки протестантского богословия совершенно им забыты и о Марии и Иисусе он говорит словами язычника. Спустя два десятилетия знаменитый философ Зольгер сетовал на то, что протестантизм не дает никакой возможности представить себе образ богородицы²⁸; впрочем, сопутствовавшая романтическому движению новая вспышка религиозного умонастроения нередко окрашивала в католические тона и веру протестантов — художников и писателей; отсюда не только всем известные, многочисленные обращения в католицизм²⁹, но и то обстоятельство, что назарейская школа, созданная, конечно же, в основном протестантами из Северной Германии³⁰, не знала идейных расхождений между католиками и протестантами³¹. У последних религиозная углубленность размывала конфессиональные преграды, хотя сама религия назарейцев в принципе требовала достаточной твердости в вере, то есть требовала веры догматически оформленной, строгой, чему католицизм отвечал неизмеримо лучше раздробленных и догматически разложившихся протестантских течений. Однако религиозное возрождение в эпоху романтизма с самого начала понимало себя, если только продумывалось глубоко, как художественное, эстетическое построение религии словно на пустом основании, — так у Новалиса³² с его идеей мистического преображения мира и так у Шлейермахера с его религией чувства³³; у Вакенродера в дневнике 1793 года до этого романтического этапа еще далеко, но нельзя не сказать, что ро-

²⁸ *Solder K. W. F. Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (1826), Bd. 1. Heidelberg, 1973, S. 239—240.

²⁹ Легче назвать художников, которые во время своего пребывания в Риме не пожелали или не успели, как рано умерший Франц Пфорт, перейти в католицизм.

³⁰ Характерно, что среди всех немецких художников в Риме наибольшей религиозностью и аскетическим настроением отмечен Фр. Овербек, конвертит, — родом из Любека!

³¹ Замечательно, что прусское посольство в Риме, обеспокоенное нескончаемыми обращениями немецких художников в католичество, создало здесь протестантскую общину, для которой в Рим был приглашен пастор Шмидер, друг К. Д. Фридриха; в этой общине (или религиозном обществе?) были активны Юлиус Шнорр фон Карольсфельд, Теодор Ребенитц и Фридрих Оливье (*Grote L. Die Brüder Olivier und die Deutsche Romantik*. Berlin, 1938, S. 243).

³² «Еще религии нет. Следует прежде учредить ложку истинной религии. <...> Религия должна быть создана, произведена на свет содружеством нескольких человек» (*Novalis. Schriften / Hrsg. von P. Kluckhohn*, Bd. 3. Leipzig, 1928, S. 295).

³³ См. «Речи о религии» Шлейермахера («О религии. Речи к образованным среди ее презирающих», 1799): «Особенно теперь жизнь образованных людей далека от всего, что хотя бы походило на религию» (*Schleiermacher F. Über die Religion*. 3 Aufl. / Hrsg. von R. Otto. Göttingen, 1913, S. 1).

мантическая религиозность уже намечается здесь, уже выступает изнутри винкельмановского мира античного язычества, выражается языком в этом отношении мало подходящим, мало податливым, языком мифологии. «Мария с младенцем Иисусом», проникновенно описанная Вакенродером в Поммерсфельдене, была, по-видимому, работой Бернарда ван Орлей³⁴. Картина эта воплощала для Вакенродера высшую христианскую религиозность (пусть даже сам Вакенродер и не умел сказать о ней адекватно и иначе, нежели двусмысленно), а для высшей религиозности в искусстве было уже готово имя — «Рафаэль»³⁵, так что картина эта, неверно атрибутированная, и не могла быть в глазах Вакенродера написана кем-либо иным.

Настоящего Рафаэля Вакенродер увидел в 1796 году в Дрездене. «Сердечные излияния» открываются статьей, программной не только для сборника, но для всего немецкого романтического движения. Это — «Видение Рафаэля»³⁶. Вакенродер создает романтическую легенду о Рафаэле; прежние неуверенность и интенсивность исканий своего художественного идеала становятся здесь сознательными элементами формы и стиля, с помощью которых Вакенродеру удается сразу же сделать большой шаг в романтическом мифотворчестве и на долгие десятилетия захватить воображение немецких художников. Вакенродер рассказывает о том, как Рафаэлю, страстно мечтавшему написать «деву Марию в ее подлинно небесном совершенстве»³⁷, но не успевавшему уловить черты того образа, что порою, и на самое краткое мгновение, западал в его душу «небесным лучом света»³⁸, является ночью мадонна: «В темноте ночи взор его был привлечен светлым сиянием на стене напротив его ложа, и, присмотревшись, он увидел, что висевший на стене и не законченный им образ богоматери стал, в кротчайшем луче света, вполне завершенным и подлинно живым образом. Божественность образа так захватила всю его душу, что он разрыдался. Образ смотрел на него неописуемо-трогательно, и всякий миг казалось, что вот-вот он сдвинется с места; Рафаэлю так и представлялось, что образ движется»³⁹. Разумеется, образ этот и оказывается тем самым, который жил в его душе и который ему никак не удавалось запечатлеть; отныне Рафаэль уже был в состоянии рисовать мадонну, причем он испытывал благоговение перед написанными им картинами⁴⁰, и, очевидно, предполагается, что яв-

³⁴ Такие сведения дает Г. Хён в указанном издании писем Вакенродера.

³⁵ См.: *Kahnt R. Op. cit.*, S. 57—58, о сложившемся у Вакенродера под влиянием Винкельмана и Морица представлении о Рафаэле.

³⁶ См.: «Об искусстве и художниках». М., 1914, с. 1—9.

³⁷ *Wackenroder. Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 6—7.

³⁸ *Ibid.*, S. 7.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, S. 8.

ленный в видении образ воплощен во всех без исключения мадоннах Рафаэля.

У Вакенродера легенда эта рассказана Браманте, записи которого неожиданно обнаруживает в своей обители вакенродеровский «монах — любитель искусств»⁴¹. Таких записей Браманте не существует⁴², и Вакенродер довольно смело помещает сочиненный им «документ» среди множества подлинных цитат, приводимых им в своей книге. Так и «листок, написанный рукою Браманте»⁴³, должен объяснить смысл слов Рафаэля из всем известного его письма графу Кастильоне. Письмо Рафаэля Вакенродер цитирует дважды, а часть фразы из него приводит даже по-итальянски. Вакенродер забывает, что в письме Рафаэля речь идет не о мадонне, а о Галатее: «<...> ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль»⁴⁴. У Вакенродера получается примерно так: «Поскольку так мало видишь красивых женских фигур, я придерживаюсь известного образа в моем духе, который приходит ко мне»⁴⁵. Это — перевод буквальный, по которому сразу же можно видеть, что рафаэлевскую «идею» («di certa idea») Вакенродер передает как «образ в духе», а итальянское «mente» как «душу»⁴⁶. Слова Рафаэля начинают теперь, по воле немецкого толкователя их, передавать конкретную ситуацию религиозно-художественного наития, какой и в помине нет в письме Рафаэля. Великолпно воспроизведено это намерение Вакенродера в старинном русском переводе С. Шевырева: «Я прилепился к одному тайному образу, который иногда навещает мою душу»⁴⁷. После чтения «листка Браманте» эти слова звучат торжественно и вполне однозначно — как утверждение того сверхъестественного религиозного общения, которого, как величайшего чуда, сподобился, единственный, Рафаэль.

*Легенда, созданная Вакенродером, дает несчетные рефлексы в романтической литературе и живописи*⁴⁸. Конечно же, она не родилась

⁴¹ Ibid., S. 6.

⁴² Ср.: Koldewey P. Op cit., S. 5.

⁴³ Wackenroder. Werke und Briefe, Bd. 1, S. 6.

⁴⁴ См.: Мастера искусства об искусстве. М., 1966, т. 2, с. 156—157. Оскар Вальцель писал о выдающемся месте этих слов Рафаэля, «излюбленных у авторов XVIII века» и всегда «обыгравшихся ими в пику натуралистической эстетике», в истории высказанной Плотиним и Цицероном мысли (Waizel O. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. 2 Aufl. Leipzig, 1922, S. 5).

⁴⁵ Wackenroder. Werke und Briefe. I, S. 5, 8: «Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che me viene al mento».

⁴⁶ Koldewey P. Op. cit., S. 5; Wellek R. A History of Modern Criticism, vol. 2. New Haven—London, 1965, p. 89.

⁴⁷ «Об искусстве и художниках». М., 1914, с. 9.

⁴⁸ См. книги: Ehardt M. Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik. Göttingen, 1969. Diss (то же — Baden-Baden, 1972), и особ.: Hoppe W. Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur von dem Zeitalter der Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., 1935. См. также

из ничего, как пустое субъективное фантазирование об искусстве, но возникла из увлеченного, проникновенного и в свою очередь тоже благоговейного чтения жизнеописаний художников, прежде всего у Вазари, вымышлена в духе того, что писал Вазари, например, о Фра Анжелико. За жизнеописанием виделось житие, и за художественным творчеством — прямое, видимое, явное и вещественное откровение божественного. Молитвенные восторги полагающихся на непосредственное влияние в них божественного духа и смиренно отрешающихся от своей субъективности в надежде на сверхличный экстаз художников вызвали и в эпоху романтизма возражения тех, кто склонялся, подобно Фридриху Гёльдерлину, к идее конструктивно-поэтического, сознательно светлого, священно-сдержанного,веряющего себя и, главное, опирающегося на свои силы творчества; Генрих фон Клейст, убежденный, что мир устроен парадоксально⁴⁹, полагал, что «божественное» может проистекать из «самого низкого и незаметного», — акт творчества он сопоставлял с актом зачатия, когда менее всего надлежит, «со святостью в мыслях», думать о том, сколь «возвышенное существо» человек⁵⁰. В целом же романтическая эпоха принимает вакенродеровскую легенду как не подлежащую сомнению живую парадигму творчества, принимает ее на веру, и тем более, чем более живет инерцией первоначальных романтических открытий и прозрений конца XVIII века. Как долго длилась энергия этого романтического первотолчка, можно будет сейчас увидеть.

Не удивительно уже в 1799 году, во втором томе романтического «Атенея», встретить стихотворение Августа Вильгельма Шлегеля об евангелисте Луке⁵¹, где разработана, и не без художественного эффекта, мысль о боговдохновенном творчестве живописца. Стихотворение Шлегеля, как и легенда Вакенродера, вышло из духа преклонения перед итальянской религиозной живописью, а подражая формам немецкой народной поэ-

небезынтeресную (хотя не лишенную неточностей и не обходящуюся без малообоснованных гипотез) статью: *Mittner L. Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27, 1953, S. 555—581. Л. Миттнер, который довольно долго рассуждает о том, была ли «забычивость» Вакенродера случайной, и для которого «рукопись Браманте» есть «изящная и трогательная находка» романтика (S. 557), в дальнейшем стремится убедить читателя в том, что само «смещение» «Галатеи» и «мадонны» — мотивов языческого и христианского, переход одного в другой — было существо и для Вакенродера, и для немецкого романтизма в целом (для Л. Тика, А. В. Шлегеля — S. 565—566). Добавим, что параллельных мест в работах самого Вакенродера мы сейчас сознательно не указываем, — их очень много, и они потребовали бы особого комментария.

⁴⁹ «Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung».

⁵⁰ Brief eines Malers an seinen Sohn (1810): *von Kleist H. Dtv-Gesamtausgabe / Hrsg., von H. Sembdner*, Bd. 5. München, 1964, S. 62.

⁵¹ Athenaeum. Darmstadt — Berlin, 1960, Bd. 2, S. 147—151.

зи, оно уже осуществляет в себе тот синтез итальянского и немецкого, который определял художественно-этический облик немецкой романтической живописи. В 21 строфе этого стихотворения повествуется о том, как евангелист Лука, после смерти Иисуса, но еще при жизни Марии, пишет ее образ, причем небесные силы и ангелы помогают ему; когда живописец-евангелист приходит к Марии второй раз, чтобы закончить образ, Марии уже нет среди живых — картина остается незаконченной, и так до времен, пока не родится сам «Санкт-Рафаэль, в глазах которого блещут небесные лики и который, ниспосланный небесами, сам лицезрел мать Божию близ вечного престола», — он-то своей целомудренной кистью и завершил, без изъяна, портрет⁵² Марии, а сделавши свое дело, вернулся, юноша-ангел, назад на небеса»⁵³.

Не удивительно, как сказано, найти такое отражение вакенродеровской легенды у одного из первых и значительных романтиков — у него наивность народного и сентиментальность современного перемножаются, взаимно усиливая друг друга, но уже и играют друг в друга, прячась друг за друга в своем неконструктивном преломлении (черта роковая для многих и многих немецких художников-романтиков). Удивительно другое: то, что первый и незамедлительный отклик на вакенродеровское «Видение Рафаэля» пришел, совершенно неожиданно, из Веймара, от Иоганна Готтфрида Гердера, старшего не по летам и в целом чуждого в эти годы новым поэтическим веяниям. «Сердечные излияния» только что увидели свет в конце 1796 года⁵⁴, а уже к 24 февраля 1797 года отпечатан тираж очередного, шестого, выпуска «Разбросанных листков» Гердера⁵⁵ с опубликованной здесь стихотворной легендой «Образ поклонения»⁵⁶: «благословенная мать Божия» является в свовидении художнику Софронию (то есть как имя нарицательное — благоразумному, рассудительному, сосредоточенному в отличие от тех «рассеянных душ», которым истина и красота никогда не являются⁵⁷). В завершение Гердер перефразирует те же строки из письма Рафаэля графу Кастильоне, которые цитировал и Вакенродер, приводит их (в

⁵² Bildniss. В стихотворении А. В. Шлегеля речь идет о портретировании по всем правилам искусства, и «Санкт-Лукас», которому ангелы подают кисти и растирают краски, заставляет позировать ему как упрямый и требовательный художник.

⁵³ Последние две строфы стихотворения.

⁵⁴ «Сердечные излияния» приводятся И. Ф. Унгером в числе книг, «готовых к Михайловой ярмарке», вместе с четвертым томом «Ученических годов Вильгельма Мейстера» Гете (см. книжные объявления в конце первого издания романа Гете). Михайлова ярмарка, третья книжная ярмарка Германии, устраивалась в декабре, перед Рождеством.

⁵⁵ Zerstreute Blätter, Sechste Sammlung. Gotha, 1797.

⁵⁶ «Das Bild der Andacht». См.: Herders Werke / Hrsg. von Ernst Naumann, 3. Berlin, [1912], S. 149—150; Herder. Sämtliche Werke / Hrsg. von B. Suphan, Bd. 28. Berlin, 1884, S. 192—194.

⁵⁷ Стихи 2—3.

сноске) тоже и по-итальянски (правда, в более полном виде): «Являлся ли к тебе, о Рафаэль, образ богини, когда, при недостатке земных красавиц⁵⁸, представлялась тебе святая идея? Я вижу ее образ. Она то была»⁵⁹. По вопросу об источнике стихотворения Гердера были высказаны различные мнения⁶⁰; возможно, что у Гердера был и какой-то неустановленный литературный источник⁶¹. Но нельзя заведомо отрицать знакомство Гердера со свежим сочинением Вакенродера: типографские сроки (декабрь—февраль) того технически не очень подвинутого времени это как раз вполне допускают.

Однако куда важнее и красноречивее внешней зависимости внутренняя связь между двумя произведениями. Надо принять во внимание, что значение культурно-философских идей Гердера для романтизма было огромно. Чтобы вообще мог вспыхнуть, на пороге нового века, романтизм, они должны были уже стать, в значительной мере, достоянием эпохи; так и Вакенродер во многих местах своей книги, например, там, где он рассуждает о равноправии различных языков культуры⁶², очень недалек от Гердера и лишь перелагает его мысли в несколько ином эмоциональном ключе. Но, разумеется, Гердер оставался просветителем-моралистом (при всех «иррационалистических» моментах своего возвращенного под крылом темного мудреца Иоганна Георга Гаманна просветительства) — таким предстает он и в своей легенде «Образ поклонения». И тем не менее это не мешает рождению в его позднем творчестве весьма показательных исторических парадоксов. Обвиненный в безбожии профессор И. Г. Фихте утверждал тогда, что «философемы веймарского суперинтенданта Гердера <...> похожи на атеизм, как одно яйцо на другое»⁶³. Сказанное в раздражении не было лишено своих оснований: у протестантского богослова Гердера догматическое содержание вероучения разлагается совершенно, остаются размытые контуры религиозной этики и неопределенные, лишённые предмета, отношения «благоговения» или «поклонения», которые складываются и оформляются в религию гуманности вообще. Так, и в «Разбросанных листках» Гердер ставил перед собой «нравственно-гуманные» цели⁶⁴.

⁵⁸ Неуклюжесть выражения присуща тут самому тексту Гердера.

⁵⁹ Стихи 34—37.

⁶⁰ *Koldewey P.* Op cit., S. 6.

⁶¹ Мнение Э. Наумана: *Herders Werke*, Teil 15, S. 508.

⁶² В очень многих местах; особенно в статье «О всеобщности, терпимости и любви к ближнему в искусстве»: для бога «готический храм столько же благолепен, как и храм греков» («Об искусстве и художниках», с. 61; *Wackenroder. Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 47).

⁶³ Письмо от 22.III. 1979. — *Fichte J. G. Briefe / Hrsg. von M. Buhr.* Leipzig, 1962, S. 171.

⁶⁴ *Kantzenbach F. W.* Herder in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1970, S. 116. Ту «идею», о которой говорит Рафаэль в письме Кастильоне, Гердер называет «божественно-человеческой», «humanissima idea divina» (*Herder. Sämtliche*

Но именно утрачивая свою внутреннюю, историческую субстанцию верования, религия наряду с некоей общегуманной этикой превращается и в своего рода общечеловеческую эстетику; исчезая из центра человеческого мира, она способна становиться украшением мира, чем-то орнаментальным, возродиться как предмет и источник эстетического любования. Так, создавая свои «Легенды», Гердер не мог не вынести на поверхность целый мир средневековых верований, сказаний, предрассудков, чудес, решительно отвергнутых «разочарованным» протестантизмом. По словам старого биографа, «Гердер, по сравнению со слепым и тривиальным Просвещением⁶⁵, вместе с пылью сметающим и крупички золота, занимает лучшую позицию — наделенный тончайшим историческим чутьем и человеческим чувством, он зорко просеивает пыль, чтобы не упустить золото»⁶⁶. Но в конце XVIII века до такого бесстрастно-либерального объективизма второй половины прошлого столетия было еще очень далеко, и сын Гердера, Вильгельм Готтфрид, вынужден был защищать «Легенды» покойного отца от «грубых недоразумений», от домыслов, какие «не придут на ум честному человеку», — будто автор «Легенды» стремился возродить «житийный вкус и житийную аскетику и скверные жития святых»⁶⁷. Действительно, лишь прочувствовав всю внутреннюю степень гердеровского протестантски-просветительского «атеизма», можно понять его обращение к католическому средневековью как материалу религиозно- и культурно-нейтральному, никак не нарушающему общегуманности религиозно-нравственного. Заимствования Гердера из католического средневековья формальны — в той же плоскости, что и обращение его к поэзии самых разных, христианских и нехристианских, культурных и некультурных, древних и новых народов: к чему устремлены все поэты всех времен, пусть даже они и не всегда умели, — это «характер народности», это «разум, чистая гуманность, простота, верность и истина»⁶⁸. И все же это формальное равенство всего поэтического до какой-то степени обманчиво; несомненно, своими «Легендами» Гердер высказал больше, чем хотел. Если и нельзя говорить о каком-то пристрастии Гердера к католицизму, то его интерес к средневековому религиозному миру Европы во всем уже не случайно совпал, в культурном контексте конца XVIII века, с исканиями романтиков — с их интересом к католическому средневековью, более узким и более специальным, чем у Гердера, а притом и более жизненно на-

Werke, Bd. 28 / Hrsg. von C. Redlich, Berlin, 1884, S. 282), — так в пояснениях к поэме «Пигмалион. Вновь оживленное искусство» (1801—1803), в конце которой (ibid., S. 276) Гердер вновь перефразирует строки этого письма.

⁶⁵ То есть главным образом по сравнению с Просвещением берлинским, узкорационалистическим.

⁶⁶ *Haym R. Herder* (1880—1885), Bd. 2. Berlin, 1958, S. 626—628.

⁶⁷ *Herder J. G. von. Sämtliche Werke*, Abt. 2, Th. 6. Stuttgart — Tübingen, 1827, S. 7.

⁶⁸ *Herders Werke*, Teil 9, S. 118.

сущным. Романтиков захватывают, а Гердера чуть-чуть задевают одни и те же культурные тенденции конца века. В двух моментах Гердер и романтики, как бы ни чужды были они друг другу, идут параллельными путями — и романтики тоже строят, конструируют религию как эстетическое мироздание, и романтики тоже возводят это здание на почве, уже очищенной от всякой традиционной веры. Иначе романтическая религия и не мыслима — она не опирается на традицию, а лишь в процессе своего построения может заимствовать традиционное и возвращаться к традиционному. Эстетическая религия романтиков предполагает в качестве своего фундамента то просветительское безбожие, которое она преодолевает и хоронит внутри себя⁶⁹. «Видение Рафаэля» и «Образ поклонения» — печать глубинной встречи Гердера и романтиков в самый канун становления немецкого романтического движения; но и шлегелевского «Св. Луку» Э. Науманн возводил к легенде Гердера⁷⁰.

Ту же легенду о вдохновленном божественной идеей творчестве художника находим, в почти неизменном виде, на дальних пологих склонах романтического движения.

Эта легенда явственно звучит у позднеромантического естествоиспытателя, врача и художника Карла Густава Каруса, когда он пишет о «Сикстинской мадонне» Рафаэля: «Видение — вот что предстояло изобразить художнику. Было ли у Рафаэля подлинно видение, как о том часто рассказывают, так что мадонна явилась ему «в прекрасном мощном сновидении», по выражению Моцарта, — это оставим в стороне, тем более, что в конце концов всем нам прекрасно известно: все прежде не узренное и не сотворенное тому, кому суждено бывает первому узреть и сотворить, является не иначе, как в видении, то есть если угодно в экстазе, и отнюдь не непременно в форме сновидения, но однако по необходимости в форме, резко отклоняющейся от законов всего того, что изо дня в день представляют нам наши обычные чувства»⁷¹.

Карус не поправляет легенду с позиций науки и не отменяет ее рациональными доводами. Он, напротив, мог бы подкрепить ее аргументами романтической психологии, указывающей на важную роль фено-

⁶⁹ См.: Köberle A. Die Romantik als religiöse Bewegung // Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen / Hrsg. von Th. Steinbüchel. Tübingen — Stuttgart, 1948, S. 68—69.

⁷⁰ Herders Werke, Teil 15, S. 508. Связь, скорее неожиданную, между «Легендами» Гердера и ранним романтизмом отмечал еще Фр. Боутервек (1819): «Еще прежде, чем в немецкой поэзии была возрождена романтически-католическая мистика, христианская легенда была неожиданно восстановлена в правах среди остальных поэтических жанров благодаря счастливой идее Гердера» (цит. в кн.: Sengle F. Biedermeierzeit, Bd. 2. Stuttgart, 1972, S. 141).

⁷¹ Carus C. G. Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie. Dresden, [1867], 14. Работа о «Сикстинской мадонне» впервые была напечатана в сб.: Jahrbücher der Schiller-Stiftung, Bd. 1. Dresden, 1857. Здесь — S. 17—18. Различия между изданиями незначительны.

менов сомнамбулизма и телепатии⁷². Он возводит ее к тому общему, управляющему творчеством закону, в свете которого, по мнению позднего романтика, довольно безразлично, было ли реальным рассказанное Вакенродером явление Марии Рафаэлю, коль скоро, по сущности творческого акта, видение *было*: даже и не засвидетельствованного никем, его не могло не быть⁷³.

Таким образом, Карус обосновывает романтическую легенду психологически, причем его психология, остановившаяся в своем развитии на достижениях 20—30-х годов, в свою очередь романтическая, постигает лишь одну сторону творческого процесса — субъективную, тогда как объективная, не зависящая от художника, от уникальности его восторженного состояния, сторона «нуминозного» предмета, увиденное в видении, невольно (и не случайно) остается в тени⁷⁴. Как ускользает здесь из поля внимания «объективность» — это небезынтересно и не лишено значения даже и в плане дальнейшего развития западной мысли, в частности, эстетической, — но, нужно заметить, тонкий уровень специфически искусствоведческого, весьма дельного анализа у Каруса бесконечно выше вакенродеровских «невыразимых» восторгов⁷⁵.

Известная изначальность романтического видения самого искусства присуща еще и позднему Карусу, когда с наивных времен Вакенродера прошло уже три четверти века. Если романтическому взгляду на искусство, однажды завоеванному, и была свойственна та инертность, которая самое прозрение обращала со временем в удобную и незамысловатую форму, то была в нем и другая, позитивная и по существу неистребимая сторона, основанная на внутренней художественности самого романтического миропостижения, — она заключалась в ясном осознании той *мгновенности* художественного озарения, которая все бытие творца, поэта уносит вдаль от обыденного существования и которая на краткое время смыкает его существо с высшей, иначе не достижимой, реальностью. Теория классицизма эту исчезающую временную долю перехода, которой люди обязаны шедеврами искусства, пытается застичнуть в самом материале, в самом пластически запечатляемом, ясном, замкнутом, всегда доступном обзору образе⁷⁶. Эпоха романтизма рассмот-

⁷² Carus C. G. Op. cit., S. 13.

⁷³ По мнению Л. Миттнера (Op. cit., S. 558—559), уже у Вакенродера остается неясным, объективно ли «видение» художника или оно порождено его фантазией. Однако такая двусмысленность порождается уже самой традиционной сущностью «видения», теоретически осмысливаемой — подвергаемой рационализации — в позднеромантической эстетике.

⁷⁴ Carus C. G. Op. cit., S. 16.

⁷⁵ В значительной мере статья Каруса посвящена анализу композиции «Сикстинской мадонны».

⁷⁶ См. главу III «Лаокоона» Лессинга (*Lessing G. G. Gesammelte Werke / Hrsg. von P. Rills, Bd. 5. Berlin, 1955, S. 28; ср. также S. 158*): «Если одно-единственное мгновение обретает благодаря искусству неизменную длительность, то оно,

рела иное: искусство корнями уходит не в материал, его корни — в выси, в той небывалости чудесного и редкостного, чего, собственно говоря, и нет и не может быть и что никак нельзя ни почувствовать, ни проверить со стороны, — искусство существует несмотря на свою невозможность, через свою немыслимость, через всегда парадоксальное, всегда чуждое проторенному пути осуществление своей невозможности. Берлинский философ К. В. Ф. Зольгер, преодолевавший романтизм своей эстетической теорией, но всегда сохранявший близость к художественному опыту романтического искусства (литературы), конструирует искусство особым способом — он не отводит ему постоянного «места» в гармоническом и все охватывающем собою мироздании, но понимает его как запечатленную мгновенность происходящего сейчас и здесь полнейшего и совершеннейшего откровения божественной идеи в материале конкретной земной жизни, что одновременно означает и гибель идеи в земном, и возвышение земного до уровня идеи⁷⁷. В центре искусства оказывается не прекрасное⁷⁸, а ирония как конечный итог опосредования идеи и материала⁷⁹. Зольгер говорит о «хрупкости прекрасного» («Hinfälligkeit des Schönen»)⁸⁰.

Хрупкости искусства отвечает искупленная такой ценою его вечность⁸¹. «Was bleibt aber, stiften die Dichter» — «Непреходящее учреждают поэты» — этими словами заканчивается один из гимнов Ф. Гёльдерлина⁸². Ценность эстетики романтической эпохи состоит прежде всего в том, что она так или иначе чувствует жизненный парадокс искусства и

это мгновение, не должно выражать ничего кроме того, что можно мыслить лишь в переходе, транзиторным».

⁷⁷ См. диалог Зольгера «Эрвин» и его «Лекции по эстетике» (см.: *Solger K. W. F. Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* / Hrsg. von W. Henckmann. München, 1970, S. 387—388).

⁷⁸ *Винкельман И. И.* История искусства древности. М., 1933, с. 121: «Красота, как центр искусства, как его конечная цель...»

⁷⁹ «То средоточие искусства, в котором достигается совершенное единство созерцания и остроумия, мы, коль скоро оно состоит в снятии идеи самою собою, называем художественной иронией» (*Solger K. W. F. Vorlesungen über Ästhetik*. Darmstadt, 1973, S. 241); «Мгновение перехода, в котором сама идея необходимо уничтожается, должно быть подлинным местонахождением искусства...» (*Solger K. W. F. Erwin*, S. 387).

⁸⁰ См.: *Becker O. Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, // *Becker O. Dasein und Dawesen*. Pfullingen, 1963, S. 11—40.

⁸¹ *Ibid.*, S. 39. См. о мгновении постижения жизни в произведении искусства, о собирании ее в единство художественного «изначала» («*yllabein eis hen*») в кн.: *Perpeet W. Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*. Freiburg — München, 1970, S. 196—217, особ. 201—202 (о метафорах, выражающих мгновительность художественного усмотрения и схватывания смысла), а также S. 233—234, 119—120.

⁸² *Hölderlin F. Sämtliche Werke* / Hrsg. von F. Beissner. Leipzig, 1965, S. 377. Неверно понято в русск. изд.: *Гёльдерлин Ф.* Сочинения. М., 1969, с. 179. См.: *Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. 4 Aufl. Frankfurt a. M., 1971, S. 40—42. Ср.: «Великое или прекрасное творение <...> есть нечто непреходящее («*ein*

пытается осмыслить эту самую трудноуловимую и самую принципиальную сторону его — искусство как соединение противоречивого и соединение неразрешимого. В самой себе не защищенная ни от фразы, ни от холостого хода движущейся по инерции мысли, романтическая эстетика в целом противостоит тем тяжеловесно-бессодержательным и уныло-убогим словам, при посредстве которых искусство сводили и сводят к внехудожественной необходимости, устраняя неповторимый момент раскрытия этой необходимости, ее внутреннего разверзания, ее расцветания в парадоксальном по своей природе художественном образе.

Постигая такие сложности и тонкости искусства, романтическая эстетика оправдывала и вымысел созданной Вакенродером легенды о Рафаэле. Если наивность этой легенды отрицается целенаправленностью произведенной Вакенродером «фальсификации» исторического документа, а искусственность подобных приемов ставит под вопрос серьезность антиклассицистской полемики Вакенродера, то для романтической эстетики поэтического творчества и вдохновения вакенродеровское «Видение Рафаэля» — все равно что провидение, заключенное в форму не понятного еще и самому творцу символа. Диалектическое постижение сущности искусства у Зольгера — самого близкого к искусству философа тех десятилетий и из близких искусству самого глубокого — само зависит от вакенродеровской легенды о Рафаэле, с той только безусловно существенной оговоркой, что Зольгер оставляет в стороне все наивно-детское и нарочито-ребяческое, что было присуще этому рассказу, всю его чисто эмпирическую и житейскую «чуждость». «Когда я смотрю на „Святую Цецилию“, — писал Зольгер в 1812 году, — пусть это даже копия кисти Джулио Романо, — или на здешнюю копию „Madonna della sedia“, а прежде всего на „Мадонну со св. Сикстом“ Рафаэля, то мне всегда кажется, что не просто степенью, но и самой сутью своей живопись эта отличается от всей остальной. <...> Мне кажется, что другие художники пытались возвысить до божественности человеческие лица, а Рафаэль черпал из самого источника и свел на землю божество, чтобы воплотить его в облике человека»⁸³. Пережитое им чудо искусства Зольгер стремился выразить в такой адекватной своему предмету диалектической философии искусства, которая, чуждая любой схематичности, любой понятийной неподвижности, давала бы возможность постигнуть сущность художественного чуда — неповторимость непредсказуемого и всегда нового акта поэтического творчества.

Вакенродеровская легенда о Рафаэле была одним и, видимо, самым распространенным вариантом романтического мифа о творящем

Bleibendes»), обладает всеобщим значением, это побег чистого ума — невинного, незапятнанного, поднимающегося из этого пронизанного волей мира слово аромат» (Schopenhauer A. Sämtliche Werke. Grossherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe, Bd. 4. Leipzig, [o. J.], S. 460).

⁸³ Solger K. W. F. Nachgelassene Schriften, Bd. 1, S. 239—240.

по божественному наитию художнике. Легенда пользуется своими постоянными мотивами — таковы мечтания художника об идеале, откровение, дарованное ему в экстазе или сновидении, непосредственная помощь неба. Этой легенде был сужден поразительно долгий век, и можно сказать, что она достигла своего абсолютного завершения лишь в 1917 году, когда в Мюнхенском оперном театре была поставлена, под управлением Бруно Вальтера⁸⁴, музыкальная легенда Ганса Пфитцнера «Палестрина», приведшая в такой восторг Томаса Манна⁸⁵. Герой этого настоящего шедевра музыки XX века, великий композитор эпохи Возрождения — родной брат вакенродеровского Рафаэля; можно только поражаться тому, с какой не замутненной временем чистотой воспроизводятся в музыкальной легенде Пфитцнера все неприменные черты рассказа о художнике; в большой сцене первого действия гениальный композитор — мятущаяся и неудовлетворенная душа, сколок с романтических творцов XIX века — пишет, погруженный в забытие, свою мессу под диктовку хора ангелов: небеса раскрылись для того, чтобы создано было гениальное творение, что предопределяет судьбу музыки, если не судьбу самой религии в бурную эпоху Тридентского собора. Об этом выдающемся произведении Пфитцнера, коль скоро оно посвящено не Рафаэлю, можно было бы и не упоминать, если бы только оно не было заключительным апофеозом романтического гения и, главное, всего романтизма. Романтическое движение, его поэтические мотивы, его развитие, его язык берется композитором не только в его следствиях, как итог развития, но снимается как целое, как художественно-этическое единство — несмотря на более чем сто лет его существования. Легенда о Палестрине творится Пфитцнером с той же концентрированной, нерастраченной и отчасти наивной силой убежденности, с которой ста двадцатью годами раньше создавал Вакенродер свой раннеромантический рассказ о Рафаэле. В этом смысле Пфитцнер, упрямый и агрессивный теоретик творчества по «наитию» («Einfall»), о «великом и непостижимом чуде»⁸⁶ которого он не переставал писать, приводит к завершению и легенду о Рафаэле, как и обо всяком романтическом, вдохновленном небесами творце, — после Ганса Пфитцнера, с его тоже непостижимо запоздавшим шедевром, сочинять литературные, живописные и музыкальные варианты прежнего мифа было бы, наверное, уже бесцельным эпигономством.

Поэтических сочинений о Рафаэле XIX век создал несметное число. Среди них нет ни одного, которое было бы на высоте избранного персонажа. Весьма известный рассказ Ахима фон Арнима «Рафаэль и его соседки» (1824)⁸⁷ приближает итальянского художника к психоло-

⁸⁴ См.: *Walter B. Thema und Variationen*. Frankfurt, 1963, S. 290—292. Опущено в русск. пер.: М., 1969.

⁸⁵ *Mann Th. Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlin, 1918, S. 407—430.

⁸⁶ *Pfitzner H. Gesammelte Schriften*, Bd. 1. Augsburg, 1926, S. 214.

⁸⁷ *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1824*. Leipzig, 1824, S. 137—217.

гически-бытовому восприятию бидермайера. Книга Вакенродера выгодно отличается от большинства сочинений на тему Рафаэля — реально достигнутое в ней все же никак не сопоставимо со скромным и чрезвычайно смиренным обликом работы, и то, что читало в ней романтическое движение, значительно, во многом неожиданно⁸⁸.

Неизменность романтической легенды на протяжении века с лишним не исключает дальнейших, существенных дифференциаций в ней. Одной из основных черт романтизма была спиритуализация бытия, в чем можно видеть иной раз отголоски продолженных или возобновленных традиций барокко. Но и этой черте романтизма, который звал порой к духовной перестройке или даже преобразению жизни, отвечала оборотная сторона, заключающаяся в овеществлении, или материализации, духовного. Редко эти стороны приводились в такую принципиальную, нерасторжимую диалектически-динамическую связь, как то было у Зольгера. Для этого требовалась огромная, гегелевская сила спекулятивного мышления, но романтики почти и не ставили перед собой подобных грандиозных задач, а когда ставили, то обычно отступали перед их трудностями. Нередко романтиков привлекало и устраивало как раз нарочитое и недалекое смешивание и спутывание действительности материальной, жизненной, земной, обыденной и действительности духовной, идеальной. А по мере того как романтические представления становились достоянием многих и подхватывались писателями второго и третьего ранга, вся новизна романтического взгляда на мир опреснялась и перерастала в самоудовлетворенно-мещанскую культуру немецкой повседневности. Меттерниховская эпоха Реставрации, пора так называемого бидермайера, эти переродившиеся черты романтизма тем более систематизировала, накапливала и нейтрализовала.

Но уже вакенродеровская легенда о Рафаэле заключает в себе известную двойственность. Уже Вакенродер *овеществляет* рафаэлевскую «идею». Открывая для себя чудо искусства, его возвышенную суть, Вакенродер, стилизатор своей наивности, невольно отдает дань тривиальному элементу — следствие той недодуманности, интеллектуальной не требовательности и быстрой удовлетворенности своим прекраснодушием,

⁸⁸ Что некоторые из ранних романтиков-живописцев (Фридрих Бури) могли принимать «Сердечные излияния» за произведение Гете, удивляет нас теперь как слепота к стилю (ср. в те же годы подобную историю с романом «Агнес фон Лильен» Каролины фон Вольцоген). Однако и путаница симптоматична и уже заранее указывает на эстетические смещения более поздней, подготавливаемой здесь, эпохи. Эстетической всеядности и путанице бидермайера было положено начало вместе с началом романтизма — одним из величайших путаников был Людвиг Тик, и замечательно уже одно то, что во второй сборник работ Вакенродера, в «Фантазии об искусстве», он вставил и свою заметку о Ватто, совсем не чувствуя, какой диссонанс вносит он этим в эстетический мир своего друга.

которые становились спутниками романтизма и в самых лучших его замыслах. Довольно упомянуть хотя бы то одно, что вакенродеровский Рафаэль, с его возвышенными муками и с его благородной неспособностью сразу же постигнуть являющийся ему неземной образ, — и это психологически тонко и оправданно, — после своего ночного видения словно получает патент на копирование усмотренного им первообраза, так что отныне ему всегда «удается представить тот образ, который носился в его воображении»⁸⁹. Чудо искусства, совершившись, осталось позади — художник удовлетворяется благоговейной пораженностью, пробуждаемой в нем творениями своей же кисти⁹⁰. А. В. Шлегель в своих рассуждениях о «Сикстинской мадонне», в 1799 году, также непоследователен или, вернее, следует разным возможным вариантам легенды. «Я не могу назвать Марию богиней»⁹¹, — говорит одна из героинь его (написанного вместе с Каролиной Шлегель) диалога «Картины». — Но дитя, которое держит она на руках, — это бог, потому что ни одно дитя на свете еще так не выглядело. Она же, напротив, есть лишь величайший человеческий образ (*das Höchste von menschlicher Bildung*), идеализированный лишь в том, что она так спокойно держит сына на руках, без видимого восхищения, без гордости или смирения. И нет в ней ничего эфирного, все в ней солидно и весомо»⁹². И чуть позже: «Что она босыми ногами, не прикрыв их одеждами, ступает на облака, тоже не напрасно, — фигура от этого четче, и все явление — человеческое. <...> Это — чистое явление, не украшенное людьми в соответствии с тем, чего, как полагают они, требует от них чувство благоговения, а выступающее в своем собственном естестве»⁹³. Разумеется, такие раннеромантические беседы очень отличаются от безбрежной болтовни постаревших на полтора десятилетия романтиков из тиковского «Фантазуса» (1812—1816), но для теории эти высказывания слишком отрывочны и противоречивы. Кроме того, если образ Марии понят как «просто» человеческий и слишком земной, — понимание само по себе отнюдь не ложное⁹⁴, — то имен-

⁸⁹ *Wackenroder. Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 8. Верно формулирует В. Пернеет (Op. cit., S. 120): «Если бы художник сознательно имел перед своим взором некий уже существующий эйдос, он был бы избавлен от всяких творческих мук».

⁹⁰ И тогда такая вновь обретенная творческая наивность сходится с одним из постоянных мотивов прежней литературы о Рафаэле: не удивительно, что для жившего в конце большой эпохи культурной истории компилятора Рафаэль — художник «непонятый», «недопонятый» именно в том, что он на самом деле «не мучился над проблемами. Он даже не подозревал о них» (*Spengler O. Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1. München, 1921, S. 377).

⁹¹ В самом по себе употреблении немецкого слова «Göttin» еще нет ничего языческого. Ср. «Фауст» Гете, ст. 12103 (девятый от конца). Ср. ст. 12012.

⁹² *Athenaeum*, Bd. 2, S. 126.

⁹³ *Ibid.*, S. 128.

⁹⁴ Ср.: Гердер в «Письмах к поощрению гуманности» (вып. 4, 1795): «<...> все Марии Рафаэля, несомненно высшие и чистейшие в своем роде, — сельские девушки, только глубоко прочувствованные и идеализированные» (*Herder. Sämtliche Werke*, Bd. 17, S. 370).

но для немецкого живописного реализма в этом, как будет видно, заключены опасности, — так сказать, опасности чрезмерного привыкания к священному, то есть к исключительности мгновения открывающейся художественной истины. Эти опасности и не замедлили сказаться в развитии искусства.

Сложившееся фактически в июле 1808 года и оформленное статутом через год «Братство св. Луки» включало в себя поначалу шестерых молодых учившихся в Венской академии художников — Пффорра, Овербека, Зуттера, Фогеля, Винтергерста и Хоттингера⁹⁵. Вместе с созданием «братства» пришла пора практического претворения художественных идеалов Вакенродера, ориентированных на средние века⁹⁶. Умерший двадцати четырех лет от роду, в 1812 году, Франц Пффорр, юноша благородный и чистый, унесший в могилу загадку своего дальнейшего развития: подобно Фра Анжелико у Вазари и Вакенродера, Пффорр, встретившись с трудностями в работе, молится, прежде чем закончить свою картину⁹⁷; поселившись в Риме в здании монастыря «Сан-Исидоро», немецкие художники живут с оглядкой на монастырские обычаи, хотя и не становятся от этого ни аскетами, ни святошами⁹⁸. На одном из рисунков Пффорра Фра Анжелико парит над Римом, сопровождаемый Рафаэлем и Микеланджело⁹⁹, на другом Дюрер и Рафаэль преклоняют колени перед тронем Искусства¹⁰⁰, в чем Лер справедливо предполагает воздействие статьи о Дюрере из «Сердечных излиятий» Вакенродера¹⁰¹. Он же от-

⁹⁵ Книгу Ф. Г. Лера (*Lehr F. H. Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pfort der Meister des Lukasbundes. Marburg, 1924*) с ее философским осмыслением тонкостей развития искусства в эту эпоху и с ее архивными материалами удачно дополняет теперь новая книга Л. Гроде (*Grote L. Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke. München, 1972*), который тоже публикует впервые много неизвестных материалов.

⁹⁶ *Grote L. Joseph Sutter...*, S. 24—27; *Lehr F. H. Op. cit.*, S. 233—234. См. также предисловие Г. Эйхнера к указанному (см. примеч. 25) изданию статей Ф. Шлегеля по искусству, особ. с. XXVII.

⁹⁷ *Lehr F. H. Op. cit.*, S. 51.

⁹⁸ *Ibid.*, S. 78—79.

⁹⁹ *Ibid.*, S. 177, Abb. 46. Ср. у Вакенродера рассказ об увиденных им во сне Рафаэле и Дюрере: *Wackenroder. Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 62.

¹⁰⁰ *Lehr F. H. Op. cit.*, S. 62. Ср. такую параллель: для Дюреровских торжеств 1828 года в Нюрнберге Адам Эберле, как рассказывает Эрнст Фёрстер, изготовил такой эскиз — Дюрер и Рафаэль, оба в венках, подают друг другу руки перед тронем Искусства; позади Дюрера стоят император Максимилиан, Мартин Лютер, В. Пиркхаймер и М. Вольгемут, позади Рафаэля — папы Юлий II и Лев II, Браманте и Перуджино; на заднем плане — пейзажи Нюрнберга и Рима (*Dürer und die Nachwelt / H. Lüdecke, S. Hailand. Berlin, 1955, 190*). Это вариант усиленно разрабатывавшейся, жизненно важной для немецкого живописного романтизма темы «Италия и Германия». На рисунках П. Корнелиуса для фресок Пинакотeki в Мюнхене Рафаэль и Дюрер венчают — и приводят к единению — две линии в истории искусства (*Hagen A. Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, Bd. 2. Berlin, 1857, S. 192*).

¹⁰¹ *Lehr F. H. Op. cit.*, S. 179—180.

мечает влияние Вакенродера на оценки, которые Пфорт дает ранним итальянским живописцам¹⁰². «Пфорт так глубоко усвоил „Сердечные излияния“, что, сам того не сознавая, заново пережил связанную с Рафаэлем легенду. Как Рафаэлю явился во сне лик Марии, <...> так произошло у Пфорта с одним женским лицом. Он обратился с молитвой к богу, и ему было даровано озарение. И эта женская голова была сочтена его друзьями одной из лучших его работ»¹⁰³.

Уже среди первых членов «Братства св. Луки» наблюдалась, на фоне общих художественных идеалов, поляризация художественных типов. Ф. Овербек, по острой характеристике Лера¹⁰⁴, — спиритуалист, пренебрегающий видимой стороной живописного искусства, то есть художник, идущий прямо против самой сущности живописи¹⁰⁵. Напротив того, в работе Йозефа Зуттера, написанной в 1811—1812 годах, в одной из считанных работ маслом из его наследия, «Христос в Гефсиманском саду» (кат. № 1), — картину эту Л. Гроте называет «ценнейшим инкунабумом назарейской живописи»¹⁰⁶, — можно заметить иную крайность — крайность предельного овеществления всего духовного, символического. Христос молится в Гефсиманском саду, а правая рука его указывает на чашу, находящуюся тут же на земле; рядом с Христом стоит, в рост человека и совсем «как живой», во всей материальной, телесной плотности, ангел, утирающий пот с лица Иисуса. Попытка обновить традиционную иконографию сюжета, о чем говорит Л. Гроте, едва ли удалась¹⁰⁷: такую его трактовку вряд ли можно признать состоятельной, в то время как фигура ангела в облике человеческом заставляет вспомнить о той назарейской сентиментальности, которой не переносил Гёте¹⁰⁸, — не с кем иным, но с ангелом [!] должен отождествлять себя сострадатель-

¹⁰² Ibid., S. 279.

¹⁰³ Grote L. Joseph Sutter..., S. 76.

¹⁰⁴ Lehr F. H. Op. cit., S. 130.

¹⁰⁵ Это — такая черта распадаения изобразительной и духовной сторон живописного искусства, которая в той или иной форме отмечается у разных представителей романтической живописи. В творчестве величайшего художника эпохи, Каспара Давида Фридриха, она запечатлевается в глубинных деформациях всего облика его произведений.

¹⁰⁶ Grote L. Joseph Sutter..., S. 168.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Гете писал в 1805 году в «неокатолической сентиментальности» и о «das klosterbrudrisierende, sternbaldisierende Unwescn» имея в виду Вакенродера и роман Тика из дюреровских времен), «что изобразительному искусству грозит большими опасностями, чем все калибаны, требующие реальности» (*Goethe. Gesammelte Werke*, Bd. 19. Berlin — Weimar, 1973, S. 449). Замечаний Гете о книге Вакенродера немало, в «Анналах» Гете свое знакомство с нею отнес к 1802 году (Ibid., Bd. 16, S. 100—101), изложив ее смысл в виде следующего силлогизма: «Некоторые художники были монахами; следовательно, все художники должны быть монахами». Нет подтверждения тому, чтобы Гете задела подмена Галатеей мадонной (ср. иначе: *Mittner L. Op. cit.*, S. 579—580).

ный созерцатель этой религиозной картины, которая, при всех своих явных недочетах, действительно относится к числу лучших, наиболее свежих замыслов назарейцев.

Тем не менее есть роковое в этой расщепленности назарейской школы, когда ни один художник среди всех мучительно колебавшихся между литературой и живописью, между самовыражением и подражанием, сюжетом и идеей не в силах был схватить *целое* искусства в художественном результате своих трудов. Тем более зловещий симптом в исторической динамике беспокойного времени — тяготение к безусловному овецствлению духовных смыслов. Год Венского конгресса и Священного союза — 1815 — был поворотным в европейской политике («Sind Könige je zusammengekommen, So hat man immer nur Unheil vemommen», — гласила эпиграмма Гете, единственный раз, в 1816 году, напечатанная при его жизни, в Вене¹⁰⁹, — «Сошлись цари, жди беды» — таков ее краткий смысл), он открывал движение в сторону реакции, что окончательно стало ясно всем спустя четыре года. Этот год отмечен и в немецком искусстве символическим фактом безоговорочного подчинения его задачам политической реакции: созданная Генрихом Оливье гуашь, хранящаяся в музее города Дессау, так и называется «Священный союз» — она изображает закованных в рыцарские доспехи Александра I, императора Франца I и короля Фридриха Вильгельма III стоящими перед алтарем готического собора. Даже если эта работа и невысокого достоинства¹¹⁰, она сразу же запоминается и особо впечатляет во всем обширном творчестве братьев Оливье; не случайно ее беспрестанно воспроизводят¹¹¹. К. Кайзер эффектно сопоставляет ее с написанной годом раньше картиной Ф. Г. Вейча «Клятва сословий у алтаря Отечества»¹¹². Эта последняя — произведение слабое, с перегруженной малоупорядоченной символикой, но при этом оно проникнуто неподдельным патриотическим пафосом эпохи освободительных войн. У Вейча на той алтарной картине, у которой приносят свою клятву представители немецких сословий, — видение креста как «идея» второго порядка, как картина на картине. У Г. Оливье его «идея» закупорена в сплошном орнаменте каменных и стальных форм, среди которых рисуются фотографические, мелкие и неодухотворенные, лица монархов¹¹³. Зато у Г. Оливье с его гуашью нет

¹⁰⁹ См.: *Goethe. Op. cit.*, 2, S. 394.

¹¹⁰ *Grote L. Die Brüder Olivier...*, S. 114.

¹¹¹ См. каталоги недавних выставок: *Deutsche Romantik. Gemälde-Zeichungen*. Berlin, 1965, 174; *Caspar David Friedrich und sein Kreis*. Dresden, 1974, S. 14.

¹¹² *Kaiser K. Deutsche Malerei um 1800*. Leipzig, 1959, S. 119—121.

¹¹³ На лице Фридриха Вильгельма то вдохновение, которое тут по смыслу предполагается, рисуется агрессивными и карикатурно-вызывающими чертами. Таинственно-зловещее в этом изображении сродни сцене или иллюстрации кульминационного момента в каком-нибудь из рыцарских, разбойничьих и готических романов (*Ritter-, Räuber- und Schauspielmanc*) той эпохи, сопутствовавших и способствовавших переосмыслению готики.

уже и тени колебаний, его работа цельна, и в ней нет следов субъективной захваченности художника: напротив, можно сказать, что потребовалось более полувека возрождения готики¹¹⁴, чтобы могла появиться такая работа, уверенно срацивающая свой художественный идеал с новыми тенденциями европейской политики после наполеоновских войн. Можно подумать, что немецкое искусство и немецкий романтизм специально и издавна готовились к этой исторической встрече! Но тогда это уже беда искусства, и столь «своевременная» гуашь Оливье — тревожный признак внутреннего кризиса и перестройки целого течения в немецком живописном романтизме.

Свой вариант легенды о Рафаэле представили в эти годы кризиса братья Франц и Йоганнес Рипенхаузены¹¹⁵. Их «Сон Рафаэля» (1821)¹¹⁶ изображает юношескую фигуру художника, как бы внезапно объятая сном: он сидит за столом, успев отложить в сторону свою палитру; в левой части картины можно видеть правый нижний угол рафаэлевской «Сикстинской мадонны» с фигурой святой Варвары, в правой — сошедшую с этой же картины Марию с младенцем на руках, среди клубящихся облаков, повернутой несколько вправо в сторону художника, — хотя это всего лишь спроецированный для зрителя образ сонных грез живописца! Очевидно, что картина эта — не более чем иллюстрация романтической легенды, произведение вторичное, в котором нет признака самостоятельных романтических импульсов. Если это романтизм, то романтизм — одомашненный, приведенный в гармонию с духом бидермайера. Хотя братья Рипенхаузены лишь из моды — так полагал Клеменс Брентайно¹¹⁷ — примкнули к религиозному движению немецких живописцев-романтиков, хотя они и не были признаны назарейца-

¹¹⁴ Братья Оливье выросли в Дессау, где при князе Франце впервые в Германии началось (1773) и планомерно проводилось неоготическое строительство (было построено 23 здания, список которых Л. Гротте дает в указанной книге, S. 373). Фактические уточнения о немецкой неоготике см. в кн.: Keller H. Goethes Hymnus auf den Strassburger Münster und die Wiederaufweckung der Gotik im 18. Jahrhundert. München, 1974, S. 62—73. О своеобразной эстетической культуре (эстетическом практицизме) княжества, приютившего у себя школу реформатора педагогики Базедова, рассказывает издание: Studien über Philanthropismus und die Dessauer Aufklärung, Vorträge zur Geistesgeschichte des Dessau-Wörlitzer Kulturkreises. Halle, 1970; см. здесь особ. статью: Hirsch E. Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts. Der Dessau-Wörlitzer Kulturkreis im Spiegel der zeitgenössischen Urteile, в которой специально о неоготике — S. 112—113.

¹¹⁵ Материал для уяснения их творческого и психологического типа дает небольшое биографическое исследование О. Денеке: Deneke O. Die Brüder Riepenhausen. Göttingen, 1936 (Göttingische Nebenstunden, 15).

¹¹⁶ См. воспроизведение этой картины (Познанского музея) в указ. каталоге Deutsche Romantik, S. 188.

¹¹⁷ Clemens Brentano — Philipp Otto Runge. Briefwechsel / Hrsg. von K. Feilchenfeld. Frankfurt a. M., 1974, S. 55—56; Clemens Brentano. Gesammelte Schriften, Bd. 8. Frankfurt a. M., 1955, S. 154—155.

ми¹¹⁸ и на написанном маслом «Генеалогическом древе новонемецкого искусства» (1823) Фердинанда Оливье¹¹⁹ для них не нашлось места, в отличие от столь далекого назарейству Каспара Давида Фридриха, — и для них пробил свой час, и их давнее увлечение Вакенродером¹²⁰ получило художественное выражение в пору снижения и распада романтических идеалов¹²¹, в пору романтического бидермайера. Иллюстративная овеществленность видения — модус восприятия этим бидермайером вакенродеровской возвышенной легенды.

Его литературный вариант дал в те же годы (1819) писатель и драматург, известный представитель так называемой «драмы рока», Эрнст фон Хоувальд. В своем рассказе для детей¹²² он сочинил, пользуясь привычными аксессуарами драмы рока, историю о том, как благочестивый отшельник спасся от наводнения в ветвях дуба, как после смерти отшельника дуб перешел во владение виноградаря, как дочь виноградаря свято почитала отшельника, как дуб был срублен и переделан на винные бочки, как дочь виноградаря со временем вышла замуж и стала матерью двоих детей, как мимо шел Рафаэль, «величайший художник всех времен», как он увидел дочь виноградаря и в ней увидел тот образ мадонны, «который давно уже носился в его душе, только что его никак не удавалось запечатлеть достойным образом», и как теперь он нарисовал искомый образ на днище винной бочки, потому что другого материала под рукой не оказалось. Таинственны тут пути небесной благодати, и столь же таинственна почти патологическая завороченность конца 1810-х — начала 1820-х годов, — воплотившаяся, на самом рубеже бидермайера, в поэтическом шедевре «Праматери» Франца Грильпарцера (1817), — загадочной и пугающей ролью самых простых вещей, ухитрившихся даже и в умилительно-христианском, ребячески-поучительном сюжете... показать свое подлинное лицо проводников языческого демонизма, хранителей потаенных коварных живых сил бытия. Так вливается в море тривиального одно из ответвлений романтической легенды о Рафаэле — ее прежде времени сыгранный комический эпилог¹²³.

¹¹⁸ Grote L. Die Brüder Olivier..., S. 73—75.

¹¹⁹ Grote L. Joseph Sutter..., Abb. S. 128; S. 128—129.

¹²⁰ Ibid., S. 27.

¹²¹ Разумеется, это совсем не означает, что спиритуалистическая линия назарейства внезапно отмерла. С ней в эту враждебную возвышенному искусству эпоху происходили свои метаморфозы. Но не случайно убежденнейший из назарейцев, Фридрих Овербек, всю свою долгую жизнь оставался в Риме.

¹²² См.: Hoppe W. Op. cit., S. 110—111; Goedeke K. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 8. Dresden, 1905, S. 311. В своем фундаментальном исследовании литературной продукции бидермайера Фр. Зенгле считает Хоувальда «наиболее показательным детским писателем» эпохи и указывает на то, что в глазах современников он был «непревзойденным» автором для детей (Sengle F. Biedermeierzeit, Bd. 2. Stuttgart, 1972, S. 90).

¹²³ Фр. Зенгле (Sengle F. Op. cit., Bd. 2, S. 897) в совершенно иной связи обратил внимание на рассказ Александра фон Штернберга (Унгерн-Штернберга)

Остается добавить, что в своем последнем, незавершенном, в свое время недооцененном и все еще по привычке недооцениваемом комическом романе «Комета, или Николай Маргграф» (его третий том вышел в свет в 1822 году) Жан-Поль выводит, наряду с живописцем «голландской школы» Ренованцом, еще и Рафаэля, его брата, живописца «школы италийской», юношу, за свою жизнь не написавшего ни одной картины, — но ведь даже неромантиками сказано, что, родись Рафаэль без рук, он все равно был бы великим художником!¹²⁴ Жан-повелевский Рафаэль погружен в свои грезы и лишь редко бодрствует, но «отделы его мозга» — это «рафаэлевские лоджии», и стоит ему «уронить свой взгляд на совершенное произведение художнического волшебства, как оно горячими лучами поражает его нежные, легко ранимые глаза, и вечером, при свете луны, он видит его на стене в качестве своей собственной картины, но только куда более идеальной, — так что создания своих грез он принимал за первозданный образ, а чужую картину — за его слабое подобие»¹²⁵. Живое воплощение жан-повелевской метафоры о художниках, «пишущих эфир эфиром по эфиру»¹²⁶, Рафаэль, не различая сна и яви, приглашает осматривать свои шедевры — при лунном свете¹²⁷. Его возвышенно-не-

«Схоластика» (Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1845, Leipzig, 1845). И в этом рассказе известного в свое время беллетриста варьируется на модный лад установившаяся схема видения художнику (Urania, S. 357—358), но только является не дева Мария, а святая Анна, и является... живущей близ Киева православной монахине Схоластике (I). Этой монахине приходится, правда, следовать в дальнейшем канонам иконописи, и «аббатисе» удается убедить ее в их правильности (ссылка на сохранившийся портрет Марии работы святого Луки и на необходимое физиогномическое подобие всех святых), но в работах ее «просвечивает» нечто «одухотворенное» (S. 360). Это последнее служит писателю зацепкой для развертывания лихой фабулы, где он проявляет дурную фантазию и поразительное невежество (вроде того, что иконы пишут на холсте, а в предыстории, задолго до Петра Великого, отправляют депутацию в Санкт-Петербург и т. п.). Все составные романтической легенды о художнике воспроизведены, и только модный новеллист, чья «Муза заблудилась, — как писал современник, кстати, коллега Ф. Ницше по базельскому университету, — во фривольном и циничном» (Mähly J. Der Roman des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1872, S. 62), всему придает пикантно-двусмысленный характер. Не только интерес к бердящим душу сентиментальным фальшивым ситуациям делит он с широким кругом потребителей альманахов, но и вместе со своим десятилетием — глубочайшее презрение к выходящим за пределы жанрового реализма формам живописи; не кто-нибудь, но Артур Шопенгауэр рассуждал тогда о «ничего не говорящих, пошлых, надоевших церковных сюжетах» старых нидерландских мастеров «вроде трех волхвов, успения Марии, св. Христофора, св. Луки, пишущего Марию, и т. п.» (Paregga und Paralipomena. См.: Schopenhauer A. Sämmtliche Werke, Bd 5. Leipzig, [o. J.], S. 493).

¹²⁴ «Эмилия Галотти» Лессинга. Д. 1, сц. 4. (Lessing G. E. Gesammelte Werke, Bd. 2. Berlin, 1954, S. 244).

¹²⁵ Jean Paul. Werke / Hrsg. von N. Miller, Bd. 6. München, 1967, S. 981.

¹²⁶ Vorschule der Ästhetik, § 2; Jean Paul. Op. cit., Bd. 5. München, 1967.

¹²⁷ Jean Paul. Op. cit., Bd. 6, S. 984.

видимые картины — гротескно-абсурдный символ «художественной религии» романтиков¹²⁸.

Жан-Поль был наделен острым ощущением парадоксальности, пороку гротескной, человеческого существования и потому к концу жизни (1825) растерял своих читателей. В это время начали ценить прелести уюта, хорошо устроенного быта, в который всякая традиция прошлого, все бывшее глубокомыслие и все созданное прекрасное должны были втекать не своими острыми углами, а своими удобными и приносящими пользу сторонами: «Искусства в нашей жизни, что цветы в наших садах; кто их любит, у того на одно чувство больше, чем у других людей». Бидермайер обживает романтическую таинственность, романтические предчувствия (Ahndungen) высших истин — они должны стать частью беспроблемного, готового к пользованию, безусловно материально ценного «наследия». Вакенродер прекраснотушно и смиренно восторгался искусством и этим пробуждал в современниках романтически приподнятое отношение к художественному творчеству. Необязательная сентиментальность, которая была заложена в вакенродеровском поклонении искусству и которой в середине века дал трезвую оценку силезский романтик Йозеф фон Эйхендорф, выступивший тогда как историк литературы¹²⁹, такой культ искусства, когда оно берется не как *суть*, как смысл и как «что» (подлежащее рациональному разбору), но как предмет оценивания, замкнутого на себе, так что человек, восхищающийся произведением искусства, начинает восхищаться своими восторгами и самим собою — все это было на руку эпохе бидермайера с ее философией уюта, с ее увлечением вещью и модой и с ее лже-элитарным увлечением искусством. Происходит укрощение и обуздание *тайны* искусства: чудо искусства объясняется собственным чудом, но именно этим объяснением искусство низводится со своих высот в среду, быт, уют, обращается в собственность и делается вещью среди вещей. Вакенродеровские слова,

¹²⁸ О жан-повелевском «радостно-помешанном» Рафаэле, доводящем до абсурда романтическую легенду о Рафаэле, специально пишут: Gierlich S. Jean Paul: „Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine Komische Geschichte“. Göppingen, 1972, 200—201; Schweikert U. Jean Pauls „Komet“. Selbstparodie der Kunst, Stuttgart, 1971, S. 96—101. Мотив «внутреннего интерьера» («рафаэлевские лоджии» сознания!) в буржуазной идеологии XIX века глубоко и интересно прослежен в статье: Sprengel P. Interieur und Eigentum. Zur Soziologie bürgerlicher Subjektivität bei Wilhelm Raabe // Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, 9. Jg. München, 1974, S. 127—176, причем автор связывает этот мотив как с отмеченной уже Гегелем «бесконечной алчностью субъективности, все сводящей в простом источнике чистого Я и все пожирающей в нем» — «все, что я так или иначе признаю, имеет своей целью сделаться моим» (Гегель. Философия права, § 26. — см.: Hegel. Werke, Bd. 8. Berlin, 1833, S. 61—62), так и с осмыслениями самого реального буржуазного жилого «интерьера» («внутренний Восток») от С. Кьеркегора до В. Бенямина и Т. Адорно.

¹²⁹ Eichendorff J. von Werke. Bd. 3. München, 1976, S. 28—29, 770—771.

мысли и идеи тоже становятся достоянием эпохи, проходят сквозь нее и при этом переживают судьбу самого искусства. Карл Юлиус Вебер, чьи слова были приведены выше, — искусство — что цветы в саду, — воспитанник позднего оскудевшего Просвещения, неутомимый causeur и пресный компилятор, безбрежными литературными опусами которого зачитывались в эпоху бидермайера, мог сказать на ходу: «Есть кроме языка слов еще два удивительных языка — язык природы, которым говорит божество, и язык искусства, на котором обычно говорят лишь высшие люди»¹⁸⁰. Это — пересказ начала знаменитой статьи Вакенродера «О двух чудесных языках и их таинственной силе». Однако мысль Вакенродера — восходящая к традиции, к представлению, романтически осмысляемому, о двух способах откровения — в Писании и природе, — теперь совершенно нейтрализуется в бессвязности изложения, теряется среди клочковатых, отрывочных наблюдений и анекдотов. Утрачена заключенная в мысли духовная история, сила традиции — и мысль взята как нечто не подлежащее дальнейшему обдумыванию, как единица «эстетической религии» бидермайера.

Дополнения. Новая литература по теме: *Bänsch D.* Zum Dürerbild der literarischen Romantik // *Zur Modernität der Romantik* / Hrsg. von D. Bänsch. Stuttgart, 1977 (Literatur und Sozialwissenschaften, 8), s. 61—86; *Strack F.* Die «göttliche» Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis // *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium* / Hrsg. von R. Brinkmann. Stuttgart, 1978, S. 369—391; *Wiecker R.* Kritik bei Wackenroder. Zu Polemik und Methode des Klosterbruders in den Herzenergießungen // *Text und Kontext*, Jg. 4. Kopenhagen, 1976, R. 1, S. 41—94. В русской литературе «легенда о Рафаэле» упомянута В. К. Кюхельбекером (см.: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 23) и разработана А. А. Фетом (сонет «К Сикстинской мадонне», 1864; см.: *Фет А. А.* Вечерние огни. М., 1977, с. 184). В немецкой литературе пародийную разработку мотива «внутреннего видения» дают Карл Иммерман в романе «Мюнхаузен» (1938; ч. 1, гл. 15; см.: *Immermann K.* Werke / Hrsg. von H. Maync. Leipzig und Wien, o. J. [1906], Bd. 1, S. 58; здесь достается и назарейцам, и дюссельдорфским реалистам) и Карл Генрих фон Ланг (1764—1835) в сатирическом «Хаммельбургском путешествии» (выходило начиная с 1817 года): мотив «слепого искусствоведа» составляет прямую параллель мотивам из «Кометы» Жан-Поля (см.: *Lang K. H. von.* Aus der alten bösen Zeit / Hrsg. von V. Petersen. Stuttgart, o. J. [1910], Bd. 2, S. 281—282). Позднеромантические представления о чуде искусства, аналогичные Г. Пфитцнеру, — также у Г. Шенкера (см.: *Холопов Ю. Н.* Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // *Эстетические очерки*, вып. 5. М., 1979, с. 243).

¹⁸⁰ Источник обеих цитат: *Weber C. J.* Sämmtliche Werke, Bd. 6. Stuttgart, 1834, S. 51, 52. Четырехтомное сочинение «Германия, или Письма путешественника по Германии немца» Вебера впервые было издано в 1826—1828 годах.

ИСКУССТВО И ИСТИНА ПОЭТИЧЕСКОГО В АВСТРИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

«Творчество» или «искусство», «поэтическое» и «истинность» — эти слова могут, в определенном отношении, значить одно и то же. В традиции есть представление о творчестве такого поэта, воображение которого создает, и создает впервые существующее, а не создает лишь образы или отображения уже существующего. Творчество такого впервые создающего существующего поэта есть творчество в собственном смысле слова, творчество в его полноте, а всякое иное творчество — *на основе* существующего и из уже существующего — есть, так или иначе, ослабление первоначального творчества, подражание такому первоначальному творчеству или даже подражание сотворенному таким творчеством. Так у поэтов Платона, подражание у которых — «на третьем месте после подлинного» (R. P. X 602 с). Первоначальное творчество есть вместе с тем и творение всего истинного, — уже потому, что все создаваемое впервые может только заключать в себе *свой же* образ, — и даже впоследствии, как уже созданное, может только отпадать от своего первоначального образа.

Для традиции и вообще поэт есть *alter deus*, второй бог¹. Тогда и создаваемое первым богом особо, подчеркнуто, уподобляется художественной деятельности, и все создаваемое им имеет характер произведения искусства. Благодаря этому первоначальное, создающее самое реальное, творчество не отделяется резкой гранью от того поэтического творчества, которое мы знаем в самой жизни.

Итак, есть такой смысл слов «искусство», «истина» и «поэтическое», когда они значат одно и то же, и тогда название настоящей работы есть лишь тавтология. Однако именно и замечательно это конечное схождение смысла слов в изначальной точке, — мы яснее схватываем суть этой изначальности, когда осознаем совпадение столь привычных и простых слов. То, как и в каких отношениях смысл этих слов и понятий расходится в конкретную эпоху художественного развития, — как именно истинность отделяется от создаваемого и от процесса творчества и т. д., как уже не совпадают поэтическое творчество и творчество вообще, и возможно ли вообще их уподобление друг другу, включает ли в себе поэзия какую-либо изначальность и перводанность, — все это показывает нам характер эпохи в самом принципиальном ее содержании.

¹ См. мой комментарий в кн.: *Шефтсбери. Эстетические опыты*. М., 1975, с. 505—506.

Тема статьи, как она сформулирована, требовала некоторых предварительных объяснений, чтобы не возникало впечатления простой красивости и вычурности ее заглавия. Речь идет об искусстве так называемого бидермайера² и, точнее, о конце этого периода, о кризисе, когда *сущность* этой художественной эпохи, — так это получилось на деле, — вышла наружу в ярких и острых образах, нередко полных скрытого гротеска. Кризис искусства эпохи бидермайера, кризис бидермайера, заключался в том, что поднялись на поверхность и обнаружались кризисные стороны этого искусства, или, говоря правильнее, кризисная сущность этого искусства.

Бидермайер обычно понимают как стиль крайне ограниченный. Более того, как говорит и само слово, — бидермайер — это символ ограниченности, это сама ограниченность. Рихард Гаманн говорит о «скромном и благопристойном» искусстве бидермайера³. Против этого трудно возражать. Искусство в это время служит, по-видимому, художественному оформлению жизни, которая как бы и сама по себе уже достаточно хороша и требует для себя лишь скромного украшения, чтобы наслаждение жизнью стало безупречно совершенным. Гармония жизни осязательна: невзгоды и бедствия воспринимаются легковесно, слезы не принимаются; всем вспоминается неоднократно описанный венский — у нас речь идет об Австрии и о Вене — веселый и как бы открытый образ жизни, гуляния в Пратере, венское гурманство, дожившее до наших дней; все это реально и только опошлено как коммерческий мотив в литературе и музыке последующих десятилетий.

Укажем хотя бы на такую фигуру первой половины XIX века, как венский поэт и писатель Игнац Франц Кастелли (1781—1862), человек, с известным блеском воплотивший в себе легкомыслие эпохи, без труда расстававшийся и с грузом художественной традиции и нередко даже и с бременем нравственных принципов. Человек, воплощенный как тип Кастелли, живет в свое удовольствие, ни к себе, ни к другим не предъявляет никаких повышенных требований и, главное, в целом и основном, ощущает необыкновенную свободу действий, — как если бы он жил на открытом и пустом пространстве. Но это значит, что для Кастелли, который, как чуткая антенна, воспринимает поверхностный дух времени, второй натурой делаются жутковатые, на наш взгляд, ограничения, налагаемые на духовную жизнь страны в эпоху Реставрации, и он чувствует себя вполне раскованным, когда занимается своим поэтическим журнализмом. Такой парадокс возможен только в католической стране, к тому же пережившей в 80-е годы XVIII века, при императоре Иосифе II, странный и бурный период государственного просветительства, про-

² Вся совокупность связанных с бидермайером проблем обсуждается в трехтомном фундаментальном труде Фридриха Зенгле (*Biedermeierzeit*, Bd. 1, Stuttgart, 1971).

³ *Hamann Richard*. Geschichte der Kunst. Berlin, 1959, Bd. 2, S. 770.

дившегося сверху через бюрократический аппарат. В первой половине XIX века в Вене живут так, что частная совесть человека, если только он принял правила игры, может быть совершенно спокойна — это и есть основа чувства свободы. Тот же парадокс свободы в стесненных обстоятельствах несвободы можно распознать на разных уровнях и нередко в весьма видоизмененных формах. Франц Грильпарцер, гениальный поэт-художник, глубоко страдавший в венских условиях творчества, все же никогда не променял бы Вену ни на один европейский город и предпочел полное одиночество и раннее духовное и физическое старение богатым возможностям, открывавшимся перед ним в других городах и странах. Грильпарцер не принял внешних правил игры — беспрепятственности как условия полной свободы — однако он только и мог жить реальностью Вены, реальностью этого, а не иного духовного уклада, реальностью этих, а не иных духовных условий и возможностей, — они для него были органическими, и можно было только слить себя с ними — раз и навсегда, всецело.

У Кастелли — одна реакция на условия духовной жизни, реакция беззаботно-положительная; у Грильпарцера — реакция обратная, глубоко пессимистическая, но с полным сознанием того, что здесь, в Вене, у него есть полная свобода страдать на собственный, неотъемлемый от него, лад, тогда как свобода от такого страдания — иллюзия и неисполнимое обещание: темперамент и психологическая интонация личности поэта заранее настроены в тон с эпохой!

У такого выдающегося художника, как Фердинанд Георг Вальдмюллер (1793—1865), — вновь свой оригинальный творческий отклик на тот же заключенный в основе венской жизни парадокс. То, что поражает или, по крайней мере, должно поражать в Вальдмюллере, — это его полнейшая и данная как бы с самого начала и отнюдь не завоеванная трудом свобода от всякого мировоззренчески определенного, религиозного и мифологического образа действительности, — у него отсутствуют и традиционные античные мотивы искусства, и христианские мотивы встречаются лишь как элементы сюжета, и среди тысячи с лишним живописных произведений, перечисленных в каталоге Бруно Гримшица — Эмиля Рихтера⁴, находим одну или две случайных заказных работы с религиозным содержанием (№№ 73, 74). Вальдмюллер как бы прорывается к самой реальности, к ее конечной объективности и правде, — так казалось и ему самому, — и то субъективное начало, которое преломляет самое абсолютную реальность отображаемого на картине вещественного мира, кажется уже чем-то случайным и не столь важным и, при всей оригинальности творческого почерка художника, на самом деле не складывается в особый целостный художественный мир, —

⁴ Точно: 1016. См.: *Grimschitz Bruno. Ferdinand Georg Waldmüller. Salzburg, Galerie Welz, 1957.* О «свободе» Вальдмюллера см. S. 74. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

потому что на каждой отдельной картине «я» художника запечатлено как *отступающее* на задний план по сравнению с действительностью *самой*, по сравнению с действительностью, какова она якобы на самом деле. Эта очевидная незатруднительность, с которой Вальдмюллер достигает действительности как она есть, минуя даже и такую преграду, как свое художественное «я», по-видимому, противоречит всему, что происходило в других немецких землях. И там перед художниками встала проблема точной передачи действительности в ее вещественности, в ее материальной реальности. Но, пожалуй, нигде вещественность реального мира, его материальность не сводилась так, как у Вальдмюллера, к вещиности мира, — *вещественность к вещиности*, — к тождественности всякой вещи самой по себе: вещь передана наиболее истинно, когда представлена при наиболее выгодном для нее освещении. Это чисто живописная, специфическая проблема: если бы вещи выступали перед нами в дымке тумана, то они не являлись бы перед нами целиком и полностью как таковые, а скрывались бы или скрывались отчасти, — их скрывала бы от нашего взгляда неопределенность неоформленной стихии, — поэтому изображать вещи сквозь туман попросту нелепо, но нелепо лишь постольку, поскольку вся истина действительности полагается в вещи и только вещи как четко оформленном и прочно сложившемся контуре смысла. Коль скоро вещь тождественна себе, то смешно изображать ее в неполноценном, случайном, ущербном состоянии, — например, при свете луны, в вечерних сумерках, сквозь туман. Необходимо исключить даже любое движение воздуха, но лица и предметы следует расположить перед нами так, чтобы между нами и этими лицами и предметами не было никаких преград. У Вальдмюллера была своя эстетика божественно прекрасного, не раз излагавшаяся им в краткой тезисной форме; к этой эстетике нужно отнестись с полной серьезностью, — но эта эстетика божественно прекрасного вела к фотографически точному воспроизведению предмета, — воспроизведению, как мы сказали, при наиболее выгодном для него освещении. И к этой фотографической точности тоже нужно отнестись с полной серьезностью и с должным почтением; солнечный свет Вальдмюллера, тот свет, который словно проходит сквозь равномерное и абстрактно-физическое пространство Ньютона, где расположены и сами вещи, — этот свет не просто физический свет солнца, но и свет смысла, а потому и внутренний свет каждой вещи и каждого лица. Этот свет как будто бы не выносит наружу никаких особых глубин, тем более каких-либо психологических глубин человеческой личности, он скорее лица сводит к лицу как реальной вещи, и можно как с иронией, так и с большим снисхождением относиться к этим всегда пышущим здоровьем и бодро отражающим солнечный свет налитым, полным яблокам-лицам на картинах Вальдмюллера. Вещность даже свету, отражаемому воздухом, атмосферой, не

дает расплыться так, чтобы свет вставал между зрителем и предметами. Вещность реальности как истинность и эстетика божественно прекрасного являются у Вальдмюллера такими противоречивыми сторонами, которые определяют конкретный облик произведений, — но столь же очевидно, что в творчестве Вальдмюллера гораздо легче увидеть проблемную идилличность, чем творческую противоречивость.

Если немецкие художники везли из Рима религиозную возбужденность, то Вальдмюллеру не приходилось ни остывать от веры, ни воспламеняться верой. Распаленное воображение неокатолических художников при всеобщем тяготении к реальности как таковой на долгие годы запутало картину состояния искусства в Мюнхене и на Рейне. На протестантском северо-востоке Германии столь же закономерно возникло искусство, наполнявшее реальность мира религиозным чувством и настроением, каким могло быть религиозное чувство и настроение после изданных на рубеже двух веков «Речей о религии» и «Монологов» Фридриха Шлейермахера. Это искусство не знало пределов в изображении самой реальности реального мира, но не было преград и для религиозного настроения, для насыщения всего реального бесконечностью сдержанного, но притом неутолимого чувства. Рожденное в процессе неудержимых превращений протестантизма искусство сознательно противопоставило свои творческие позиции искусства северного и истинно германского католическому духу как бы вывезенной из Рима живописи. Туманы, лунный свет, волнистые, теряющиеся в дымке горы и бескрайние равнины балтийских побережий Каспара Давида Фридриха, его тяжело поднимающиеся из скрытых недр земли скалы и холмы — эти не останавливающиеся ни на миг в своем беспрестанном движении стихии, не знающие завершения, — полная противоположность розово-радужной живописи Вальдмюллера с ее резкой очерченностью остановленных в своем движении вещей. Диаметральность творческих исканий здесь тем очевиднее, чем отчетливее выступает различие религиозной почвы творчества при конечном совпадении цели — воспроизведения непосредственной действительности, действительности как она есть.

Великий писатель Австрии Адальберт Штифтер в 1853 году опубликовал сборник рассказов, названный им «Пестрые камешки». В одном из них, озаглавленном «Турмалин», содержится бесподобное описание устройства домашней жизни, — приведем его начало, следя в русской передаче за соблюдением специфических особенностей стиля.

«В городе Вене жил много лет назад необычный человек, как и вообще в таких больших городах живут и занимаются самыми разными вещами разного рода люди. Человек, о котором мы сейчас говорим, был мужчина лет сорока и проживал на площади св. Петра на четвертом

этаже одного дома. К его квартире вел коридор, закрытый решеткой, на которой висел шнур, за который можно было дергать и звонить, после чего являлась пожилая прислуга, которая открывала и показывала дорогу к своему господину. Когда входили через решетку, то коридор продолжался, справа в нем была дверь, которая вела на кухню, в которой находилась прислуга и единственное окно которой выходило в коридор, слева тянулись сплошные железные перила и за ними был открытый двор. Конец коридора упирался в дверь квартиры. Когда открывали коричневую дверь, то попадали в прихожую, которая была довольно темной и в которой находились большие шкафы, которые содержали в себе одежду. Она служила и как столовая. Из этой прихожей проходили в комнату хозяина. Но на самом деле это была очень большая комната и еще маленькая комната. В комнате все стены были полностью заклеены листами с портретами знаменитых людей. Не было ни кусочка, хотя бы величиною с ладонь, где была бы видна первоначальная стена. Для того, чтобы он или, при случае, какой-нибудь знакомый, если он приходил, мог рассмотреть тех людей, которые находились у самого пола или близко к полу, у него были сделаны обитые кожей кушетки различной высоты и снабженные колесиками. Самая низкая была высотой в ладонь. Можно было катиться на колесиках к каким только угодно было знаменитым людям, ложиться на кушетку и рассматривать знаменитых людей. Для тех из них, что висели довольно высоко и еще выше, у него были раздвижные лестницы на колесиках, обшитых зеленым сукном, которые можно было катить в любую сторону комнаты и на ступенях которых можно было выбирать разные позиции и точки зрения. Вообще, у всех вещей в комнате были колесики, так что их легко можно было передвигать с одного места на другое, чтобы ничто не препятствовало рассматриванию портретов. Что касается славы знаменитых людей, владельцу их было все равно, какими жизненными трудами они были заняты и благодаря каким трудам удостоились славы, он по возможности обладал ими всеми.

В комнате стоял также очень большой клавир, на пюпитре которого лежало много тетрадей нот и на котором он любил играть. Были также лежавшие на двух подставках два футляра, в которых находились скрипки, на которых он также играл. На столе лежал футляр с двумя флейтами, на которых он упражнялся для своего собственного удовольствия и для своего усовершенствования в этом искусстве. У одного из окон стоял мольберт и ящик с красками, чтобы рисовать картины маслом. В соседней комнате у него был большой письменный стол, на котором у него лежало большое количество бумаг, за которым стоял шкаф с книгами, если, скажем, ему хотелось достать книгу и насладиться чтением. В этой же комнате стояла его постель, и в глубине было такое устройство, сидя у которого он мог выполнять работы из

картона и изготовлять ящички, коробки, ширмы и другие художественные предметы» (IV, 134.11—135.21)³.

Этой прозе Штифтера присуща глубокая серьезность и суровая, суховатая торжественность. Выстроенные в ряд коллекционируемые вещи — гравюрные листы с портретами, — и выстроенные в ряд предметы дилетантских занятий, почти все, какие вообще бывают, отражаются в нарочито и педантично выстроенных в ряд или последовательно подчиненных друг другу (который... который... который) синтаксических разделах. Вместе с тем это — гротеск, но такой, что за гротеск всецело отвечает объект. Такой стиль — гимн гротеску, но и сама торжественность питается все той же получающей описание реальностью. Этот штифтеровский стиль отражает обыкновенную и упорядоченную гротескность самой жизни. Жизнь и стилизация, жизнь и искусство и не распадаются, и не остаются самими собою, — из гротескного языка самих вещей, из этого до натуральности овеществленного гротеска Штифтер выводит в рассказе две катастрофы — житейскую катастрофу своего безымянного героя и катастрофу самого искусства. Штифтер дает разрастись описанию вещей, обстановки, и, напротив, едва заметным пунктиром отмечает в рассказе фабулу бытовой драмы; описание вещей содержит в себе завязку трагической драмы и даже содержит в себе целую драму, так что после этого описания почти уже ничего не остается добавить, и именно поэтому можно рассматривать описание как заверченный в себе раздел — как экспозицию возможных трагедий.

Штифтер относит начало своего рассказа к прошлому; по намекам его получается, что действие происходило чуть ли не в середине XVIII века. Тут Штифтер ошибается — его описание отвечает только духу бидермайера и только середине XIX века. У Штифтера выходит, что время настоящего в рассказе как бы расслаивается, — настоящее отчуждается в прошлое, а итог — разорения, оставленные драматическими коллизиями прошлого. Ошибка Штифтера не случайна. Бидермайер, а потому и Штифтер, привык иметь дело с ускользающим из рук смыслом вещей, со временем, уносящимся в прошлое и уносящим с собой все самое лучшее. Бидермайер коллекционирует — коллекционирует реликты былых времен, и он собирает ценности как смысл ушедших эпох словно на пустом от смысла пространстве современности. Штифтеру чужда праздная и бесплодная тоска по прошлому; в пережившейся перспективе великого и малого обломок какой-нибудь простой и обыденной вещи, оставшийся от прошлого, для него ценнее единственной в своем роде реликвии исторических событий минувшего вроде скипетра и короны; последние — вырваны из контекста своих дней, первые — простые вещи, даже всякое неприметное «старье», — они,

³ Здесь и далее Штифтер цитируется с указанием тома, страницы и строки, по изданию Густава Вильгельма 1910 года (Bong's Goldene Klassiker Bibliothek).

подобные вещи, несут в себе «непосредственность и теплоту» (VI, 122.9) целостной жизни: значит, внимание перенесено к непосредственному, ежеминутному, обыденному выявлению «духа времени» и, в пределах этой близкой, не просто переживаемой, но всякий миг осязаемой действительности, перенесено к прошлому «трогательно говорящих нам» (IV, 122.14), бывших в реальном употреблении и неразрывно взаимосвязанных со своим окружением, несущих его живой след вещей (IV, 122.15—16). Это — основной для всей эпохи угол зрения на время.

Такой заданной эпохой логике восприятия исторического времени следует Штифтер, когда в рассказе «Турмалин» гладкую упорядоченность оформленной искусством действительности прошлого противопоставляет тому косноязычию ущербного существования человека, которое остается после пережитой человеком драмы и катастрофы. Безымянный рантье и дилетант, проводящий остатки своих дней в полузаброшенном доме на окраине Вены, позволяет себе, распрощавшись с дилетантизмом, играть иногда на флейте (одна из тех двух!): то, что играет он теперь, как пишет Штифтер, — «совершенно отличается от того, что обыкновенно называют музыкой и как ее учат. Он не играл известной мелодии и, по всей вероятности, высказывал собственные мысли <...>. Но что больше всего поражало, так это то, что, начавши играть что-либо и принудив слух следовать за ним, он приходил к чему-то совершенно неожиданному, не к тому, чего вправе были мы ожидать, так что всякий раз приходилось начинать сначала и идти за ним следом, и всякий раз слушатель запутывался, и это доходило до какого-то умопомешательства» (IV, 148.3—13).

Этот флейтист — выученик нищего музыканта из знаменитого, опубликованного в революционном 1848 году рассказа Франца Грильпарцера: и несчастный музыкант Грильпарцера выступает перед нами из яркой картины праздничного веселья, и его неповторимая и грустная судьба разрушает для нас блеск и иллюзорность праздничной действительности, и безумная, и полная своего смысла игра этого музыканта получает у Грильпарцера такое же, как у Штифтера, вдумчивое и музыкально-точное, почти технологическое описание. Музыкант Грильпарцера восклицает: «Вольфганга Амадея Моцарта и Себастьяна Баха они играют, а вот господа бога не играет никто» (V, 52)⁶.

Нищета и ущербность штифтеровского музыканта обвиняет и разоблачает беспроблемную гладкость искусства, организующего и украшающего поверхность жизни, как и вообще разоблачает беспроблемную гладкость внешне и поверхностно упорядоченной жизни.

Ущербность существования, которую добровольно берет на себя человек, своей подлинностью искупает ложную полноту жизни; его косноязычное и полубезумное искусство своей подлинностью искупает

⁶ По изданию Гейнца Киндермана (Leipzig, Reclam, o. J.).

грех поверхностного и идущего проторенной дорогой искусства. Странность стороннего существования, отшельничество среди людей своей ущемленностью, униженностью, юродством обещает жизненную полноту реальной смысловой наполненности; и непонятное искусство неумелого музыканта искренностью своего содержания, своей внутренней необходимостью обещает реальную наполненность искусства смыслом.

Ложная полнота жизни включает в себе реальную ущербность, ущемленность и притесненность жизни и включает в себе возможность искупающего обманчивость жизни ущербного существования. Иллюзорность существующего на поверхности жизни искусства включает в себе его реальную ущербность и включает в себе возможность искусства невнятно странного и искупающего ясность искусства слишком обычного и нормального.

Привязанность искусства к жизненной поверхности и поверхностной организации жизни плодит безответственность множасьего дилетантизма. Молодой художник в одном из рассказов Штифтера рассчитывает, что к концу жизни ему потребуется пятнадцать или двадцать возов, чтобы перевозить написанные в течение жизни полотна. В такой перспективе — гротескная безысходность искусства, бесперспективность художественного производства. Она заставляет или отказываться от искусства, или создавать «странное» искусство только для самого себя. Но все гладкое, по-домашнему уютное, интимное и все приведенное к минимальности своей меры, что есть в искусстве той поры и что определяет лицо эпохи, — все это живет на вулкане и способно еще укрощать его; но его энергия несет и отрицание всего этого гладкого, домашнего и уютного и, главное, включает в себе потребность и готовность страдать ради искупления провинности этой неоправданной жизненно-художественной гладкости.

Пока это противоречие, которое распознается в произведениях искусства как отражение социальной жизни искусства, противоречие между фасадом искусства и сторонами, закрытыми фасадом; это — диалектика разных уровней искусства, и отрицающих друг друга, как отрицали друг друга «общепризнанная норма» и «странность» в рассказах о музыкантах, и взаимосвязанных друг с другом в своем отрицании. Можно, однако, показать внутреннюю кризисность искусства, обратившись ко всем известной картине Вальдмюллера и попытаюсь реконструировать заложенный в ней смысл.

Передавая со всем возможным правдоподобием фактуру вещества на своей картине «Дети в окне» 1840 года⁷, рисуя это поразитель-

⁷ № 572. См. каталог Немецкие реалисты. Из художественных собраний Федеративной Республики Германии. М., 1974, с. 11 и репродукцию на обложке.

ное *дерево рамы* со всеми его изъянами, трещинами, щелями, зазубринами, художник вместе с тем указывает на некое *идеальное совершенство состояния*, — тем, что изображает данное в его: а) случайности и б) стихийности. Как стихийное, все материальное всегда равно себе и все сливается в один поток. В своей случайности вещь подвержена, во-первых, упадку, в связи с тем, что время всеильно над нею; вещь подвержена тлению, но, во-вторых, она имеет отношение и к *абсолютности пребывания*.

Изображенная в своей случайности, во всех своих изъянах, данная вещь есть вместе с тем выражение полноты каждого мгновения. Что это значит? Время течет и уносит с собой реальность вещи, ее первоначальная наполненность веществом соединяется, ее предназначенность к своей функции ослабевает, сама вещь постепенно, но заметно тает и перестает быть сама собой, так что от нее не остается, наконец, ничего, и вещь забрасывается и забывается, — как, наверное, сгнила, или сторела, эта рама, перерисованная Вальдмюллером. Но вместе с тем каждое мгновение — это и своя полнота, потому что у каждого мгновения есть свое отношение к вечности, а именно такое, что все мгновения равны перед вечностью, и это их равенство даже есть иное выражение их случайности: мгновения случайны потому, что равны — не относительно времени (относительно времени они как раз качественно разнятся), а относительно вечности. Так это у Вальдмюллера как художника своего времени. Вот почему Вальдмюллер и некоторые другие художники его поколения с такой быстротой и с такой радостью подхватили изобретенную в тридцатые годы технику фотографирования. Фотография дала Вальдмюллеру как бы зримую философию его живописи⁸. Она дала возмож-

⁸ Изобретенный Дагерром в 1838 году фотографический процесс не был «моментальным» и на первых порах требовал значительного времени выдержки. Однако есть несколько обстоятельств, которые необходимо принимать во внимание и которые показывают, в каком смысле фотография уже с самого начала была мгновенной, мгновенным снимком и снятием мгновенного.

Фотография была не только подготовлена развитием техники и развитием химии, но и была подготовлена развитием сознания, развитием художественного сознания, эстетическими потребностями искусства. Именно как несовершенное техническое устройство для снятия мгновенного фотографический процесс осмысливается художественным сознанием. Техническое несовершенство, противоречие с самим собою, — временно и понимается как временное. Усовершенствование технического в направлении психологической границы мгновенного — порога длительности с самого начала задается тем, что процесс съемки перепоручается технике, аппарату. Аппарат устанавливают и включают; включение мгновенное, а затем пути фотографа и пути аппарата расходятся: у них — разное время. Время аппарата есть растянутое мгновение или остановившееся мгновение, и лишь по причине несовершенства аппарата приходится выбирать объекты неподвижные или почти неподвижные, — такие, которые своим постоянством не мешают осуществлять задуманное — срез времени.

ность снимать и запечатлеть полноту мгновенного, — тут у слова «снимать» тот оттенок диалектического понятия, который в восприятии современного человека давно уже стерся, как только фотография стала восприниматься овеществленно-прозаически. Обратим внимание хотя бы на то, как часто Вальдмюллер-художник нечувствителен к прерван-

В ту пору, когда зарождение фотографии было близко и когда одновременно вырабатывалась физиологическая теория зрения как фотографическое зрение, оригинальный в своем эклектизме романтический философ Карл Кристиан Фридрих Краузе (1781—1832) говорил в своих мюнхенских лекциях по эстетике (1828—1829): художник должен быть «внутренне свободным, богоподобным творцом и ваятелем являющегося в пространстве прекрасного» — здесь пространство, согласно Канту, субъективное представление, форма представления, и вместе с тем ньютоновское равномерное и пустое пространство, в которое выглядывает все прекрасное! — и вот более конкретный совет, который дает философ художнику: «Если художник созерцает свой прекрасный объект как живой, складывающийся во времени и происходящий, совершающийся, если он так созерцает его во внутреннем мире своей фантазии, то прежде всего он должен выбрать тот единственный момент, в какой его картина схватит и представит в поэтической реальности, для внешнего зрения, этот объект. Нужно выбрать подлинно поэтический момент внутренне усмотренной материальной красоты, зафиксировать, задержать в нем внутренне совершающееся... Это будет наивысшим поэтическим моментом внутреннего созерцания, главный миг внутреннего совершения, кульминация развития красоты, решающий пункт, критическая точка... Поскольку у картины настоящее есть лишь настоящее одного момента, то момент нужно выбрать так, чтобы и все прошлое происходящего (то есть действия, сюжета, — А. М.) было представлено в нем и чтобы в этот момент было как бы пророчески высказано все грядущее — что ждет его», — рефлекс классической теории и совсем иные представления о времени! (См.: *Krause K. Chr. Fr. Vorlesungen über Ästhetik* / Hrsg. von P. Hohfeld und A. Wünsche. Leipzig, 1882, S. 219—220). Обобщение действительности как обобщение смысла совершающегося, сюжетного, — и временное обобщение (прошлое, настоящее, будущее) как выбор в потоке одинаковых «мгновений» одного кульминационного относительно данного сюжета: выбор точки зрения как выбор точки времени.

Далее: главная «художественная» функция фотографии издавна подготовлена для нее. Еще в 1803 году, в тех своих работах, где он ратует за новую христианскую живопись, Фридрих Шлегель оставляет за пейзажной живописью роль видовой фотографии. Как описание путешествия, каким бы занимательным оно ни было, и как талантливое жизнеописание не принадлежат к поэтическому роду, так и пейзаж не принадлежит, собственно говоря, к искусству. Причина — в том, что для Шлегеля искусство — это, по его выражению, «целостная», или «полная» картина, исторический жанр, где получают свое место и портрет и пейзаж, подчиненные общей идее. Не искусство есть все отдельное, выпадающее из целостной картины, будь то портрет или ландшафт. Пейзаж приравнен к портрету как портрет местности: пейзаж допустим «из исторического интереса», «как и портрет», — допустим, например, «как воспроизведение прекрасных мест в далеких странах». Если брать пейзаж по отдельности, то «впечатление от природы» «перевешивает и оттесняет художественное впечатление» (*Schlegel Fr. Kritische Ausgabe*, Bd. IV / Hrsg. von H. Eichner. Paderborn, 1959, S. 73—74).

ному незаконченному жесту и резко оборванной в своем развитии, неустойчивой ситуации. Случайность безразличного по своему содержанию момента сталкивается в облике вещи с вечностью, стоящей прямо за мгновением времени.

Далее. Нужно иметь в виду, что Вальдмюллер изобразил на своей картине не просто «раму окна» как предмет, — он изобразил и «раму», и «дерево рамы» — древесину, как ту стихию вещества, по сравнению с которым изготовленный из него предмет имеет подчиненное значение. Вальдмюллеру нужно, чтобы мы необычайно пристально всматривались в эту раму и в дерево рамы, чтобы мы следили за движением волокон древесины, за их направлением и изгибами, чтобы мы видели каждую трещинку и каждый изъём рамы и знакомились с микроскопически верной *картой* этой деревянной поверхности с тем вниманием к малому, какое бывает только у детей, чтобы при этом мы видели, как просто и без замысловатостей сделана рама, какая это простая вещь.

Коль скоро имеет место такое движение от вещи к веществу и от вещества к вещи, то, очевидно, вещь, которая *снята* и увековечена, должна быть изображена с полнейшей иллюзорной правдоподобностью. Ведь истинность требует здесь, чтобы конкретно столкнулись вещь и веще-

Пейзаж как портрет местности увековечивает данность как таковую, как снимок, сделанный с нее для исторического интереса, для любопытства и на память. Остается лишь добавить мотив мгновенности съемки портрета, чтобы сказать, что пейзажная живопись запечатляет, увековечивает длительное, постоянное, в его мгновенности, моментальности. Александр фон Гумбольдт, присутствовавший в Париже при рождении фотографии, в своем письме К. Г. Карусу от 25 февраля 1839 года, обсуждает одновременно и художественные, и технические возможности фотографии как вида (в который обратился живописный пейзаж), соразмеряя вид и с возможностями живописи («тончайшие нюансы полутеней...», «общий тон... несколько печальный»), и с идеальностью снятой карты местности, когда точность и отчетливость снятого изображения даже превышают возможности человеческого зрения (например, на снимке виден громоотвод, которого не заметить невооруженным взглядом).

Таким образом, Герман Беекен уже с известным правом противопоставляет «аристократические», сделанные для Мюнхена для короля Людвига I, фрески Карла Ротмана, изображающие пейзаж Таормины, и картину Вальдмюллера с тем же видом, 1844 года (№ 644 по каталогу Гримшица-Рихтера: «Руины греческого театра в Таормине на Сицилии», Музей Вадуца): Вальдмюллер верит в права частных, деталей, всего, что есть, и это приводит его к отсутствию выбора, — Вальдмюллер не видит божественного, не видит различных истоков разных вещей, а видит только материальные различия между явлениями. Итак, заключает Беекен, картина Вальдмюллера предвосхищает цель видовой фотографии и видит природу бездушно, как фотография. Тут Беекен дважды неправ; во-первых, «цель видовой фотографии» уже родилась, и родилась гораздо прежде самой фотографии; во-вторых, «художественное видение» Вальдмюллера отнюдь не ограничено «фотографичностью» (*Beecken Hermann. Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. München, 1944, S. 138—143*).

ственность и даже: ускользящее мгновение и его полнота — то есть время и вечность. Не будь иллюзии полной реальности, такой иллюзии, когда птицы клюют нарисованные зерна, столкновение будет абстрактным, нехудожественным. С позиции такой философии прежде всего требуется иллюзорность.

Сказанное имеет отношение и к диалектике прошлого и настоящего. Фотография, или такая подобная ей живопись, запечатлевает мгновение в жизни вещи — как полноту случайного мгновения. Это дает иллюзию реального присутствия вещи. Но чем полнее эта реальность вещи, тем отчетливее выступает для нас противоречие между иллюзорной реальностью присутствия и очевидным отсутствием вещи. Самой иллюзией своего присутствия вещь уже отнесена к прошлому. Полнота случайного момента есть полнота случайного момента в *прошлом*.

На картине Вальдмюллера представлены четыре возраста детства. Почему же тут, в этих лицах, нет изъяна? А, напротив, само совершенство, как понимал его художник? Лицо стареющее и даже в молодости лишенное свежести, лицо нездоровое, угловатое, полное морщин, явное впечатление ущербности человеческого существования, как часто на портретах Фридриха Васманна, очевидно, не дало бы Вальдмюллеру той же диалектики случайного и стихийного, мгновенного и вечного, какую заключало в себе вещество на той же картине. Дерево рамы, ее деревянность и древесность, само по себе есть нечто устойчивое, длительное; сущность вещи, то есть прежде всего предназначение рамы, тает безразлично к себе самой, в этом смысле незаметно исчезая в стихии тления, никуда не уходит от стихийности, от своего вещественного основания, — смерть вещи тоже внезапна, поскольку она происходит тогда, когда вещь, до тех пор годную, вдруг признают негодной, — тут вещь окончательно растаяла в своей стихии, в своем веществе, но таяла она медленно и постепенно. Другое дело — человеческое лицо. Даже и тогда, когда его берут не как индивидуальное, а как вообще человеческое лицо, как отпечаток идеальности, — не четыре ребенка разного возраста, а четыре возраста детства! Идеальность здесь требуется и подразумевается уже потому, что всякий след ущербности, несовершенства, любой изъян усилил бы до невыносимости ту диалектику настоящего и прошлого, которая есть и без того. Видя детей на картине Вальдмюллера, мы, даже и не зная методов работы этого художника, могли бы предположить, что эти черты лица — не выдуманные лица, а претворенные красотой реальные лица людей, которые жили и давно умерли. И современники Вальдмюллера, видя эту картину, видели эти милые лица и знали, что это реальные лица живущих людей и что они на самом деле, в самой действительности, меняются и что здесь, на картине, запечатлен просветленный миг, которого, собственно, уже нет. Неповторимая характерность лица приводится к идеальности, но не исчезает в ней бесследно, а дает чисто бидермайеровскую гармонию того и другого. Обратное: когда мы ви-

дим ребенка на картине Рунге «Утро», тут не возникает и отдаленной мысли о проходящем моменте, потому что текущее время тут исключено, и когда мы видим девочку с персиками на картине Серова, то она наделена такой неповторимостью и такой вечной художественной жизнью, что рассуждать о судьбе изображенной художником девочки значит сводить искусство к фотографии и документу. У Вальдмюллера характерность и идеальность так совмещены, что одно просматривается сквозь другое и через специфически бидермайеровскую идеальность лица проглядывает характерность индивидуального, но только характерность как неустойчивое, уносимое временем, состояние вообще всякого человеческого лица в том или ином возрасте. Сама идеальность, полнота смысла (полнота смысла возраста), у Вальдмюллера выражаемая уже просто полнотой лиц, их округлостью, их насыщенностью жизненными соками, — сама идеальность указывает на преходящее, — и чем идеальнее, тем больше; все несовершенное в лице, — окончательность характерности, — все такое уменьшало бы требуемый здесь контраст; перевес характеристики над идеальностью гасил бы мысль о времени, вернее сказать, гасил бы самоё, хотя бы и несознательное, восприятие выраженной здесь идеи времени. Так что, по-видимому, можно сказать, что известное несовершенство изображаемой вещи и известное совершенство изображаемого человеческого лица требуется тут по смыслу.

Есть и другая сторона. Вальдмюллер писал картины ради лиц, — или ему заказывали портреты, или его привлекала такая миловидность и такая бидермайеровская приятность лица, которую легко подвергнуть окончательному просветлению в прекрасном. Значит, и эту картину Вальдмюллер написал ради лиц. Но, конечно же, рама здесь не менее важна, чем детские лица. Вальдмюллеру в сущности достаточно было бы написать одну такую раму, чтобы картина его имела смысл, но такой картины он уже никак не представлял себе и не мог представлять в условиях времени, — но не написал же и такие лица без рамы!

Другое дело — прекрасный портрет матери капитана фон Штирле-Хольцмейстера⁹, портрет австрийской Коробочки. Здесь лицо старухи, которая, как и Коробочка, не скрывает своего возраста, а несет навстречу нам неприукрашенное, полное выражение этого возраста как наполненность жизненным итогом. Лицо старого человека, и в этом лице нет изъяна и ущербности, чтобы мы могли, например, сказать, что это лицо утратило с возрастом выражение некоей полноты существования. Обратный пример — персонажи Васманна, сама жизнь которого,

⁹ № 54. У Гримшица этот портрет считается созданным «около 1819 года». Он — первый в ряду подобных ему по внутренней сущности портретов, среди которых выделяется портрет Розины Визер 1821 года (№ 80) (см. у Гримшица, S. 31).

Нечто подобное находим и у Амерлинга — в написанных им портретах императора Франца I.

достаточно прозаическая, дала трещину, — это Winklexistenzen, люди, которые пришли из каких-то своих обиженных углов, люди, которых жизнь зло прогнала со своего пира, — они согнулись от этого, и чему-то все время покорны; на их угловатых, изможденных и невеселых лицах, независимо от желания художника, отразились ущербность, притесненность, обедненность их существования. На портрете Вальдмюллера много материального — много разной материи, ткани и кружев, выписанных с тщательностью и аккуратностью. Эта материальность означает заботливость, и заботливость в органическом и мелком, и крайнюю житейскую тщательность, и беспокойство о малом, тихую и кроткую заботливость о пустом. Это заботливость, облеченная своими одеждами. Это милое лицо значит: сами вещи обрели взгляд и своими глазами смотрят на нас. Им нечего скрывать от нас, но нечего и открывать, и поэтому этот взгляд покоится в себе, ибо его ничего не смущает извне и ничто не тревожит изнутри. Вещи сами по себе спокойны и заключают идею заботливости внутри себя, руководя человеком, чье существование вложено внутрь этого размельченно-многообразного упорядоченного мира. Между вещами и человеком нет смысловой грани; сама заботливость вписана в аккуратно прибранные одежды. Это великая гармония малого мира, мягкая, кроткая, — гармония мира заверщенного в себе, полноценного и уже потому лишенного всякого изъяна, что этот мир ради своей замкнутости ничего не отвергал и ни от чего не отказывался.

Окружающие человека вещи, одежда ему близки; платье и человек сосуществуют и сживаются, мирясь или ссорясь. На многочисленных портретах, написанных Вальдмюллером, лица и тела людей вырастают из одежд и врастают в них, облекаются в платья как драгоценные оправы или как девственно чистые футляры невинности; бывает, что лица сияют словно цветы среди цветов — контрастных по окраске, но тоже сияющих со своим равным и полным правом. Одежды никогда не бывают надеты просто так, и дело не в художественном эффекте, управляющем фактурой и цветом, а в смысловом переходе от платья к человеку и назад, к облекающему человека слою вещного — вещам, как своя рубашка, всегда самым близким ему¹⁰.

Ущербность, бедность, простота рамы у Вальдмюллера соседствуют с вечностью, граничат с нею, знаменуя полноту мгновения настоящего, — но это мгновение случайно и безразлично, его случайность взаимосвязана с безразличностью стихийности вещественного, в чем коренится существование всякой вещи. Через безразличность наполнения мгновения — негативным способом — мгновение в жизни вещи соединено с абсолютностью пребывания, но это еще не вечность в собственном смысле слова, а, так сказать, остановленное время. Чтобы по-настоящему сосед-

¹⁰ См.: *Probszt Günter*. Friedrich von Amerling. Der Altmeister der Wiener Porträtmalerei. Wien, 1927.

ствовать с вечностью, вещи (любой вещи) не хватает некоторых моментов, и эти моменты она приобретает на картине Вальдмюллера, в ее контексте или сюжете, в ее конечном смысле.

Тут изображены и лица, характерность которых — индивидуальность, возведенная до степени типа возраста, портрета возраста. У лиц — своя диалектика. Если вещь, как бы прикрываясь безразличием своих конкретных моментов, этим безразличием восполняет свою реальную неполноту и, как можно это себе представить, вибрирует между своей неполнотой и полнотой, потому что время всякий миг как бы «оправдывает» вещь, коль скоро она не перестала существовать вот в этот конкретный миг от своей неполноты, и, так сказать, ее неполнота, ее ущербность до поры до времени сходит ей с рук — прощается ей, — то лица, эти столь реальные и столь милые лица, просто воплощают в себе ностальгию художника по прошлому, по неповторимой и безвозвратной непосредственной, ощутимой и осязаемой реальности прошлого. Моменты вещи безразличны, — именно поэтому страдание по реальности прошлого выражает себя уже в видимой поверхности вещи, в шероховатости простой рамы окна. Моменты лица — неповторимы, хотя у Вальдмюллера каждый человеческий возраст — это, обычно, своя особая полнота существования. Но уже само взросление детей, их рост — указание на изменчивость, на скоротечность совершенного и полноценного существования. Эти лица, при всей их реальности, способности к росту и явном расцвете, — это воплощенная тоска по прошлому как постоянно отрывающейся от настоящего непосредственной реальности и жизненной полноты. Вот эта-то скоротечность совершенства, которая все время, каждый отдельный миг, устремляется в прошлое, ускользает в прошлое, эта скоротечность совершенства — единственная неполноценность такого существования. И она скрыта за поверхностью явления точно так же, как, напротив, некая идеальность и полноценность вещи скрыта за ее неполнотой и изъянами! О том, что так это и должно быть, что отношение вещи и лица должно быть обратным, уже шла речь, — на поверхности явления ущербности вещи отвечает идеальность лица; в глубине явления безразличной ко времени стихийности вещества вещи, стихийности, которой все равно, куда и как меняться, отвечает скоротечность человеческого существования как его изъян, — притом имеющий важнейшее значение для смысла такого существования.

Можно было бы сказать, что рама — это аллегория, но не потому, что она значит что-то другое и сознательно так создана художником. И рама — это, тем более, не символ бренности всего существующего, потому что такой символ был бы комически мелок и странен. Рама, изображенная у Вальдмюллера, значит себя и только себя, но она аллегорична в том отношении, что своей, скрытой в ней, диалектикой пребывания и разрушения, полноты и неполноты, совершенства и несовершенства, времени и если не вечности, то некоего вневременного абсолютного пребы-

вания, что всей этой диалектикой она указывает на диалектику изображенного человека, — но только на диалектику иную по направлению! Вещь, рама, введена в человеческий мир, вернее сказать, в осмысляемый человеком мир: даже если бы она одна оставалась на картине, она уже указывала бы на некое отпадение существования от идеальности; в человечески осмысляемом мире она приобретала бы реальное отношение к вечности, которого, как вещьественность, по своей природе лишена. Введенная в человеческий мир, вещь означает существование — не свое безразличное, стихийное пребывание, наличие, а существование *человеческой души*. Но еще прежде этого вещь указывает, аллегорически указывает на противоположно направленную диалектику человеческого тем, что, окружая со всех сторон мир человеческого, — обрамляя его, как рама — лица детей, — она говорит о судьбе вещьественного. Судьба материи — безразличная для нее судьба тлена, запечатленная в вещах; судьба человеческого — это, напротив, ждущее человека просветление. А человеческие лица — аллегория грядущего просветления. Тогда в картине открывается новое отношение — отношение к будущему, так что вальдмюллеровские лица явным образом теперь не только несут в себе упадок как свою судьбу, но еще и своим просветлением в искусстве указывают на свое грядущее просветление, и смерть, которую предполагает упадок и все уносящее с собой время, — теперь уже необходимое условие их просветления.

Стоит ли все сказанное сейчас в связи с живописью Вальдмюллера, с непосредственной художественной реальностью его картины? Думаю, что несомненно. У Вальдмюллера, безусловно, есть портреты, где он сильнее себя самого, то есть превышает свою норму, — таковы портреты Бетховена (1823)¹¹ и князя Разумовского¹² — и есть очень много работ, которые явно слабее обычного художественного уровня Вальдмюллера. Но что же обычное и нормальное для него? Это обычное тоже способно еще тяготеть к художественному совершенству, и как раз дети в окне рамы — очень удачная работа, где Вальдмюллер никуда, однако, не выходит за пределы близких ему смыслов. Бетховен и Разумовский, каждый силой своей личности, перетянули художника на свою сторону, и он

¹¹ Крайне низкая оценка этого портрета у Г. Беенкена основывается на показателем недоразумении: в портрете не находится «субъективно-психологического содержания». Недоразумение, кроме того, связано со слишком поздней датировкой не раз уже названного портрета матери капитана фон Штирле-Хольцмейстера, начиная с которого искусство Вальдмюллера приобретает, по его собственным словам, новое, более высокое качество. См.: *Beenzen Hermann*. Op. cit., S. 367. О создании портрета Бетховена в резком по отношению к художнику тоне пишет в своих воспоминаниях Антон Шиндлер, который даже не считает его написанным с натуры, поскольку создан он был после одного сеанса: *Schindler Anton*. Biographie von Ludwig van Beethoven. 3. Aufl. Münster, 1860, Bd. 2, S. 290—291; Hrsg. von E. Klemm. Leipzig, 1970, S. 515—516.

¹² 1835 года. № 403.

каждый раз дает явно индивидуализированный портрет человека с его умом, волей, энергией или странностями, с его угловатостью и неправильностью лица и т. д. Такого человека не так просто подвести под стереотип прекрасного и преобразить в отвлеченный идеал типа. А что же остается у Вальдмюллера, когда никто не мешает ему быть самим собою? Тут уже не бывает — в лицах — ни ума, ни воли, ни энергии, ни странностей и т. д., в них нет ни страсти, ни порыва, ни вообще чего-либо романтического, — нет, одним словом, ни интеллекта, ни психологии, — ни ума, которым светилось бы лицо, ни чувства, которым был бы охвачен человек! Что же есть? Есть, как мы говорили, полнота человеческого существования, которая от характерности черт лица уводит к некоей идеальности типа (разумеется, не в духе классицистов). Вальдмюллеровская идеальность просвечивает сквозь характерность черт, и, наоборот, характерность — сквозь идеальность. Когда Вальдмюллер добивается своей цели, то его лица заключают в себе не интеллект и не богато разработанную психологию, — а душу. Эта «душа» — не психика человека, не его эмоциональность и страстность или темперамент, а отражение в человеке данной ему наперед полноты бытия. Эта «душа» — *rsuschē*, душа в том смысле, который предполагается грядущим его просветлением, это целостность человеческого существования, готовящаяся к будущему просветлению. Художественное просветление лица у Вальдмюллера и дается в направлении будущего реального просветления такой «души», дается человеку наперед в качестве некоего прообраза, насколько он достижим средствами искусства. По мере того как человек растет, расцветает и взрослеет, и его душа просыпается для своего знания о себе самой. Это значит, что человек все лучше и лучше чувствует свое бытие, даже тоньше и острее переживает его, глубже его постигает, — но это не значит, что он мудрствует по поводу своего бытия, произносит о нем умные слова или пускается в тонкие переживания по поводу своего существования. Душа утончается и заключает в себе, конечно, все больше и больше возможностей чисто эмоциональных переживаний, но вот эти переживания — дело всякого отдельного человека, и они необходимо отступают перед *типичным для возраста* человека. Взгляд человека постепенно уходит в себя (те же дети в раме!) и именно поэтому скорее закрывается в себе, сосредотачивается на своем, храня свои сокровища в себе. На портрете матери капитана фон Штирле-Хольцмейстера взгляд почти уже совсем закрылся в себе, — но не от бедности души, а от ее богатства. Богатство в наполненности души — не прожитыми моментами жизни и их эмоциональной пережитостью, — а их обходящимся без всяких слов и эмоций итогом, как бы откладывающимся в душе и умножающим ее весомость. Верно, что человек, пока живет, все время упускает свою полноту, отпуская ее в безвозвратное прошлое, и печаль по этому поводу охватывает Вальдмюллера, как охватывала она Грильпарцера и Адальберта Штифтера, но человек, пока

живет, подготавливает свою будущую полноту и не должен забывать об этом. Об этом помнит и говорит Вальдмюллер на своих лучших полотнах — о том, что это постоянное ускользание человека в безвозвратность, — не последняя истина; иначе Вальдмюллер не был бы венским художником середины XIX века со своим глубоким интересом к специфической душе человека. Вальдмюллер чужд психологизма и этим родствен Адальберту Штифтеру, который показывает нам, что столь характерный для реализма XIX века психологизм с его вниманием к психологическим глубинам и эмоциональным нюансам человеческой психики был только одной возможностью реалистического искусства того времени, что можно было быть и проще и мудрее этого психологически ориентировочного реализма. Штифтер уже из этических соображений не занимался бы анатомированием души, а Вальдмюллер в хороших работах родствен ему, — в хороших работах, потому что в других написанные им лица слепы и тупы или же столь стихийно-вещественны и бездуховны, как купальщицы на картине 1848 года (№ 722); бывают у Вальдмюллера и лица с таким выражением, которое явно отвечает ожиданиям зрителя, — психологизм на заказ, твердая монета выразительности. Вообще же человек Вальдмюллера, каким задуман он в лучших работах художника, — не «природа», не цветок, который цветет и увядает, а это душа, которая не может увядать, — вот почему и лица стариков, просветляясь, лишены следов увядания за образом достигнутой их душой полноты.

Таковы люди, их лица и их души. Теперь вновь обратимся к вещам. Находясь в человеческом мире, вещи уже причастны к человеческой диалектике падения и восстания, смерти и возрождения, — таковы они в самой жизни, а не только в своей функции художественной аллегории. Человеческая проблемность бросает на них свой отсвет. Вещи, как всего лишь на время вырванный из стихии тлена и праха смысл, достойны сожаления, и тем более когда они так близки людям, что даже обретают отблеск человеческой души и как бы одушевленно соседствуют с человеком. Тогда может появляться особое чувство к вещам, не пустое бережливое отношение к ним, а внутреннее теплое чувство к ним как к подобиям. Это чувство можно было бы назвать жалостью к вещам, но тогда это была бы не праздничная, подверженная беспрестанным колебаниям и никогда не равная себе эмоция, но глубоко укорененное в душе переживание за вещи — за вещи потому, что сами за себя они все же не могут переживать, и потому, что их обреченность вызывает эту самую жалость и сострадание.

У Адальберта Штифтера есть прекрасный рассказ, законченный им за несколько лет до смерти, в 1863 году, — это новелла «Потомства» («Die Nachkommenschaften»). Эта новелла, как и другие поздние шедевры Штифтера, особенно ценна тем, что в ней жизненный стиль и мироощущение бидермайера становятся предметом рефлексии. Если и вообще

бидермайер возникает и держится на ощущении шаткости существования, стоит на таком непрочном основании и, как органический стиль, крепко своей шаткостью, как можно быть сильным своей немощью, — то есть крепко общностью для эпохи той диалектики времени, прошлого и будущего, какая выявилась у Вальдмюллера, — то в штифтеровских «Потомствах» и других его поздних произведениях прочность и шаткость бытия и прочность и шаткость красоты, уверенность и сомнения сопоставляются решительно, как данности, как противоречия, от которых никуда нельзя уйти и которые нельзя прикрыть никакими иллюзиями. Есть некая инстанция, которая как бы требует от писателя последней существенности; в мироощущении Штифтера — это чувство, что вещи земного мира подходят к завершению. Нагнетание идеальности в прекрасном романе Штифтера «Der Nachsommer» — то есть «Позднее лето», или «Бабье лето», — очень тонко определяет место такой идеальности во времени, — это расцвет после расцвета, как бы не ко времени, но с другой стороны, и в единственно возможные сроки для собирания в букет или в гербарии всех воспоминаний об ушедшем в прошлое и упущенном. Герой новеллы «Потомства» — пейзажист, — только что единственный пейзаж, который он писал и почти закончил, он сжигает в конце новеллы. Это — не история неудачника, переоценившего свои возможности, а история, объясняющая в конечном счете, зачем вообще пишут пейзажи и для чего существует искусство. Ради этого Штифтер ставит своего героя в исключительную ситуацию. Как и все поколения семейства Родереров, младший Родерер охвачен идеей создать нечто наивысшее в своем роде творчества. Этот род творчества у него — *пейзажная живопись*, и вот почему.

Один из предков младшего Родерера точно так же стремился к созданию наиболее совершенной эпической поэмы, и он рассказывает: «Для своей цели я изучил языки, — санскрит, еврейский, арабский и почти все европейские языки <...>. Я прочитал все самое великое, что написано на этих языках (was in diesen Sprachen vorhanden war, — то есть, буквально, что было в наличии). Это прочитанное мною было велико и необычайно, но все же не столь велико и необычайно, как действительность. Я положил себе превзойти всех эпических поэтов и передать (в своем произведении) *подлинную истину*, иначе: реальную правду (die wirkliche Wahrheit), а когда прошло много времени <...> и я снова перечитал свою Песнь об Оттоне и Песнь о Маккавеех, лучшие мои работы, то оба замысла явно не достигали уровня наличного, и я, собравши все свое время и все свои силы, создал новое, и поскольку это новое все же не было более велико, чем существующие эпические поэмы, и не передавало реальной, подлинной истины, то я больше ничего не создавал и уничтожил все сделанное» (V, 220.31—221.2). Когда этот Родерер-старший говорит, что его произведения не достигли «уровня наличного», то он имеет в виду не только существующие эпические поэмы, «какие

есть в наличии» (как было сказано у него раньше), но, главное, самое действительность, с которой он сопоставляет свое столь высоко оцененное им творчество. Но с какой же реальностью можно сопоставить реальность Поэмы о Маккавеех? Как это ни покажется странным, — не с какой-либо деятельностью которая окружает нас и которая доступна нашим чувствам своей зримостью и осязательностью. То есть заведомо не с действительностью событий, действительностью исторического протекания и совершения, а с реальной полнотой текущей сплошным потоком вещественной действительности. Именно этой действительности не достиг, по очень смелому утверждению Родерера-старшего, ни один поэт, — следовательно, даже и Гомер (220.35—36)! Задача эпической поэзии тогда поистине неразрешима, — потому что она, видимо, должна давать совершенно отчетливый, чувственно-осязательный и видимый образ действительности, чуть ли только не совпадающий с самой же реальностью! Неуместно было бы критиковать такое эстетическое недоразумение, — но и без всякого комментария понятно теперь, почему центральный персонаж этой новеллы Штифтера — не эпический поэт, а художник-пейзажист, почему сам Штифтер придает такое значение пейзажу и почему даже поздний Штифтер самое высокое и необычайное стремится все-таки создать не в литературе, а в пейзажной живописи, хотя для нее оставалось у него слишком мало досуга! Итак, цель искусства — это реальная, подлинная истина, полнота видимого и осязаемого вещественного в окружающем нас мире. Родерер-старший, может быть, и ставил перед собой ложную цель (этого Штифтер не обсуждает), но вот что Родерер-младший поставил перед собой цель настоящую, хотя и в немислимом ее заострении, это — очевидно. Цель такого искусства — «вырвать у вещей их сущность и исчерпать их глубину» (214.34—35), — прекрасно сказано! У Штифтера пейзажист так формулирует свою цель: «Как эпический поэт Петер Родерер, я хотел изобразить реальную реальность» — «die wirkliche Wirklichkeit» (225.36—38). Эта захваченность зримым видом мира, вещей — это настоящий бидермайер, только необычайно углубленный и доходящий до своих философских формул, — бидермайер, ставший уже рефлексией для себя самого и потому, в своих осознанных и принципиально подытоженных творческих устремлениях, сталкивающийся с художественной неразрешимостью. Ведь «реальная реальность» предполагает, во-первых, что все окружающее будет передано с абсолютным правдоподобием, абсолютно иллюзорно, и что, вместе с тем, внутренняя сущность будет выведена наружу, вырвана у вещей, а глубина их будет исчерпана. Абсолютная правдоподобность воспроизведения и есть, очевидно, сама правда, то есть реальная правда, или реальная реальность. А тогда всякая художественная субъективность должна быть устранена из такого воспроизведения.

Родерер-младший, который рассказывает историю своей пейзажной живописи после сожжения им своего единственного шедевра, а это

был, как уверяют нас в новелле, подлинный шедевр, этот несколько более умудренный художественным опытом Родерер рассказывает о началах своих живописных трудов; он тогда рассуждал так: «Разве невозможно нарисовать Дахштейн именно вот так, как я его часто и всегда (часто и всегда! — А. М.) видел с озера Гозау? Почему все рисуют его по-разному?»¹³ В чем же загадочное основание такой *вещи*? Вот я посмотрю. И я сделал несколько десятков эскизов. Все они мне не удались. Я так в ту пору мечтал о том, чтобы нарисовать Дахштейн так точно и так красиво, как он есть на самом деле, что однажды я сказал: мне хотелось бы построить на берегу Гозау, напротив Дахштейна, маленький домик с очень большой стеной из стекла в сторону Дахштейна и жить в нем до тех пор, пока мне не удастся нарисовать Дахштейн так, чтобы Дахштейн нарисованный и Дахштейн настоящий никто уже не смог бы различить» (198.3—15). На что понятливый друг Родерера с юмором отвечает: «И ты будешь жить и рисовать в этом маленьком домике семьдесят пять лет. И об этом узнают, и газеты станут писать об этом, и путешественники приедут сюда, и англичане будут сидеть на окрестных холмах и смотреть в бинокль на твой домик. И друзья будут снабжать тебя всем необходимым, и когда семьдесят пять лет пройдут, ты умрешь, и мы похороним тебя, и маленький домик будет от пола до потолка забит неувдавшимися Дахштейнами» (198.17—24).

Это, конечно, очень разумное и уместное возражение. Между тем творческий импульс, заложенный в стремлении воспроизвести в живописи реальность «без примеси» субъекта, заключает в себе свою правду, и это доказывается уже тем, что такой импульс возрождается в живописи от времен Штифтера и вплоть до наших дней. Сама идея Родерера — Штифтера, видимо, уже выходит за рамки бидермайера как стиля, как выходят за рамки этого стиля поздние опыты Штифтера-живописца, но герой Штифтера должен еще решать свою сверхзадачу в рамках бидермайера. Он отказывается от первоначального замысла рисовать Дахштейн, но как-то незаметно для себя, следуя логике своего творчества, возвращается к прежним своим намерениям, строит домик с большим окном, которое выходит теперь на болото. Такой выбор живописного «предмета» объясняют теперь самому Родереру так: «Вы преданы пейзажной живописи не ради денег, и не ради славы, и не из тщеславия; ибо вы скрываете свои картины, не показываете их, не хотите продавать, но вы стремитесь к собственному одобрению, хотите вырвать сущность у вещей, хотите исчерпать глубину, поэтому вы выбираете для себя предмет, *который столь серьезен, труден и незначителен*, что другие предпочли бы обойти его стороною, это — болото. Вы преследуете свою цель с такой энергией и упорством, что заставляете поражаться» и т. д. (214.30—39). Родереру, надо сказать правду, удалось найти среди живопис-

¹³ Дахштейн много раз рисовал и Вальдмюллер, в том числе дважды и со стороны Гозау (№№ 314 и 315).

ных объектов ту «вещь» и тот «предмет», который, можно сказать, отмечен некоей *негативностью* бытия, если рассматривать его именно как вещь и как предмет. Мы говорили: для Вальдмюллера значима не столько вещьность, сколько вещи, собирающие в себе смысл вещьественности. Болото же — словно некая пустота среди всего целесообразного и функционального. Оно никак не вошло в домашний мир интимного — в обиход. Но не случайно поздний Штифтер трудится над картиной, изображающей не реку, но высохшее русло реки с лежащими на ее дне камнями, рисует *отсутствие реки*. Болото как вещь — это как бы отрицание вещи (так в восприятии эпохи), вещьественность, которая, как целое, не выходит изнутри себя, а как нечто труднодоступное для человеческой деятельности, представляет собою слитность, нерасчлененность материального, торжество вещьественности над вещьностью. Как объясняют самому Родереру в только что приведенных словах, болото — это предмет «серьезный», то есть суровый, темный, сумрачный, — тогда как, напротив, гора величественна и возвышенна, — предмет «трудный», то есть трудный для живописного воспроизведения, и непривычный, и — предмет «незначительный», что тоже сказано очень правильно, коль скоро болото лишено возвышенного характера и настроения гор, лишено расчлененности и, будучи отрицанием вещи, лишено, собственно, и всякого значения. Однако Родерер, отказавшись от изображения возвышенного Дахштейна, с упорством работает над изображением болота. Воспитанный бидермайером, его культурой вещи, его мироощущением, безошибочный инстинкт в сочетании с железной логикой, не свойственной бидермайеру на житейском уровне, нащупывает свою сверхзадачу именно в таком объекте, как болото. Ему, Родереру, нужно не столько утвердиться в своем художественном честолюбии, сколько доказать вообще разрешимость ситуации в ее крайнем варианте. Мы могли бы формулировать эту ситуацию так: возможно ли передать средствами живописи скрытую сущность такой «вещи», как болото? Это была бы более простая задача, решенная живописью. У Родерера — Штифтера вопрос ставится иначе, так: «Как эпический поэт Петер Родерер, я хотел изображать реальную реальность и для этого хотел, чтобы реальная реальность всегда находилась рядом со мной. Правда, говорят, что художник совершает большую ошибку, когда изображает реальное слишком реально: тогда он будто бы становится сухим ремесленником и разрушает весь поэтический аромат работы. Будто бы должен быть в живописи свободный подъем, свобода решений, — вот тогда-то будто бы и возникает свободное, легкое, поэтическое произведение. А иначе все напрасно, — но так говорят те, кто не умеет изображать реальность. А я скажу: почему же тогда бог с такой реальностью создал реальное, а наиреальнее всего — в своем художественном произведении, и притом в этом произведении достиг наивысшего подъема, до какого вы все равно не способны подняться, поднимаясь на своих крыльях? В мире и в его частях заключена

самая наивеличайшая поэтическая полнота и самая наизхватывающая сердце мощь. Передавайте реальность с той реальностью, какая есть, и только не изменяйте подъема, который и без того в ней есть, и вы произведете куда более чудесные творения, чем вы можете себе предположить, и чем те, что вы делаете, рисуя подложности и заявляя: вот теперь тут есть подъем» (225.36—226.12).

Эта возвышенная полемика указывает такой путь для живописца: от своей ложной творческой субъективности — к объективности существующего, и от объективности существующего — к субъективности лежащего в основе существующего творческого начала. Конечно, эта субъективность творческого начала, субъективность абсолютная, совпадает с самой существующей реальной объективностью, но все же очень важно подчеркнуть и вообще установить, что внутренней стороной окружающих человека вещей, вообще вещественности мира, оказывается поэтическая творческая сила. Художник, отказываясь от своей субъективности, поступает так ради того, чтобы пришла к выражению скрытая в вещах поэзия. Эта поэзия не то чтобы скрывалась от нас, — она, скорее, совпадает с самими вещами окружающего мира, — но раскрытие ее, этой поэзии, становится специфической задачей, и задачей именно живописи потому, что здесь самое трудное — *исключить* свою ложную субъективность, и потому, что единственно здесь возможно дать до полной иллюзорности точное воспроизведение реальности, дать реальную реальность. Если вообще можно по праву сомневаться в необходимости точных живописных копий реального мира, то в данном случае подобные сомнения более чем неуместны, поскольку здесь копирование убеждает нас в своем заведомо глубоком смысле. В одном из своих писем, в 1859 году, Штифтер пишет о той границе шириною с волосок, которая отделяет ремесленника от художника, — ее переступает едва ли один из тысячи, и вот в чем различие: «Художник заключает в своей душе ту вещь (это чисто штифтеровское употребление слова «вещь». — А. М.), ту вещь, которая захватывает всех чувствующих людей в их глубине, которая всех восхищает и которую никто не умеет назвать. Иногда называют ее прекрасным, поэзией, фантазией, чувством, глубиной и т. д. и т. д., но все это лишь имена, которые не обозначают самое вещь <...>. Я бы хотел назвать ее божественным <...>. У кого есть эта вещь, кого благословил ею бог, тот запечатлевает ее во всех вещах, в каждом сюжете, он всякий сюжет наделяет душой, и будь то самый незначительный сюжет, как, например: мужчина и женщина выходят из тумана, свет луны прорезывает туман, освещая мост, и рядом стоит засохшее дерево <...>. Эта вещь всегда заключена в целом, а не в деталях <...>, многие называют ее настроением, но настроение может быть, а вместе с ним могут оставаться и сухость, скука, пустота»¹⁴.

¹⁴ Adalberts Stifters Leben und Werk in Briefen und Dokumenten / Hrsg. von K. G. Fischer. Frankfurt a. M., 1962, S. 450—451.

Герой новеллы Штифтера добывается большого художественного результата в своих исканиях: его картина «чрезвычайно прекрасна» (247.11), его «эскизы принадлежат к самому лучшему, что дало новое искусство» и даже «превосходят по своей истинности все, что существует теперь в искусстве» (215.3—6). Такие неожиданные, озадачивающие похвалы неведомому — и уничтоженному — шедевру необходимы Штифтеру для того, чтобы со всей силой выразить свои сомнения в достаточности даже и такого почти достигающего идеала искусства. Родерер убедился в том, что его картина «не может передать мрачной темноты, простоты и возвышенности болота» (247.1—2). Это — удивительное сочетание определений, эстетически переосмысливающее живописный объект и соединяющее разграниченные в сознании эпохи понятия. Темное (*das Düstere*) и возвышенное, *простое* и *возвышенное!*

Выбор болота в качестве живописного объекта утверждает, и утверждает сразу же на крайнем примере, *равнозначность* всего вещественного по отношению к действующей внутри вещественного первоначальной творческой силе. В скопированной, живописно повторенной реальности заключена диалектика движения — от видимой, зримой поверхности вещей к создающей самую их реальность и истинность творческой силе, от творческой силы к видимому. Очевидная расчлененность этого движения на идеальной картине — буквальной копии реальности — превращает эту «реальность» в «реальную реальность», или в «реальную истину». Реальность изображенного не реальнее, конечно, изображенной действительности, но реальность-видимость и реальность истинного творчества здесь распадаются и — сходятся, сливаются. Это и значит «вырвать сущность у вещей» — именно поместив сущность в видимой поверхности вещей. Но, одновременно, не что иное, как эта, видимая поверхность вещей, есть залог и основание сущности вещей. Художник изображает зримый мир, и, как видно в нашем случае, только художник, и никто иной, не поэт и не музыкант, имеет доступ к сущности вещей, ибо только ему одному в руки дан воспроизводимый с наивозможным правдоподобием зримый мир вещей. Другое дело, что этот зримый мир художник изображает не как поверхность, за которой ничего нет, но именно как пластичный, осязаемый, осязаемый мир вещей, масс, объемов, что только и может дать впечатление реальности воспроизводимого мира. Бидермайер выше всего ценит осязаемую близость вещей, их осязательную качественность, их фактуру. Итак, путь для художника — через зримую поверхность к осязательной полноте вещей, — помещаемых как бы на ладонь зрителя. Вальдмюллер писал: «Нет ни музыкального, ни поэтического, ни изобразительного искусства, а есть на свете только одно-единственное, нерасчленимое, ниспосланное богом искусство <...>» (90). Вальдмюллер хотел сказать, что эстетическая сущность всех искусств одна, и здесь он, наверное, мог опереться на художественное мироощущение бидермайера, для которого, по сути дела,

правомерно только одно *изобразительное искусство*, — ибо только этому искусству дана со всей полнотой видимая поверхность вещей. Это, разумеется, не значит, что поэзия того времени подчиняет себя изобразительным задачам; Штифтер для нас в первую очередь писатель, но характерно, что он почти всю жизнь ощущал себя прежде всего художником и именно в живописи ставил перед собой, словно Родерер, неимоверно высокие и почти невыполнимые цели!

В недрах своего подражательства природе бидермайер обнаруживает свое понимание творчества как предельной полноты и этим дополняет и искупает все поверхностное в себе, все свое пристрастие к гладкой и ложно-красивой поверхности вещей. Обнаруживается та точка, в которой сходятся «творчество», «поэзия» и «истина». На высотах искусства, с трудом завоеванных бидермайером, этот стиль ставит перед собой цель воспроизведения, средствами ограниченного искусства, этого предельного тождества и его диалектики. К этому бидермайер подходил в творчестве Адальберта Штифтера, в далеко отстоящем от него по своему качественному уровню творчестве Вальдмюллера и, несомненно, в творчестве еще многих других художников. Я не говорю о Грильпарцере, который труднее, неприступнее, отчасти даже капризнее, чем кто-либо из его современников и соотечественников, — он сложнее их по своим духовным истокам. Но Вальдмюллер и Штифтер — воспитанники эпохи, и именно у Штифтера жизненный стиль бидермайера, мироощущение времени, доводится до своих философских вершин, — об этом можно говорить без малейшего колебания.

На этих вершинах бидермайера художественный образ начинает вбирать в себя диалектику своего, тщательно воспроизводимого прообраза. Штифтер и Вальдмюллер шли при этом разными, почти противоположными путями. Вальдмюллер шел от вещи к веществу, от определенности контуров собирающей в себе свой функциональный смысл вещи — к безразличной стихийности ее вещественной основы; вещь гибнет в стихии вещества, говорили мы, и это правильно, но лишь до тех пор, пока сама стихийность вещества остается слепым и ненаправляемым потоком. До тех пор вещи и вещество могут вызвать к себе несентиментальную жалость огорченного их неминуемой гибелью человека. Но теперь выяснилось, что имеется куда более всеобщее безразличие вещей и стихий, нежели слепое безразличие вещественности. Это — всеобщее безразличие вещей и вещества, одинаково созданных одной и той же поэтической, творческой, художественной силой. Между вещами нет различий в том отношении, что они созданы с одинаковой любовью, одной поэтической силой и с одной и той же энергией этой силы; в мире нет поэтому ни малого, ни великого, ни возвышенного, ни униженного, ни значительного, ни незначительного. Убежденность в этом — один из важнейших элементов эстетики Штифтера. «Простота и возвышенность» Штифтера мало похожа на «простоту и величие» Вин-

кельмана; у Штифтера — это конфликт крайне противоположного, конфликт, который поразительным образом разрешается в подлинно существующем и решительно ничем не отмеченном, — когда, например, возвышенное предстает перед нами, в мутной темноте безрадостной поверхности болота. Теперь уже вещи не умирают в слепой безнадежности вещества, которому нет спасения, — они восстают перед нами как творения первоначального художника, как оставленные им знаки истины, заключающие в себе свою суть и оправданность. Итак, к вальдмюллеровской раме остается добавить один штрих. Если вещь — рама — указывает на вещество, на дерево, то в тщательности его фактуры — фактура творческого начала, оставленная творческим началом рукопись. И это *сама* истинность, безраздельная, потому что этой руке все равно было на чем писать, — вещи и материалы безразличны для нее, безразличны в своей одинаковой для нее ценности. Тщательность живописи отражает ту абсолютную заботливость, с которой проложены эти волокна дерева, ту безмерную любовь, с которой вообще все создано и все сделалось и стало так, как оно есть. Безразличие вещественной стихии приобретает индивидуальный облик: взятая в раму рама на картине Вальдмюллера — это, в самом конечном итоге, портрет творческого начала, *портрет* абсолютного. Так от случайного — через безразличное — художник приходит к истинному. Реальная реальность — реальность вещи в единстве с создавшей ее творческой силой. И вот в чем окончательно содержится заключающееся в изображаемой вещи указание на *идеальное совершенство состояния*.

Теперь особо, и по внутреннему смыслу, понятно, почему так досадны для Штифтера глупые человеческие «подложности» (Afterheiten), — они не только портят вещи, но замазывают всегда неповторимый портрет абсолютного. Примерно таким же ощущением проникнута верность и тщательность простых вещей на картинах Вальдмюллера. Теперь можно понять также и то, что та слитность с вещным миром, та бессловесность и замкнутость существования, что передана на портрете матери капитана фон Штирле-Хольцмейстера, где человеческое бытие как бы беспрепятственно переливается в жизнь вещей, что эта слитность с вещами не принижает человека, — ибо и сами вещи содержат все тот же открытый для человека образ его восхождения к своему истинному просветлению; вещи как формы такого образа даже заключают в себе уже некое пребывание истинности, хотя и чуждое различения.

Сейчас невозможно говорить о таких работах Вальдмюллера, как многочисленные его картины, изображающие подавание нищему, и таких, как представленная на последней выставке картина «Монастырский суп» 1858 года (№ 874; Вена, Австрийская галерея). Сюжет — один из многих жанровых сюжетов в творчестве Вальдмюллера, и жанр разрабатывается как всякий жанр; но по своему смыслу — это очень торжественная картина, потому что она изображает триумф божествен-

ного миропорядка. При этом, по букве, это не что иное, как картина человеческой бедности, нищеты, но нищета не обидна, не позорна, не унизительна, нищета не ущемляет человека, не порочит божество, — она свята, ущербность нищеты — залог блаженства, и она благословенна как напоминание о заповеданной людям любви к ближнему и милосердию. Диаметральная противоположность работе Вальдмюллера — висевшая рядом с ней картина Карла Хюбнера «Ткачи» (1844), с ее неумело, но сознательно выраженным социальным сочувствием к неимущему классу. Спасение конечного в бесконечном, как назвала бы это диалектическая философия, — такая тема становится у Вальдмюллера жанровым сюжетом¹⁵.

Штифтер в противоположность Вальдмюллеру почти не касался проблемы портрета, и даже в самом изображении реальности его интерес с самого начала находился в пределах вещественности, стихийности, — таково предпочтение Родерером болота какой-либо значительной вещи! У Штифтера к нам возвращаются туманы и лунный свет. Но характерным и всегда удивительным образом Штифтер всякую стихийную вещественность, длительность и неопределенность всегда понимает как «предмет» и «вещь», такой терминологической замысловатостью задавая четкие контуры, пластическую замкнутость и, скажем так, — практическую удобность решительно всему, с чем имеет дело человек, — ведь и божественное в душе Штифтер показывает, как мы видели, «некоей вещью». У Штифтера, в противовес Вальдмюллеру, вещи рождаются из вещества. Последняя картина Штифтера, или, вернее, сохранившийся фрагмент его картины, изображает камень, лежащий на дне пересохшей реки. Этот камень наделен необычайным, почти невероятным весом, он тяжело лежит на песке русла, давит на него, как что-то чуждое земле и невесть откуда взявшееся. Этот камень изображен так, чтобы не напоминать какой-либо правильной, геометрической формы, это настоящая глыба. В отличие от скал на картинах Каспара Давида Фридриха, где камни, взорвавшись где-то в недрах земли, вылезли наружу своими острыми и разорванными краями и, не отвергнутое природой бытие, поросли тут мхом и травой, могучий камень Штифтера — чуждое окружению существо, которое может только давить на землю своим небывалым весом, хотя и не способно проломить и продавить ее. Фритц Новотны справедливо говорит о «монументализации малого» на этой картине и верно сопоставляет этот камень с такими же приемами героизации малого в прозе позднего Штифтера¹⁶.

¹⁵ Сжатая и притом очень точная и глубокая характеристика Вальдмюллера находится, довольно неожиданно, в большой статье, посвященной поэзии Эдуарда Мёрике и Августа фон Платена: *Part I Kurt. Zur Spiegelung romantischer Poetik in der biedermeierlichen Dichtungsstruktur Mörikes und Platens // Zur Literatur der Restaurationsepiche 1815—1848. Forschungsberichte und Aufsätze / Hrsg. von Jost Hermand und Manfred Windfuhr. Stuttgart, 1970, S. 492—494.*

¹⁶ *Novotny Fritz. Adalbert Stifter als Maler. 3. Aufl. Wien, o. J. (1947), S. 43.*

В штифтеровском камне открывается, наконец, даже нечто пугающе антропоморфное, нечто почти языческое: потрясающая твердость этой глыбы — словно некое изобилие массы вещества насильно сведено в мнимое единство предмета и с невероятно еще усиленной инертностью улеглось в нем. Это тоже портрет вещей и вещества, портрет, у которого основа — более сложная и темная, чем на картине Вальдмюллера, но тема та же — это первоначальный творческий импульс, который художник сумел разглядеть в природе; но тут, у Штифтера, и творится как бы первоначальное вещество, а человека еще вообще не бывало.

Теперь стало очевидно, что самоотжественность вещи — то, с чего мы начали, — многообразно и диалектически расслаивается в искусстве бидермайера, что расслоение это совершается в разных формах, но на основе общего для всего бидермайера миропонимания и мироощущения, которое, впрочем, не лишено естественного развития и, главное, способно к ценной для развития стилистики рефлексии над самим собою. Полнота этой диалектической расслоенности и обретается искусством только на заключительном этапе развития бидермайера, — когда очень жизненное, по своим первичным проявлениям глубоко чуждое философской рефлексии, живущее как бы лишь остатками барочных образных схем, очень укорененное в быту и благодаря этому всеобъемлющее стилистическое течение начинает подводить свои итоги и логически сводить концы с концами. Останавливаться на полдороге, не доходить до конца, ограничиваться малым, быть скромным в своих требованиях к художественному качеству — это, к сожалению, тоже черта нормального и обычного искусства бидермайера. Как ни странно, но и в этом — одно из проявлений присущей бидермайеру диалектики. Бидермайер внутри себя слишком привязан к прошлому, к этой, как кажется, всякий миг ускользающей из рук полноте жизненного смысла, чтобы искусству бидермайера не быть подверженным охватывающей его резиньяции, духу пассивности, заведомой умеренности и удовлетворенности самым немногим. В целом бидермайер устроен так, чтобы тяготеть не к шедевру, а к норме обыкновенного. Для нас не секрет, что Вальдмюллер в конце концов не создал никакого настоящего шедевра и что весь его талант ушел в ширину — в многообразие, он выразился во множестве работ, при этом, естественно, объединенных однородностью творческой манеры.

Бидермайер заключал парадокс в самой своей основе — основе одновременно и всего глубокого, и всего мелкого в нем. Коль скоро все диалектические расслоения в искусстве бидермайера сводились в *плоскость точно воспроизведенной зримой поверхности* вещей, с самого начала были, уже чисто логически, даны две возможности:

во-первых, возможность внутренне расслаивать эту поверхность в смысловом диалектическом построении, — тем более прочном, что для него всегда была твердая опора в конкретно-чувственной реальности;

во-вторых, возможность ограничиваться только поверхностью вещей, тем более, что всякая диалектика была очень трудно уловима для позитивно-эмпирического взгляда за полноценным конкретно-чувственным слоем реальности в произведении искусства.

Итак, по самой своей логике, бидермайер вливался в простой живописный, и вообще художественный, натурализм, совершенно забывавший об оправдании своего копирования действительности. Опасность была прежде всего в том, что сам бидермайер забывал об этом, и это видно в столь обширном наследии Вальдмюллера. Противоречие реально и остро: изображаемая реальность тяготеет к совершенно бездуховной данности. Переживая сам себя, стиль бидермайера привыкал воспринимать свою живопись как один ярус, как поверхность, оправданную уже привычкой, вкусом, обычным жанровым сюжетом и т. д. И это была уже куда худшая опасность обесмысливания искусства — глубокая пораженность видом всего существующего как творческим актом забывается; остается — привычка копировать данное.

От этой самотождественности вещей в живописи бидермайера никуда не уйти. Но именно благодаря этой самотождественности появляется возможность построения прочных диалектических конструкций смысла. Вещь в бидермайере, — чтобы свести все к формуле, — одновременно указывает на жизнь и на смерть и, указывая на смерть, через нее указывает на жизнь. Вещь гибнет в веществе, но восстает в абсолютности бытия. Все такое, разумеется, нельзя потрогать на картине, но ведь если останавливаться на простой и сразу же доступной позитивности изображения, то можно понять только естественность перехода к натурализму, но никак нельзя понять даже эту поразительную и особую влюбленность художников в окружающий мир, их старания его точно воспроизвести, нельзя понять глубоких идейных оснований этой завроженности внешним, видимым миром.

Художественная диалектика бидермайера — это особая философия иронии. Иронию здесь следует понимать не в этом романтически-субъективном смысле, когда художник волен распоряжаться вещами по своему усмотрению, — как раз наоборот. Ирония заключена в самих вещах как выражение их всеобщей аллегоричности. Ирония находится в самих вещах, которые содержат в себе скрытое и выглядывающее из-за их самотождественности указание на иной и более высокий по своему смыслу уровень бытия. Так, например, просто изображенные, скопированные, перерисованные вещи раскрывают в себе два противоположенные движения во времени, — они ускользают к прошлому, к гибели, к смерти и к будущему; они содержат в себе прообраз просветления, когда полнотой своего мгновенного, снимаемого бытия предвосхищают будущее просветленное пребывание. Это — ирония в том глубоком отношении, что все преходящее есть лишь некая *уподобленность*, согласно Гете («Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis»), так что сущность

вещей на самом деле не исчерпывается их наличной полнотой и их функциональностью, но, помимо этого, вещи и говорят не то, что есть, — как бы согласно определению псевдоаристотелевской «Риторике к Александру» (гл. XXI); только теперь у нас, когда говорят нечто с видом, будто не говорят об этом, как того требует дефиниция, то диалог происходит между уровнями смысла, между уровнями бытия! Об этом было уже много сказано. Такая ирония имеет касательство и к конкретным поэтическим приемам искусства, — а потому и к самому обыденному пониманию иронии, когда она близка к юмору, гротеску и сатире. Так, Штифтер, с одной стороны, тяготеет в своей прозе к ритуальной торжественности изложения, а с другой стороны, в рамках такого стиля и отнюдь не в ущерб ему, у него расцветают очень острые формы юмора и гротеска, как бы застывших на лету; так, новелла «Потомства» вся рассказана не отстраненно, но странно и иронично, однако глубоко серьезный смысл рассказа ничуть не утрачивается; вещи и события, особенно у позднего Штифтера, приобретают, при всей своей реальности, несколько фантазмагорического оттенка, как бы делают себя чрезмерными внутри себя, слишком отчетливыми, — таковы вещи в штифтеровском «Турмалине».

Для сложного принципа заключенной в самих вещах иронии, как проявляется он у Штифтера или Вальдмюллера, находится в истории философии крайне интересное соответствие — это философия иронии берлинского профессора Карла Вильгельма Фердинанда Зольгера, разработанная в его диалоге «Эрвин», написанном еще в 1813—1815 годах. Слишком рано умершего Зольгера, — он умер в 1819 году в возрасте всего 38 лет, — обычно располагали то между философами-романтиками и Гегелем, то между романтиками и Кьеркегором. Впрочем, крайне важную роль в его философии принципа иронии всегда замечали. Однако эстетическая философия Зольгера имеет самое прямое отношение к философским основаниям мироощущения бидермайера, — разумеется, как целого явления, а не бидермайера венского. Бидермайер венский выступает тогда уже как особая форма, со своими специфическими акцентами. Реальность, как понимает ее Зольгер, резко отделяет его от романтиков и от Шеллинга, с которым Зольгер боролся, критикуя шеллинговскую эстетику *просвечивающей* сквозь материал произведения идеи божественного. Критика знаменательна: у Зольгера отношение идеи и материала таково, что идея проглатывается и уничтожается материалом, а материал возвышается до идеи, так что они образуют *единство*. Но это — схема открывшейся в бидермайере диалектики! Зольгер свою теорию разрабатывает очень категорично и решительно, — у него действительно можно говорить о *смерти идеи*, так же как в его диалоге само искусство постоянно ставится под вопрос и ощущает рубеж своей смерти. «Я скажу тебе, — пишет Зольгер, — у кого нет смелости постигнуть даже идеи во всем ничтожестве и во всем преходящем, тот поте-

рян, по крайней мере, для искусства» (388.6—8)¹⁷. И далее: «Как так возможно, что сущность искусства, несмотря на все несовершенство его временного существования, повсеместно остается одной и той же, этого нам уже не приходится торопливо доискиваться, потому что теперь ведь мы знаем, что лишь в этом несовершенстве и, лучше даже сказать, в ничтожестве явления впервые начинает существовать сущность искусства. Поэтому, если мы на все смотрим со стороны смертности, то нас охватывает тоска, и тогда (так, согласно романтической диалектике) прекрасное является нам лишь как оболочка таинственного высшего прообраза, а не остается лишь проходящим и ничтожным. Но если наш взгляд проник в сущность, то тогда (а это взгляд Зольгера) для нас сама эта конкретность временного становится существенной жизнью и беспрестанно длящимся откровением живого и присутствующего бога» (390.2—16). «Сущность искусства присутствует лишь там, где одновременно есть и ничтожество подлинного наличного существования» (392.17—21), и вот переход идеи в ничтожное и преходящее, где она не просто является, то есть кажется ничтожной, а *становится* самой действительностью настоящего (397.16), *становится* самим ничтожеством преходящего, — этот переход создает основу для иронии, которая есть сведение воедино всех противоположно направленных, создающих реальность любого художественного произведения движений, сведение их в едином взгляде на целое, который «парит над всем и все уничтожает» — то есть решительно все помещает в противоречивое единство конкретной реальности (387.31—34). Но, следовательно, этим же переходом все конечное вбирается в божественное (ср. комм. 540), бесконечное спасает конечное... Ирония составляет «средоточие искусства»¹⁸.

Сейчас не время комментировать избыточно сложную и подробную зольгеровскую диалектику иронии. Главное, что ирония — это центральное понятие его философии произведения искусства, что при этом эстетика его строится на признании непосредственной, конкретной реальности как основы произведения; поразителен зольгеровский образ божественной идеи, гибнущей, умирающей в ничтожестве преходящего — ради того, чтобы все конечное было *снято, сохранено* (*aufgehoben*) и спасено в божественном. Художественная противоречивость венского бидермайера находит философскую параллель в творчестве такого своеобразного мыслителя, как Зольгер¹⁹.

¹⁷ Здесь и далее с указанием страниц и строк издания: *Solger K. W. F. Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst / Hrsg. von Wolfhart Henckmann. München, 1970.*

¹⁸ *Solger K. W. F. Vorlesungen über Ästhetik (1829). Darmstadt, 1973, S. 241.*

¹⁹ Никому не следует удивляться, что философ из Бранденбурга вдруг оказывается «теоретиком» именно венского бидермайера. Этот последний принадлежит и глубокой австрийской традиции, и общенемецкому духу эпохи, — особое на фоне глубокой и нерасторжимой опосредованности, к тому

Самотождественность тщательно копируемой реальности внешнего мира раскрывается как глубокая диалектика миропонимания. Искусство бидермайера обнаруживает кризис, присущий искусству, ощутившему себя у конца и края вещей, — во-первых, искусство подвергается, как искусство, сомнению внутри себя, и во-вторых, на предельном удалении от своего поверхностного слоя, искусство способно почувствовать и безусловную истинность первоначального, поэтического творения вещей, — где истинность, искусство и творчество сходятся в одном, — способно почувствовать и окончательность запечатленной в вещах судьбы. Искусство бидермайера, а это значит — в первую очередь призванная выразить мироощущение эпохи живопись, говорит специфическим языком времени и поэтому не часто поднимается до мировых вершин; но, несмотря на его чрезмерный эмпиризм, искусству бидермайера не закрыт особый, напряженный и противоречивый, существенный путь к истокам, к изначальности художественного творчества.

же на фоне общеевропейского нарастания, наступления духа Реставрации. Стоит также отметить, что диалектика идеализма была в начале XIX века одним из способов, каким обнаруживалось внутреннее тяготение протестантизма в сторону католицизма. Зольгер, как и Гегель, как и Шлейермахер, — хотя Гегель и не переставал удивляться тому, что вероучение берлинского богослова почему-то называется протестантским, — остается протестантом, но мысль его обретает ту теоретическую принципиальность и конструктивность, которая аналогична, хотя и далеко не тождественна иерархическому образу мира, что раскрывается для нас в венском искусстве уже самой середины прошлого века, — раскрывается, можно сказать, как раскрывается искусно сделанный картонный домик посреди детской книги с картинками, возникая перед нами из плоской поверхности бумажного листа.

Протестантизм и католицизм начала века, при явном сознании резкой обособленности и внутренней чуждости, дают картину многообразных переходов. Йозеф Фюрих, казалось бы, прямая противоположность Каспару Давиду Фридриху, счел возможным перерисовать и видоизменить знаменитый фридриховский «тетшенский алтарь», а у Людвига Шнорра фон Карольсфельда находим композицию, крайне сходную с фридриховским же «Видением Церкви» (см.: *Sumowski Werner. Caspar David Friedrich-Studien. Wiesbaden, 1970, S. 4 und Abb. 4; S. 103, Anm. 372. Caspar David Friedrich. Kunst um 1800. [Ausstellungskatalog] / Hrsg. von Werner Hofmann. München, 1974, S. 160, 58 und Abb. 196; S. 63 und Abb. 220.*

ПРИРОДА И ПЕЙЗАЖ У КАСПАРА ДАВИДА ФРИДРИХА

1

Пейзажи Каспара Давида Фридриха изображают не ландшафт, а природу. Это значит, что изображаемая местность не есть сосуд для вносимого в нее смысла — для смысла, который в окружающей его природе находит для себя предел, границу, раму, оформление и подтверждающее его, идущее от безличности и красоты природного эхо, — но это значит, что изображаемая местность есть предел, граница и оформление внутренних и всеобщих сил, которые творят в мире, в бытии и которые, доходя до своей внешней поверхности и обретая внешний вид, все равно остаются внутренними и скрытыми.

Возьмем любой традиционный сюжет живописи — рождение Иисуса, бегство в Египет, распятие Христа, — он может разворачиваться на поверхности природного мира, на фоне природы, природа может по-своему участвовать в происходящем и переживать происходящее, как подсказывало художнику, например, Евангелие от Матфея: «и земля потряслась; и камни расселись; и гробы разверзлись» (27, 51—52); «И вот, сделалось великое землетрясение: ибо Ангел Господень, сошедший с небес, приступив отвалил камень от двери гроба и сидел на нем; Вид его был как молния, и одежда его бела как снег» (28, 2—3).

Уже рано природа становится как бы сознательной свидетельницей человеческих событий, отражая в своих нечеловечески-космических масштабах гигантский размах происходящего, пророчествуя о неизбежном, неотвратимом исходе происходящего как необходимого элемента единой всемирной истории, — «Битва Александра Македонского» Альтдорфера; у Альтдорфера же природа удивительно рано замирает, оставаясь наедине с размышляющим человеком: пышная и плотная зелень спокойно и высоко поднимающихся деревьев, стволов которых почти не видно, потому что их нельзя увидеть из-за листвы, где все же не теряется из виду ни один листок, и вершин которых не видно, потому что деревья, словно стена, должны отгородить один этот уголок от всего мира, так что только в один просвет можно увидеть синее вдали горы, — пышная и плотная зелень осеняет на картине Альтдорфера святого Георгия, который при встрече с драконом задумчив и тоже спокоен. Лишено всякого драматизма это единство всего видимого, живо: событие совершается на фоне природы, а природа захватывает и поглощает событие как принадлежащее ей, как принадлежащее той *недраматической и непсихологической конкретности пространственного момента*, который раскрывается как красота; постоянный спут-

ник всего человеческого, ландшафт и сам по себе, без участия человека, может быть раскрыт перед нами — так в альтдорферовском «Ландшафте Дуная близ Регенсбурга», — как всегда спокойная и мягкая готовность природы принять в свои объятия человека. Ландшафт здесь — это и дорога, по которой ходили и ездил и еще будут ходить и ездить люди, это река, по которой плавали и еще будут плавать направляемые человеком суда, это населенные людьми дома и башни, это деревья, на которые смотрит или не смотрит проходящий или проезжающий мимо человек, это горы, к которым давно привык живущий в этой местности человек. Так, у Альтдорфера: природа — это то, что обступает со всех сторон человека, все то, что, обступая человека, естественно стоит на своем месте, как горы, деревья, текущая мимо река и поставленные на своем, нужном, естественном месте дома; но и наоборот: все, что окружает человека, все это, без малейшего исключения, есть природа как естественность существующего, природа как то, в чем живет человек, как естественная и потому никак не препятствующая человеку в его человеческих делах поверхность, нарушить которую и проникнуть внутрь которой он никак не может; человек, правда, может рубить деревья, протаптывать тропинки и прокладывать дороги, но этим он никак не может еще нарушить естественность природного, потому что везде он встретит ту же самую преграду — поверхность, в которой и за которой нет ничего ни таинственного, ни загадочного. Природа — лоно, в котором живет человек; он живет в ней и с ней. Природа — это обжитая местность; живя в ней, человек и не замечает, что природа, строго говоря, не допускает его к себе и что он, собственно живет не в ней, а на ней, как бы в такой чаше, которая окружает его со всех сторон, объемлет его. Природа — очевидность и внешний вид: очевидность, как очевидны все практически освоенные и ставшие привычными вещи; внешний вид — потому что природа есть обжитая, практически освоенная человеком местность, поверхность природного мира. Человек и природа здесь очень отличны друг от друга: природа принимает и вбирает в себя человека, будучи именно как бы сосудом, получающим свое содержание и смысл извне. Освоенная человеческим опытом, действительность и природа (здесь одно и то же), будучи очевидностью, всецело лежит в поле зрения, она от начала и до конца зрима и как действительность зримая бесхитростно-проста: ей неизвестны мгновенные мимолетные перемены освещения, но неведома и чрезмерная забота о сохранении своего постоянного «натурального», как бы «сущностного» облика, — поверхность знает только явление, — эта действительность, или природа, не боясь утратить ничего от такой постоянности, подставляет себя лучам утреннего, дневного или вечернего солнца, следуя за медлительным ритмом жизни.

Красота пейзажа, написанного Альтдорфером, — художественный итог специфическим образом понимаемой действительности: вот местность, в которой живут и по которой ходят и ездят люди, вот эта же

местность, перед которой останавливаются теперь люди и которая раскрывает перед нами свою красоту. Эта местность стала теперь пространственным моментом и вместе с тем своей постоянностью, она, увиденная так, как нужно было ее видеть, и с того места, с которого нужно ее видеть, обрела свою существенность и в своем предвечернем безмолвии сделалась тем, чем никак не может быть в обычной суете и заботе жизни, — действительностью для человека, *природой* для человека, прекрасным образом такой природы. Отсутствие человека на этой картине Альтдорфера становится важным смысловым элементом: его ландшафт открыт для всего, что может происходить в нем, и существенность этой природы, готовой принять, снести и вытерпеть все, что ни случится на ее поверхности, уже невозможно свести к какой-либо одной конкретной жизненной ситуации, происходящей на местности, тогда как смысл картины в том, что эта местность в ее существенности есть человеческий мир, до конца пропитанный присутствием в нем человека.

Теперь уже сама картина Альтдорфера стала историческим памятником давнего человеческого опыта, ее верность природе можно даже смешивать с реалистическими решениями художников гораздо более поздних эпох, с их совершенно иными творческими предпосылками. Художественный опыт, особенно в последние полтора века, подсказывает средний термин для сопоставления работ, между которыми, по их внутреннему существу, бывает мало общего; этот средний термин — увлеченность художника красотой увиденного, когда вещь изображается по причине ее красоты и ради ее красоты или ради той красоты, которая появится в ее изображении. Несомненно, такая увлеченность — самый высокий стимул творчества. Несомненно, что и Альтдорфер написал свой вид местности близ Регенсбурга ради красоты этой местности, но несомненно также и то, что этот пейзаж был творческим откровением и неожиданностью — он вобрал в себя обобщенный смысл сюжетных композиций. Художественная неожиданность и откровение — в том, что ландшафт, храня в себе этот обобщенный смысл, обретает теперь, в принципе, возможность раскрывать свою внутреннюю, самостоятельно-творческую сущность, хотя бы, в первую очередь, как хранитель человеческого, явно не высказываемого, содержания. Ландшафт обретает «свое внутреннее» — пока заимствованное из человеческого мира; но так, заимствуя смысл из чуждого мира, вся реальность как *природно-естественное окружение* человека получает, в принципе, возможность раскрывать свою сущность *природного* — растущего, расцветающего органического — особый мир, который может даже теснить или совершенно вытеснить мир человеческого.

Пейзаж как изображение красоты окружающего мира есть, таким образом, лишь нейтральное относительно возможных крайностей представление о пейзаже. Крайностями оказываются, во-первых, пейзаж как образ «человеческой», практически освоенной человеком действитель-

ности (причем тут может быть множество разнообразных нюансов), и, во-вторых, пейзаж как образ растущей «изнутри», по своим скрытым законам, «природы». Несмотря на бесчисленное количество самых разных художественных решений, которые весьма затруднительно классифицировать, жанр «чистого пейзажа», без котя бы «стаффажных» фигур, в течение долгого времени воспринимался не только как неполноценный вид живописи, но и как теоретически недопустимый и подозрительный с точки зрения его художественной оправданности. Можно представить себе, что в определенных исторических обстоятельствах такой «чистый пейзаж» производит впечатление заведомой антиэстетичности как свидетельство критического состояния искусства. В начале XVI века у Альбрехта Альтдорфера переход от «Святого Георгия» 1510 года к «Дунайскому ландшафту» первой половины 20-х годов — плавный и постепенный: сфера природного расширяется и без всякой навязчивости и внешних кризисов завоевывает для себя самостоятельность, какая была возможна в то время, — тем не менее тут тоже есть смысловой скачок, который должен был ощущаться остро и напряженно, хотя между человеком и природной средой у Альтдорфера нет ни малейшей напряженности.

Совсем иная ситуация — в начале XIX века, когда в немецкой живописи на совершенно новых смысловых основаниях утверждается, с опозданием, жанр пейзажа. Ф. В. Б. фон Рамдор, полемизировавший с Фридрихом в 1809 году и потому особенно известный в истории искусства, теоретик-дилетант с солидными знаниями и длинной косицей, прочно привязывавшей его к особому, сословно-окрашенному эстетизму последней трети XVIII века¹, — Рамдор различал эстетическое и

¹ Рамдор (1757—1822) — фигура спорная и не совсем ясная (ср.: *Schulz G. Friedrich Wilhelm B. von Ramdohr, der «unzeitgemässe» Kunsttheoretiker der Goethezeit // Goethe-Jahrbuch, Bd. XX, Weimar, 1958, S. 140—154*). Разбор его полемики с Фридрихом (статью Рамдора см. в изд.: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen / Hrsg. von S. Hinz. Berlin, 1968*; в дальнейшем цит.: *Hinz S.*, с указанием страницы) затруднен тем, что статья Рамдора написана действительно плохо по стилю и путано по мысли, хотя автор и вполне ясно чувствовал свою принадлежность к определенной «искусствоведческой» школе». Если говорить о существовании полемики, то на смену легкомысленным наскокам исследователей Фридриха на Рамдора пришло более объективное и уважительное отношение к нему, отчасти благодаря Вернеру Гофману (см.: *Hoffmann W. Bemerkungen zum Tetschner Altar von C. D. Friedrich // Christliche Kunstblätter, Bd. 100, 1962, S. 50—52*; правда, даже и Гофману не все прояснилось у Рамдора, так что ему — S. 51 — непонятен остался смысл «патологического волнения»); см. *Caspar David Friedrich 1774—1840 / Hrsg.: W. Hofmann. München, 1974, S. 160* (каталог Гамбургской выставки 1974 г.; в дальнейшем цит.: *Hofmann (Kat., с указанием страницы)*). Впрочем, уже Г. Беекен говорит о «проницательности, с которой Рамдор усматривает нарушение «прежних» границ религиозного и эстетического воздействия искусства» (*Beeken H. Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. München, 1944, S. 252*); то же самое определение у В. Гейсмейера (*Geismeyer W.*

патологическое действие искусства и опирался при этом на эстетическую традицию, проходящую через весь XVIII век: «эстетическое» воздействие есть воздействие, собственно присущее искусству, вызывающее «незаинтересованное» любование предметом; противоположное эстетическому воздействию, названное у Рамдора патологическим, пробуждает у зрителя подлинный интерес (интерес в настоящем значении этого слова, а не в современном расхожем, нейтральном), то есть, другими словами, ввергает зрителя в те же самые жизненные связи и конфликты, из которых любое искусство, естественным образом, должно извлекать человека. «В искусстве мы радуемся тому, как искусство играет с нашими чувствами (Rührungen), — пишет Рамдор. — Если бы искусство могло переносить нас в настоящее волнение чувств (in eine wahre pathologische Rührung), то эстетическое воздействие (Rührung) отпадало бы, — произведение искусства перешло бы в природу, наслаждение прекрасным — в действительную взволнованность (Sympathie)»².

Полемика Рамдора с Фридрихом была вызвана знаменитой, написанной для домашней капеллы графа Туна в Тетшене, картиной «Распятие в горах» («Das Kreuz im Gebirge», Кат. № 167³). Сейчас не место разбираться во всех, довольно путано изложенных аргументах Рамдора. Достаточно сказать, что никто не почувствовал смысла нового искусства Фридриха («Распятие в горах» было одной из первых написанных маслом работ уже не совсем молодого художника) с той остротой, что Рамдор⁴, — подобная чуткость к новому нередко присуща его противни-

Caspar David Friedrich. Leipzig, 1973, S. 19). Удивительно, что все попытки более конкретного определения эстетических взглядов Рамдора неудачны: если его рационализм очевиден (см.: Börsch-Supan H. Caspar David Friedrich. München, 1973, S. 78), то вряд ли все же это рационализм ранне-просветительский, «готтшедианский» (так писал еще К. Г. Карус — цит. в кн.: Prause M. Carl Gustav Carus als Maler. Diss. Köln, 1963, S. 7; хотя даже и для подобного анахронизма Рамдор дает основания); В. Гофман (Op. cit., S. 51) усматривает у Рамдора даже и «романтическую» ноту.

² Hinz S., S. 154—155.

³ Здесь и далее в скобках указываются номера по каталогу, составленному Х. Бёрш-Зупаном: Börsch-Supan H., Jähnig K. W. Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München, [1973].

⁴ Рамдор и проницателен и слеп, когда в конце своей статьи (Hinz S., S. 156) обрушивается на «одну господствующую ныне систему», оказавшую свое влияние на Фридриха; «современная система» — это «дух мистицизма, который проникает теперь во все и, подобно наркотическому туману, поднимается навстречу нам из искусства и из науки, из философии и из религии! Этот мистицизм выдает символы и фантазии за живописные и поэтические образы и готов отдать классическую древность за готическую резьбу, всякие художественные мелочи и за легенды! Этот мистицизм предлагает нам игру слов вместо понятий, строит свои принципы на отдаленных сходствах и «предчувствует» там, где следовало бы знать, познавать или уж скромно молчать! Пароль этого мистицизма — неведение фактов и научной литературы! Этот мистицизм предпочитает средние века временам Медичи, Людовика и Фридриха

кам, и в данном случае уровень полемики снижает лишь неприятное педантическое многословие критика.

Но вот одно Рамдор выражает с предельной ясностью: алтарный образ должен вызывать в созерцающем его человеке чувство благоговения (*Andacht*⁵), а для этой цели куда более подходит «историческая живопись» (напротив, «если пейзажная живопись будет пробираться в церкви и прокрадываться на алтари, то это подлинная дерзость»⁶), и потому, что она изображает само молитвенное благоговение, «представляет нам события, известные нам с детства, самый легкий намек на которые вызывает в нас множество самых трогательных (*führendster*) фактов, черт характера, слов; и, наконец, наглядно представляет нам тайную вечерю и приглашает нас <...> достойным образом принять причастие» и т. д.⁷. Согласно Рамдору, получается, что для того, чтобы картина, и в данном случае алтарный образ, не вызвала в нас «патологического», то есть жизненного, не эстетического волнения, она именно ту ситуацию, которая вызывает такое жизненное волнение — здесь сцену тайной вечери — должна наглядно и убедительно представить зрителю. Это, можно сказать, очень тонкий момент в рассуждениях критика, хотя можно сомневаться, что он продуман им до конца. У Рамдора выходит, что живопись своим эстетическим впечатлением только поддерживает (*unterstützt*⁸) внеэстетическую, жизненную, здесь — продиктованную религиозной ситуацией, взволнованность человека; искусство играет, поднимаясь над уровнем нешуточной жизненной серьезности, — такой взгляд вполне соответствовал бы облегченному эстетизму Рамдора, этого эпигона целого XVIII века, если бы только Рамдор не «оправдывал» дрезденский «Пейзаж с кладбищем» Рейсдаля⁹ (художника, оказавшего влияние на

Великого! Этот мистицизм готов отдать трезвый и мощный энтузиазм, так отвечающий подлинной религии Христа, чтобы взамен того поклоняться кресту робко, томительно и лживо! Этот мистицизм заставляет меня страшиться за последствия теперешних времен и напоминает мне о тех людях эпохи конца римской монархии, которые повинны были в падении подлинных учености и вкуса! Ведь и тогда один за другим выступали неоплатоновские софисты, шаманы гностицизма и орфики, ведь и тогда любили забавляться легендами и риторической декламацией, амулетами и символами, ведь и искусство изуродовали тогда оттого, что тщились вернуть ему первоначальную простоту». Все это очень понятные, но совсем запоздавшие акстазы просветительства. Ср.: *Sumowski W. Caspar David Friedrich-Studien*. Wiesbaden, 1970, S. 15 (Далее цит.: *Sumowski W.*).

⁵ *Hinz S.*, S. 155. *Andacht* — в противоположность лживой романтической «*Kreuzandächtelei*».

⁶ *Ibid.* Художник Фердинанд Хартман, возражая Рамдору, указывал на то, что картина предназначалась для частной молебни (*Ibid.*, S. 167—168), но это не меняет сути дела.

⁷ *Ibid.*, S. 155.

⁸ *Ibid.* Это слово выделено у Рамдора.

⁹ *Ibid.*, S. 153.

Фридриха), не оправдывал пейзаж, который, по его мнению, вызывает «торжественно-религиозное чувство, проистекающее из созерцания ничтожества и тленности всех человеческих дел на этой земле»¹⁰. Но здесь, у Рейсдаля, достигнуто, по мнению Рамдора, высшее, на что способна пейзажная живопись, — давать «сцену к всеобщей ситуации человека»¹¹, то есть, собственно, давать иллюстрацию общепонятного (что не требует уже поэтому ни аллегорий, ни символов).

Рамдор отказывает пейзажу в самостоятельности: пейзаж — иллюстрация общей ситуации или общеизвестного события¹²; в обоснованной традицией категоричности его суждения есть своя, не осознаваемая им, глубина. Попробуем проследить ее за Рамдором, или, вернее, вместо него: «историческая картина», картина с определенным сюжетом, отстраняет этот сюжет для зрителя, эстетически претворяет его, поддерживает в зрителе необходимую и уже направленную по нужному руслу настроенность его чувств; кроме того, такая картина относится к замкнутому кругу мифологических, религиозных или реально-исторических сюжетов и тем самым к уже так или иначе отстраненному, эстетически пресуществленному миру образов, миру размеренному и размеченному, благоупорядоченному. Иное дело — зритель, оказавшийся перед произведением пейзажной живописи: такое произведение или подчинено «исторической живописи» как ее зародыш или рудимент, так или иначе служит сценой для ненаписанных событий или ситуаций, и тогда оно оправдано, или же оно самостоятельно, и тогда оно не оправдано; в этом последнем случае такое произведение есть аллегория, а это значит, что оно, во-первых, эстетически невозможно — «с помощью хорошо составленного ландшафта нельзя строить аллегории»¹³ — и, во-вторых, эстетически недопустимо, поскольку оно, как мы уже слышали, ввергает зрителя в ту самую *подлинную жизнь*, извлекать из которой должно его всякое художественное произведение.

Эти два немислимых с точки зрения архаического критика романтической живописи момента достаточно хорошо характеризуют суть пейзажа Фридриха. Главное — это, конечно, второй момент, именно то, что произведения Фридриха ввергают зрителя в подлинную жизнь. Весь вопрос в том, как они это делают. Но верно, по-видимому, и замечание Рамдора о том, что «с помощью хорошо составленного ландшафта нельзя строить аллегории», иными словами, пейзаж, чтобы быть аллегорическим, должен, с точки зрения своего правдоподобия, заключать в себе некую непоследовательность, противоречивость; если в пейзажах Фридри-

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., S. 153, 154.

¹² Ibid., S. 152. Пейзаж не существует безотносительно к конкретным обстоятельствам жизни людей, их нравам, обычаям, вообще жизни.

¹³ Ibid., S. 153: «Nur wird man mit einer gut zusammengesetzten Landschaft allegorisieren können».

ха будет обнаружен аллегорический смысл, то нужно будет согласиться с воспитанником XVIII века, утверждающим, что именно «необычное соотношение всего видимого на картине указывает на скрытое значение картины, создает аллегорию и помогает разгадать ее»¹⁴.

2

Овладевающий языком пейзажа немецкий художник начала XIX века находится на другом конце того пути, по которому, за три века до этого, пошел Альтдорфер. И гармония Альтдорфера тоже небеспроблемна: как и всякая гармония, она строится из противоположностей, и хорошо сработавшие у него человек и природа сошлись лишь на довольно узкой почве — на отсутствии, так сказать, чрезмерного интереса друг к другу. Гармония Альтдорфера эпически спокойна, проста и величественна. В горах, почве и деревьях на его картине взгляд зрителя встречает естественный для себя предел, прекрасную поверхность, границу природного и человеческого.

В эпоху Фридриха оторвавшийся от своих корней индивид противостоит природе, никак не примиренный с ней. Если естественных границ никто не замечает и о них никто не подозревает, кроме, быть может, художника, то в эпоху Фридриха все окружающее множит свои границы, грани и углы. Небо и земля, камни, утесы, море, река, облака — все это таинственные поверхности, в которые упирается взгляд. Человеческое «я» в эпоху, когда с него сходит очередная оболочка, в эту эпоху своего кризисного самоосознания, к природе подходит в одиночку; подвести его к природе — все равно что оставить одного на безмерном пространстве жизни. Природа переживается им как образ всей, а не только собственно «природной» реальности, природа отражает в себе весь мир, в том числе и мир человеческий, природа пробуждает в человеке страх и режэ — любопытство, стремление всмотреться в нее оборачивается жутко-пристальным неподвижным, замершим, остановившимся взглядом зачарованного. Встреча с природой вызывает далеко не эстетическую взволнованность и вызывает нередко чувство окончательности, окончательного решения судьбы или судеб.

Природа Фридриха не терпит человека: она не допускает его дальше переднего плана, словно призрачное эхо самого зрителя. Здесь, на переднем плане, он еще чувствует в себе, и то редко, уверенность гостя; или же он, неведомо как, бывает заброшен среди поднимающихся, как гигантские волны, гор; судьба людей, забредших на картинах Фридриха дальше переднего плана, тем более незавидна: с каким обреченным видом бредут друг за другом, из никуда в никуда, на картине «Пейзаж Эльбы» (1820, Кат. 272) по дамбе, отделяющей передний и задний пла-

¹⁴ Ibid.

ны, две сгибающиеся под тяжестью своего груза крестьянки и как страшно-загадочен путь крохотной черной фигурки человека, идущей в опустившихся сумерках вдаль и вбок от зрителя, мимо свежеспяханного поля, на совсем небольшой поздней работе (Кат. 390). Корабли Фридриха безлюдны, как корабль летучего голландца¹⁵, а лица людей никогда не повернуты к зрителю¹⁶. Сидящий среди руин вполоборота к зрителю «мечтатель» на картине из Эрмитажа (Кат. 451) — редкий пример психологически-беспроblemной и довольно далеко забравшейся в глубь пространства фигуры, — эту картину некоторые приписывают Карлу Густаву Карусу¹⁷.

Известно, что фридриховские фигуры нередко вызывают самые противоположные толкования — иной раз, и так уже со времен Фридриха¹⁸, «туристами» называют тех персонажей его картин, с которыми другие толкователи связывают наиболее глубокие психологические замыслы художника; трое на знаменитой картине «Меловые скалы на Рюгене» (Кат. 257) — это, по словам Германа Беенкена, туристы, а природа для них — достопримечательность¹⁹. Это утверждение не так уж обидно для Фридриха с заведомой глубиной его содержания: не что иное, как чуждость природе, рождает туризм, а фигуры фридриховских картин — это люди, очевидно, чуждые природе, ее гости или ее странные, обреченные ей, жертвы.

Природа у Фридриха обнимает весь мир — мир без человека. Гость на этой земле, человек проживает возрасты своей жизни на своем клочке земли; все светлое в его жизни омрачается быстрым приходом вечера, сумерек, смерти, и все светлое и идиллическое в пейзажах Фридриха непременно оттеняется, отрицается картинами трагического безмолвия и погружения в ночь.

Впрочем, на картинах Фридриха недвусмысленно и четко отражен мир человеческого труда. Отражен особо: на них никто никогда не трудится (исключение, кажется, одно²⁰) — всегда мы видим только ре-

¹⁵ Исключение — «Вид гавани» (Кат. 220; по К. К. Эберлейну и В. Гейсмейеру — «Вид гавани в Грейфевальде»).

¹⁶ На картине, обычно называемой «Возрасты жизни» (Кат. 411), один из персонажей обращен к другому, он не смотрит на зрителя, а находится в замкнутом пространстве картины.

¹⁷ А. Изергина, Г. Эймер. См.: *Hofmann* (Кат., 271).

¹⁸ Так, в 1811 году один из критиков писал об «Утре в Исполиновых горах» (Кат. 190): «Дама рядом с распятием мне тоже не нравится, потому что современное и индивидуальное кажется мелким среди великой простоты природы» цит.: *Hofmann* (Кат., 180), — это один из возможных способов прочтения «современных индивидуальных» фигур на многочисленных пейзажах Фридриха, и никак нельзя утверждать, что такое чтение заведомо неверно.

¹⁹ *Beenken H.* Op. cit., S. 152. Ср., напротив: *Eimer G.* Caspar David Friedrich. Augé und Landschaft. Frankfurt a. M., 1975, S. 47.

²⁰ Это — «Вид Исполиновых гор»; см. ниже.

зультаты труда, точно так же, как на многих работах видим предметы и орудия человеческого труда — всегда без употребления, как знаки труда, и точно так же, как на море в пейзажах Фридриха стоят призрачные, никем не управляемые парусники. Несомненно, всякому сразу же видно, как прекрасно и как уместно вспаханное поле на уже упомянутой работе, так и называющейся «Вспаханное поле», вероятно 1830-х годов (Кат. 390), — это красота предчувствуемого зрителем смысла; то же на картине «Холм и поле близ Дрездена» (1820-е годы, Кат. 321), вспаханная полоса земли на картине «Вечерняя звезда» (1830-е годы, Кат. 389); наконец, на необычайно умиротворенной (для Фридриха) работе Пушкинского музея «Вид Исполиновых гор» (Кат. 187) можно видеть и идущего за лошастью (пахущего землю?) крестьянина — никто не усомнится в глубокой уместности и осмысленности этих полей на картинах Фридриха, хотя поспешностью было бы говорить сейчас об их значении. Очень выразительно поставлены копны сена на поздней работе Фридриха, изображающей пожар никогда не горевшего Нойбранденбурга (Кат. 427). Так всегда у Фридриха — работа оставлена или брошена, быть может, наступил вечер, но, во всяком случае, все сделанное человеком предоставлено безмолвию природы и разделяет общую с ней судьбу — от темной земли на первом плане до снежных гор, белеющих в неприступной дали.

Такие полотна Фридриха, как «Вид Исполиновых гор» из Пушкинского музея или «Лука близ Грейфсвальда» (Кат. 285), могут рассматриваться как превосходные реалистические пейзажи²¹. Это вполне допустимо, и такой вполне обоснованный взгляд помещает эти пейзажи в определенную традицию живописи, а при этом изымает из сложных переплетений тенденций в творчестве самого Фридриха. Все, занимавшиеся Фридрихом, видимо, знают, как недостаточно видеть в подобных работах только реализм живописного видения мира, только реализм, несмотря на то что сам этот реализм нельзя не признать весьма последовательным и уверенным. Выходит так, что в одно и то же время нельзя и не замечать таких убедительных реалистических результатов в творчестве Фридриха и не видеть, какие сложные обстоятельства в самом творчестве художника складываются в такой, на первый взгляд, вполне однозначный результат. Если попытаться учесть эти сложные обстоятельства — такие противоречия, которые у Фридриха попросту неразрешимы, — то, наверное, яснее стала бы сущность творчества этого художника, но, конечно, выявились бы и его слабые стороны, вернее, глубинные слабости его творчества, которых у Фридриха никогда и не было надежд преодолеть.

²¹ В датировке этих работ имелись большие расхождения. Первую В. Сумовский и Х. Бёрш-Зупан относят теперь к 1820-м гг.; вторую Х. Бёрш-Зупан — к 1820—1822 гг. Такая датировка кажется наиболее убедительной.

Есть два основных момента, которые указывают на сложность внутренних противоречий.

Первый момент касается той «психологической» коллизии, которая встречается зрителя в пейзаже Фридриха. Речь идет, разумеется, не о том, как любой теоретически мыслимый зритель будет воспринимать тот или иной пейзаж, а о том восприятии, на которое была рассчитана картина. Несомненно, как всегда в подобных случаях — условно, с естественной оговоркой, что такое восприятие не должно было всегда быть одним и тем же, можно сказать, — что мы уже и пытались делать, — картина Фридриха, пейзаж, как он задуман им, *ввергает* зрителя в самую жизнь, но, далее, он же и *выбрасывает* зрителя из этой жизни, из этой изображенной на картине действительности, из этого ландшафта. Что это значит — чуть позже; но ведь это действительно драматическая коллизия, даже коллизия трагическая: зритель оказывается один на один со *своей* действительностью, то есть с действительностью мира, в котором он обычно живет, и эта действительность предстает перед ним в голом виде, ничуть не смягченном, не размытом никакой житейской суетой; природа — это *сущностный*, в высшей степени напряженный образ действительности, опрокинутой, как мы могли бы сказать, в природу. Мы могли бы сказать так: все то, что бродит, ходит, суетится на поверхности чаши, что занято на этой поверхности своим мелким, обыденным, повседневным делом, все то, что считает себя какой-то особой важностью и предается гордыне, — все это, весь этот морализаторски оцениваемый *человеческий* мир, смывается с поверхности чаши, и эта поверхность придвигается к самым глазам зрителя как можно ближе²², и теперь *художник* утверждает, что эта поверхность, на которой живет человек, и есть самая суть действительного, живого и что даже самая *сущность* и *судьба* человеческого должна быть отыскиваемой именно в этой действительности природного, — что уже тогда не есть поверхность, но есть глубинная, идущая изнутри, жизнь, собственно жизнь в целом *как* природа. На той, по-видимому, единственной картине Фридриха, где человек трудится (пашет?), на картине из Пушкинского музея, он, вместе со своей лошадью и плугом или бороной, как бы постепенно погружается в глубь земли; нет ничего, что нарушало бы реалистическую цельность картины, но если принять во внимание, что на картине «Вспаханное поле» та загадочная, уходящая в свою неизвестность фигура, о которой уже шла речь, идет примерно под тем же углом в глубь пространства и вдаль от зрителя, что и здесь, на пейзаже

²² Что, собственно, происходит в «Тетшенском алтаре» и на что так болезненно реагировал Рамдор (*Hinz S.*, S. 146). См. также: *Börsch-Supan H.* Op. cit., S. 74. На некоторых работах подчеркнуто отсутствует передний план, и это относится даже к такой неприятной картине, как франкфуртские «Лебеди в камыше»; зритель как-то вдруг сталкивается с изображенной природой, как это происходит и в прекрасном «Большом заказнике близ Дрездена».

Исполиновых гор, то в этом повторяющемся моменте нельзя не видеть символического мотива. И если размеры и высота гор, которые рисовал Фридрих, здесь, как утверждают²³, преувеличены, то и это не может не иметь своего символического смысла. Человек теряется на этой картине, среди еще обжитого человеком ее переднего плана, придуманного Фридрихом, приписанного им к реальному ландшафту гор, видимо, тоже на основании задуманной или, лучше, постоянно ощущавшейся художником символики природного пространства. О символическом значении гор у Фридриха написано много: их неприступность отбрасывает прочь от себя человека; ради так привлекавшей его символики гор Фридрих рисовал даже альпийскую гору Ватцман, которую никогда не видел, — случай редкий в его творчестве²⁴. Я не знаю, какое впечатление производит эта работа в оригинале, — мне кажется, здесь Фридриху хотелось еще раз превзойти и самое идею неприступности, подготовив задний план — абсолют неприступности — еще целым рядом «просто» неприступных горных хребтов: достаточно сравнить фридриховского «Ватцмана» 1825 года с «Ватцманом» Людвиг Рихтера 1824 года, где три четверти поверхности полотна заняты мягким и уютным ландшафтом сказки и легенды в духе романтического бидермейера и где над этой сказкой возвышаются «естественно» неприступные горные вершины, которые никого не трогают и никого не волнуют, — замершее в своей отстраненности «величественное» — достаточно такого сравнения, чтобы понять, как, по замыслу, фридриховские Исполиновые горы отбрасывают от себя зрителя, как они, на самой картине, на самом полотне, словно в жизни, стоят как символ, как, вернее говоря, резкий сигнал, отнюдь не эстетического, но жизненно-неопосредованного, конкретного звучания. На картине Йозефа Антона Коха «Водопад Шмадри» 1811 года едва заметный человек на переднем плане есть вместе с тем масштаб Альпийских гор, — масштаб, потому что он своей микроскопической малостью дает почувствовать неизмеримость гор; однако он отнюдь не исчезает перед горами. На вершинах Фридриха человек несопоставим с горами: человек и горы, — даже если человек стоит на вершине горы, — не измеримы одними величинами, рядом друг с другом они — в разных мирах, и один мир — человеческий — уступает миру природы и исчезает перед ним.

Однако если можно теоретически воссоздать драматическую коллизию фридриховских полотен, то остается еще один вопрос — в какой мере сама эта коллизия конкретно запечатлена в работах и в какой мере она является, быть может, чисто теоретической, весьма неполно реализованной предпосылкой эгоцентрического художника? Мария Елена фон Кюгельген, жена художника Герхарда фон Кюгельгена, сказала о

²³ См.: *Hofmann* (Kat., 175, со ссылкой на Г. Грундмана, 1958).

²⁴ См.: *Börsch-Supan H., Jähnig K. W.* Op. cit., S. 36b (далее цит.: *Börsch-Supan H.* (Kat., с указ. страницы); *Eiüer G.* Op. cit., S.45.

его знаменитом «Монахе на берегу моря» (Кат. 168), что на эту картину смотришь и видишь на ней... ничего²⁵; она очень по-своему, хорошо, и даже терминологически очень в духе эпохи, схватила эту драматическую коллизию работ Фридриха — чем больше и чем пристальнее человек всматривается в природу, чем больше он заморожен ее существенностью, тем яснее воспринимает он идущий от природы и отталкивающий его ответ — отношение взаимосвязанности человека и природы и одновременно их полной отторженности друг от друга. Однако это «ничто», которое живописно запечатлено на одной из лучших и наиболее последовательных работ Фридриха, уже прямо говорит о самом смысле природного у Фридриха, и на этом придется кратко остановиться несколько позже. Возможность рассматривать некоторые работы Фридриха как законченно реалистические пейзажи, то есть как изображающие мир природы в ее буквальном, значащем только самого себя и самотождественном виде, — эта возможность говорит о том, что драматическая коллизия — столкновение зрителя с его природным миром, его неумолимой мерой — не была однозначно запечатлена, по крайней мере, внутри отдельно взятого живописного произведения.

И это второй из моментов, указывающих на внутренние противоречия в творчестве Фридриха. Ни одно, или почти ни одно из его созданий, взятое отдельно, по всей видимости, не обладает достаточной убедительностью художественного воздействия, но, равным образом, и достаточной понятостью внутри самого себя. Художественное мышление Фридриха циклично («Времена года», «Времена суток»), но, главным образом, цикличность эта выражается в том, что взятые в совокупности его произведения образуют густую сеть отношений — символических связей, причем все они, взятые вместе, служат пояснением друг другу и все они, взятые вместе, содержат ключ друг к другу; разумеется, эта совокупность произведений образует внутри себя ряд групп, пересекающихся между собой. Именно это постоянство символических мотивов, переходящих от произведения к произведению и обретающих свое место во все новых и новых взаимосвязях, рождает в творчестве Фридриха своего рода парадоксы: произведение может казаться убедительным уже само по себе, как план изображения, самодостаточным, как реалистически воспроизведенный ландшафт, и тогда его символические связи представляются излишними, создающими нарочитую переполненность смысла, и, наоборот, произведение может казаться «недооформленным» до художественной целостности и полноценности нарочитым набором

²⁵ См.: *Sumowski W.; Börsch-Supan H. Bemerkungen zu C. D. Friedrichs «Mönch am Meer» // Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 19, 1965, 72—73a.* Позднее один из современников Фридриха писал (1827), что его «возвышенность нередко основана на пустоте... Особенную прелесть придает его работам то, что зритель сам должен сочинять, сам должен дополнять их» (цит. в кн.: *Sumowski W., S. 37*).

символов; как и всякий художник, Фридрих, конечно, в ответе за всякое непонимание и недопонимание своего творчества — когда бы и по каким причинам такое непонимание ни случилось. Живописная субстанция каждой отдельной работы опосредована «мифом» целого творчества, так что, вполне может случиться, зритель пройдет мимо всякой отдельной картины.

Мышление Фридриха-художника литературно; конечно, такие слова, как «литературность», условны. Можно находить и много «музыкального» во фридриховском колорите и в тонких переходах его красок. Само молчание, когда природа молчит настороженно и подчеркнуто, уже вызывает образ ее скрытой и неслышной музыки, — как правильные движения планет издревле вызывали представления о скрытой гармонии сфер. Тут у Фридриха есть известный синэстетизм, подсказываемый напряженностью неясного до конца выражения, — этот синэстетизм противоположен живописным опытам Карла Фридриха Шинкеля, который стремился, и успешно — вспомним небо декорации «Волшебной флейты», — воплотить в живописи впечатление реально звучащей музыки²⁶. Мышление Фридриха-художника «литературно» (или, если угодно, музыкально) в том отношении, что его живописные устремления оказываются во власти смысла. Художник ничего не изображает ради красоты предмета, но всегда — ради некоей конечной истины, то есть именно ради смысла. Иначе говоря — истина и красота расходятся, и расходятся настолько, что все явления земного, видимого мира есть только предзнаменование иной, потусторонней истины. Сам земной мир — ущербен, и уже поэтому нельзя говорить о его красоте в прямом смысле слова: он красив, как красивы могут быть руины, и он красив еще тогда, когда на пути своего живописного пресуществования в знамение конечного смысла он, средствами живописи, средствами цвета, претворяется в некую колористическую музыку весьма абстрактного, в отношении предметного мира, свойства²⁷.

Только теперь пришло время если не выяснить смысл природы у Фридриха, то хотя бы отдаленно указать на этот ее смысл.

Природа есть растущее, цветущее, есть саморазвитие, саморасцветание бытия; природа — органическое, и притом в двояком отношении. В одном — органично все в мире: мир есть ряд слоев и цепь сущностей, одно вырастает из другого, одно растет над другим, живое из

²⁶ См.: Börsch-Supan H. Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels // Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 34, 1971, S. 257—295, особ. S. 269.

²⁷ См.: Sumowski W., S. 30; Lankheit K. Die Frühromantik und die Grundlagen der «gegenstandlosen Malerei» // Neue Heidelberger Jahrbücher, 1951; Eimer G. Op. cit., S. 52—53. Превосходно формулирует Г. И. Нейдхардт: «Die Wahrheit seiner Bilder aber liegt nicht im Abbildhaft-Vordergründigen der Erscheinung, sondern in der abstraktiven Kraft ihrer hintergründigen, ideellen Aussage» — в каталоге: Caspar David Friedrich und sein Kreis. Dresden, 1974, S. 39b.

неживого, живое над неживым, растения над минералами, животные над растениями, человек надо всем, даже неведомое грядущее бытие человека из его нынешнего и над его нынешним земным. В другом отношении органическое (узко понятое) растет над неорганическим, и этот-то рост органического символичен для всей природы: природа — все, и живое, и неживое, и одушевленное, и неодушевленное. Все это разработано уже до Фридриха, и Фридриху остается не столько усвоить это из книг, сколько чутьем художника воспринять это из духа своего времени. Близкий Фридриху естествоиспытатель Готтхильф Генрих Шуберт, создающий свои романтические фантазии на темы науки и романтически перефразирующий «органологию» XVIII века, эту идею органической структуры мира выражает в ряде книг («Взгляд на ночную сторону естествознания», 1806—1807) и, видимо, очень близко к мировосприятию Фридриха. В такой относительно поздней работе Фридриха, как «Видение Церкви»²⁸ (Кат. 202), чтобы привести пример, мне бы хотелось видеть культурологическое приложение одной из основных мыслей Шуберта — о том, как последующий слой бытия проникает в предыдущий, как бы в виде некоего предвосхищения грядущего, высшего состояния: так, человек в известном состоянии может прозревать что-то в своем будущем бытии после смерти²⁹. Нечто подобное происходит у Фридриха с языческими жрецами, в своих экстазах они, пораженные, видят призрак готической церкви — предчувствие и мираж христианской эры. Конечно, эта картина — достигнутая вершина литературности, сюжет, сочиненный для готовых и давно отлежавшихся символов, и уже поэтому к ней можно относиться по-разному.

Фридрих — один из тех редко встречающихся людей, которые берут на себя всю боль века и воплощают ее и в своем творчестве, и во всем своем бытии. Творчество Фридриха — это именно такой, прошедший сквозь глубины и странности индивидуального существования отклик на судьбы эпохи, далеко не всем понятный, но данный за всю

²⁸ В датировке этой работы мнения расходятся резким образом: см.: Hofmann (Kat., 230); Rave P. O. C. D. Friedrich: Vision der christlichen Kirche. Bemerkungen zu einem aufgefundenen Gemälde // Zeitschrift für Kunst, 1, 1947, 4—7 (первая публикация картины); В. Сумовский, 103 f.; Börsch-Supan H. (Kat., 323—325). Единственно В. Гейсмейер (*Geismeyer W.* Op. cit., S. 56) датирует работу довольно поздним временем и относит эту картину «примерно к 1820 году», но в другом месте (с. 47), очевидно, оставляет вопрос открытым. Поздняя датировка кажется весьма привлекательной.

²⁹ Общий закон состоит в том, что «более высокий, более духовный мир внедряется в более грубый мир данного существования» (*Schubert F. H. Ansichten von der Nachtsite der Naturwissenschaft*. 3. Aufl. Dresden, 1827, S. 252); «Как в гетевской „Сказке“ Храм хотя и лежит по ту сторону великого потока и всех перевозит один и тот же перевозчик и возврата назад нет, но все равно, смотри — далекое станет некогда близким и потустороннее переходит на эту сторону». (*Ibid.*, S. 262).

эпоху. Характер этой эпохи, — когда Фридрих вступил в искусство и особенно в определяющие для него годы, когда он стал писать маслом, — характер этой эпохи отмечен в Германии двумя общими, противонаправленными тенденциями. Одна — это тенденция роста, взлета, надежды, подъема художественной и философской мысли, нарастания патриотических настроений в период, предшествующий освободительным войнам с Наполеоном. Другая тенденция, обратная первой и уже накапливающаяся исподволь издавна, — в параллель и попеременно с исполненным самых радужных надежд бурным становлением немецкого духа, — это та тенденция, которая одержала верх в эпоху Реставрации. Обе линии противостоят друг другу, как свобода и закрепощение, а в сложности и размельченности немецкой культурной жизни того времени они нередко сплетаются и играют на руку друг другу. Космические высоты, достигнутые немецким искусством и философией на рубеже XIX века и позднее, показательны для той широты, с которой ставились и решались в немецкой культуре самые важные и животрепещущие вопросы: философский универсум и поэтический космос — экран немецкой духовной жизни этого времени. Это эпоха великого перелома, великого кризиса, надежд и отчаяния, веры и нигилизма — эпоха нередко ощущает себя временем обрыва традиций, но такой она и была по существу. Поэт космических видений Жан-Поль предлагает нам, в 1804 году, одну из «формул», схватывающих время в его целостной, единой динамике: «Время, когда бог клонится к закату, как солнце, и мир вскоре погрузится во тьму...»³⁰.

Жан-Поль очень далек от Фридриха по своему миропониманию и мироощущению, он далек от Фридриха, как подавляющее большинство тех немецких поэтов и философов, у которых когда-либо искали для Фридриха параллелей и аналогий. Но поэтические категории, в которые облекает Жан-Поль динамику своего времени, отличаются чувственной весомостью и общностью. Кому, прочитавшему, что «бог клонится к закату, как солнце», не придет в голову «Тетпенский алтарь» Фридриха — самое впечатляющее его произведение и самое неисчерпаемое в своей многозначной символике, так никем и не истолкованное с надлежащей полнотой? Осмысление исторической динамики в религиозных образах — предельная широта для мысли того времени (вспомним, например, место религии в структуре мира у Гегеля!): космические пределы объединяют собой бога и природу, делают невидимое видимым и на небе заходящего бога являют человеку смысл его исторического момента.

Примерно то же у Фридриха: его природа, как мы сказали, это рост, нарастание, набухание внутренних сил, расцвет, причем и деревья, и травы, и камни, и скалы — все одинаково участвует в этом росте, все одинаково напирает изнутри, из своих глубин органического мира, все

³⁰ Jean Paul. Werke / Hrsg. von N. Miller, Bd. V. München, 1967, S. 31 (§ 2).

одинаково выбрасывает человека за пределы природы как жизни. Но нужно еще добавить, что сама эта природа Фридриха погружается во тьму и запечатлена именно в этот исторический миг: бог клонится к закату, а мир погружается во тьму, И в самой природе — два противоположенных движения — цветение и увядание. Фридриховские надежды — даже и в самые «лучшие» времена, в первый период его зрелого творчества, — стоят под знаком *отчаяния* или *печали*. Расцвет и гибель, жизнь и смерть — одно через другое: бесформенные и угловатые очертания горных громад, которые очень скоро обретают у Фридриха свое особое навязчивое постоянство контуров, резкие, острые, обрывистые уступы скал (меловые горы, по Шуберту, «надгробия погибшего исполинского мира»³¹), или уподобляющиеся ровным морским волнам бескрайние гряды холмов, или, сходные с горами, нагромождения ледяных торосов, или клубящиеся, застилающие огромные пространства, туманы — все это рост природы, из земли, вздыбливающей свою оболочку, одновременно живость и мертвенность безличной стихийности. Горы и камни у Фридриха никогда не бывают тяжелыми, их стремление — вверх, они не лежат на земле положенным на нее тяжким грузом, они сами — растущая, выпирающая к небу земля (см. «Богатырскую могилу близ Гютцкова», Кат. 476, или «Прогулку в вечерних сумерках», Кат. 407): как легко лежит громадный, плоский снизу камень на верхних точках и выступах меньших камней — он не давит на них, а словно летит! Он едва хранит свое равновесие — не падая, а взлетая! В безликом росте стихийного — присущая стихии недоделанность, ее особая ущербность. Сила и слабость. В органическом мире растений природа, по Шуберту, в очередной раз «восстает из гроба, из состояния подобного тлению»³². Как писал Фридрих в одном из своих писем, «семя должно долго пролежать в земле, чтобы чего-либо можно было ждать от земли»³³ — от земли! — в растении сила не семени, но земли; семя — проверка ее, земли, возможностей, ее, земли, животворности. Растения, деревья, выходящие из земли и, как писал Шуберт, в своем индивидуальном существовании непосредственно достаивающиеся воздействия солнца и атмосферы³⁴, — новый уровень, на котором сливаются жизненное упорство с неминуемой гибелью живого. Четыре высоких голых ствола с жалкими обломками ветвей, стоящие по углам квадрата вокруг креста на ранней сепии Фридриха (Кат. 82), — самое крайнее выражение такого слияния жизни и гибели.

Общность природного смысла уничтожает у Фридриха границы жанров пейзажной живописи: горы или море — одно в своей стихийно-

³¹ Schubert G. H. Op. cit., S. 163.

³² Ibid., S. 167.

³³ Hinz S., S. 30; ср. другие особые случаи употребления слова «земля» у Фридриха: Hinz S., S. 44, 36.

³⁴ Schubert G. H. Op. cit., S. 189—190.

сти, в горах и море — явление одной и той же, вещественно плотной и аллегорически-призрачной природы. Известен случай, когда знаток искусства и древностей К. А. Бёттигер принял горный пейзаж Фридриха за вид моря.

Изъеденные ветром и дождем камни, поломанные и еще дышащие деревья — следы природного буйства, катастроф, бурь, гроз, которых Фридрих никогда не показывает; природа сведена не к своему покою, но к своему сущностному состоянию прозрачного проводника смыслов. Изменчивость природы, которую художник заставлял во время захода солнца или в утренний час, — изменчивость природы постигнута художником как ее закон и образ: «сиюминутность» увиденного и воспроизведенного указывает не на то, что вот *это* состояние быстро сменится другим, а на то, что вот *это* — динамическое, движущееся и... остановившееся, замершее в движении — состояние есть образ подлинной природы. Изменчивое *застыло* перед нами — это словно стихийность природного медленно выливается перед нами сквозь четкость постоянных контуров, туманы льются из гор, через горы — как будто внутреннее их наполнение. Критик 1822 года писал о «Лодке среди утреннего тумана» (Кат. 283): «Плотный, белый туман так тяжело лежит на всем, что имя знаменитого художника остается тут единственным лучом солнца, который освещает картину. Несомненно, природа иногда представляется такой, но тогда она не живописна. Четвертью часа позднее, когда эта шапка туманов поднимется или опустится, — вот тогда только и получалась бы картина»³⁵. Фридрих схватывает природу в *постоянстве* ее перехода, в постоянстве ее переходного бытия. И природа не просто застывает и безмолвствует — она цепенеет и окаменеет на гребне своего, превращающегося в гибель и увядание, роста и набухания; ветви деревьев у Фридриха обломаны еще как бы и до всяких бурь, — натуралистическое объяснение неправомерно успокоительно, еще и до всяких бурь дерево, творение земли и солнца, есть выведенная наружу конечная ущербность мощи, знак великого и трагического поворота исторических судеб.

«Человек в своем теперешнем состоянии, — писал Шуберт, — подобно окружающей его природе, которую он носит на себе, как платье, есть пророческий иероглиф»³⁶. У Фридриха отношение несколько иное: не природа вокруг человека, но человек внутри природы, теснимый ею как чуждый ей элемент; поверхность, которой повернута природа к человеку, — обратная, не внутренняя, не граница человеческого обжитого мира, а видимая, внешняя граница нарастающих изнутри сил земли. Помещенный в «атмосферу», человек и тут подвержен действию природного, действию неба. «Воздух и земля словно сливаются, — писал в

³⁵ Цит. в кн.: Börsch-Supan H. C. D. Friedrich..., S. 122.

³⁶ Schubert G. H. Op. cit., S. 64.

1808 году Адам Мюллер в дрезденском журнале «Феб», — они, доверительно, словно меняются местами: в облаках земля словно переходит на сторону неба, в морях и реках небо — на сторону земли, — а в самой дальней дали границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга, и уже нельзя больше сказать, что относится к небу, что — к земле»³⁷. Эта дальняя даль есть у Мюллера символ раннего детства и глубокой дряхлости человека, а пейзаж в живописи не столько *пластичен*, сколько *аллегоричен*³⁸. В этих словах много близкого Фридриху. Поверхность окружающей человека природы — граница борьбы и союза неба и земли. Эта граница и оболочка — поле символического; на нем клонится к закату бог и погружается во тьму мир³⁹.

Фридриховская «природа» — это не пространство субъективности человека, но в первую очередь пространство субъективности природы, выражающей себя в пору своего исторического заката.

3

Фридрих был очень последовательным художником, который никогда не поступался своим, всегда им остро ощущаемым, чувством художественного идеала. Таким он был и в самой жизни, если только жизнь была для него чем-то помимо искусства, — человеком ясных осознанных демократических убеждений, который наступившую эпоху Реставрации переживал как тяжелый личный гнет. Один из совсем немногих немецких художников своего времени, никогда не бывших в Италии — таких можно пересчитать по пальцам, — Фридрих добровольно предпочитает жить в условиях, которые вызывали у него «содрогание»⁴⁰. Дрезден, в котором с молодости поселился Фридрих, — сам выбор этого города для местожительства символичен: для уроженца шведско-немецкой Померании, ученика Копенгагенской художественной академии, Дрезден — самый *юг севера*, германского севера, северной, вечерней, «закатной» природы, в сумерках которой готовое и живое предвосхищение исторических сумерек эпохи. «Храм Юноны в Агри-

³⁷ Müller A. Kritische, ästhetische und philosophische Schriften / Hrsg. von W. Schroeder und W. Siebert. Neuwied und Berlin, 1967, Bd. 2, S. 188.

³⁸ Ibid., S. 189.

³⁹ Тему тоски, печали разрабатывает Г. Х. Шуберт: путешественники былых столетий описывали жалобный голос северного соловья, который больше не водится в Исландии. Он у Шуберта словно предвестник постепенного отступления живой природы из этих северных широт (*Schubert G. H. Op. cit.*, S. 188). В другом месте Шуберт описывает загадочные воздушные явления на Цейлоне — «воздушную музыку», или «чертов голос», звучащий низко и тоскливо, как голос человека, — он наводит ужас на самых уравновешенных слушателей и звучит, добавляет Шуберт, «жалобно, как и все звуки в нынешней планетарной природе» (S. 89—90, 90 Anm).

⁴⁰ *Hinz S.*, S. 30.

генте» (Кат. 381), — если картина эта написана Фридрихом, а это, вполне вероятно, так⁴¹, — это единственное воображаемое путешествие художника на настоящий юг Европы. В эпоху Фридриха наследие классической древности очень многими ощущалось еще не как антикварный реликт, но как подлинное духовное присутствие античности в современности — в ландшафте, культуре и народности. Иное у Фридриха: руины античности среди сумеречных символов севера, или, что то же самое, среди претворенных в языке символов эпохи. Южное, итальянское и античное, Фридрихом всю жизнь как будто откидывалось, отменялось, словно нечто для него недозволенное, морально недопустимое. В критический период немецкой истории, в 1816 году, Фридрих, отвечая на приглашение приехать в Италию, объясняет, что не едет не потому, что не хочет, но потому, что не может «без содрогания» думать о возвращении назад — это, как выражает он свое чувство, «все равно что похоронить себя заживо — стоять же на месте, если так угодно судьбе, я еще могу себе позволить»⁴². Я думаю, что Фридриху удалось в этих строках совершенно точно сказать то, что в последующие годы происходило с его искусством — с этим единством его индивидуального существования, творчества и природы — природы как образа судьбы истории и природы. Нельзя сказать, чтобы в последние два десятилетия искусство Фридриха никак не развивалось, но это развитие совершается уже в очерченных заранее пределах. Прежнее символически-смысловое единство сохраняется, но художник часто оказывается на периферии этого единства — смысловое то перенапрягается, и тогда торжествует литературность, то скрывается в видимом и только равном себе облике природы, и тогда символика пропадает для непредвзятого зрителя. Один и тот же художник написал и «Луга близ Грейфевальда» из Гамбургской галереи, и «Вид Исполиновых гор», и великолепный, поразительный и неожиданный по перспективе «Большой заказник близ Дрездена» (1832,

⁴¹ Эту картину приписывает Фридриху Х. Бёрш-Зупан. См. также: *Hofmann* (Kat., 288). Ср. другой столь же редкий мотив у Фридриха — античная скульптура, которая на картине «Терраса парка» (Кат. 199) — см. убедительные интерпретации В. Гейсмейера (*Geismeyer W. Op. cit., S. 41*) и Х. Бёрш-Зупана, — играет роль типичной для архитектоники работ Фридриха центральной вертикали. Справедливо сопоставлять эту картину с такой работой, как композиционно сходная картина «В память Иоганна Эмануэля Бремера» (Кат. 228). В этих работах запечатлена фридриховская живописная философия истории. Что касается «Храма Юноны», то я не могу разрешить противоречие между сведениями Гамбургского каталога В. Гофмана и Х. Бёрш-Зупана: по словам последнего, «Храм Юноны» всегда считался работой Фридриха и лишь Г. Беекен (1944) высказывал иное мнение, в Гамбургском каталоге утверждается, что только Бёрш-Зупан атрибуировал эту картину как работу Фридриха, да и то атрибуция эта в глазах составителей каталога не более, чем дискуссионная «попытка».

⁴² *Hinz S., S. 30.*

Кат. 399), и «Видение Церкви», и «Ангелов в облаках» (сепия, Кат. 434), и «Лебедей в камыше» (Кат. 266, 400) — полотна, не сходные по замыслу и не равные по достоинству: кричащие контрасты в рамках стилистической общности. После крайне заостренных ранних, написанных маслом работ, этих сгустков смысла, когда каждая картина предстает как единственно возможная в своем роде — таковы «Тетшенский алтарь» и «Монах на берегу моря», наступает теперь необычайное расширение сюжетного, и многочисленны работы, повторяющие одну композиционную идею или соответствующие одной смысловой структуре. При ясном и, казалось бы, доведенном до необычности, до резко выраженной странности художественном облике Фридриха характерным образом остается открытой граница между его профессиональным творчеством и искусством дилетанта Каруса⁴³, в целом опять же непохожего на Фридриха ни по умонастроению, ни по темпераменту, ни по художественным решениям и технически тем более неровного. На этой открытой границе находится несколько работ, которые в разное время приписывали то Карусу, то Фридриху⁴⁴. Это обстоятельство заставляет задуматься, и оно действительно многое говорит о такой живописи, которая прежде всего понимает себя как воплощение ясно увиденных и все время созерцаемых *смыслов*, духовной стороны природы и вещей, а не как собственно художественное воспроизведение и претворение видимого мира. В своих попытках передать духовную сторону вещей художник с самого начала, по идее, уже есть хрупкое, несовершенное средство, его творческая сущность уступает перед внутренним творчеством самого бытия. Точно так же человек во фридриховской природе, то есть понятый так, как у него, есть наблюдатель происходящего в природе и происходящего с природой, но только не радостный наблюдатель ее красот и совершенств, а наблюдатель вынужденный и лишний, природа может обойтись и без него: как писал Шуберт, земля постепенно остывает, живая природа северных зон «готовится к тому, чтобы убраться отско-

⁴³ В последнее время начинает проясняться то, что должно было быть ясно уже давно: Карус как личность, мыслитель весьма и весьма далек от Фридриха. Живущий в нем дух свойственной эпохе бидермейера самоуспокоенности очень скоро тормозит внутреннее развитие этого в высшей степени талантливого ученого. Специфический для бидермейера реализм мировоззрения овеян романтизмом как некоей необязательной и вместе с тем чувственно приятной аурой, он тяготеет к беспроблемности и к тому культу поэтического, который становится выражением благополучия позднебуржуазной эпохи. В период близости Фридриху Карус усваивает мотивы и образы Фридриха и очень скоро освобождает их от их единственного в своем роде романтического трагизма, от диалектики, от религиозно-философского смысла. См.: Prause M. Op. cit., S. 8—9; Sumowski W., S. 19—20; Börsch-Supan H. (Kat., 38a).

⁴⁴ Среди таких «спорных» работ — «Мечтатель» из Ленинградского Эрмитажа (Кат. 457), «Прогулка в вечерних сумерках» (Кат. 407), «Лебеди в камышах» из Франкфуртского музея Гёте (Кат. 266), «Храм Юноны в Агригенте» (Кат. 381), которые признаются теперь работами Фридриха.

да», и вот, наконец, человек остается одиноким созерцателем мертвых скал⁴⁵. Таков, если быть последовательным, художник по Фридриху: он хрупкий и робкий передатчик смыслов; с одной стороны, он удостоен видеть глубинные судьбы природы и истории, а с другой, — совсем не удивительно, если он исполнит свое предназначение весьма несовершенно и неполно. Сдаваясь высшему, художник аскетичен⁴⁶.

Здесь причина важнейшего для восприятия искусства Фридриха и для его собственных судеб: его картины ждут своего зрителя, а не зовут его к себе, ждут, когда придет человек, который пожелает пристально взглядеться в них и который тогда уже не удовлетворится данностью видимого, но подумает о том, что, собственно, значит все это изображенное, который, следовательно, заинтересуется лежащим по ту сторону плана изображения, символическим смыслом (здесь будет прав Мюллер, говоривший, что пейзаж — не пластичен, то есть не довольствуется самоидентичностью видимого мира природы, а аллегоричен); такой зритель должен будет понять сначала, что пейзаж здесь — проводник высшего, божественного смысла, да к тому же еще и умирающего, гибнущего, сходящего на нет, и что художник здесь — медиум этого умирающего божественного.

Пейзаж — не суть, пейзаж — не цель человеческого, не собственная задача художника, но изображенная местность есть прежде всего явление природы, то есть не вот этот конкретный вид, в котором, и только, был бы его живописный смысл, но явление земли и неба, растущих по преимуществу стихийно, безликих, если рассматривать их как таковые, не как, в свою очередь, явления потустороннего смыслового совершенства; аллегория, и притом двукратная. Всматриваясь в местность или даже рисуя с натуры, художник смотрит, как, уже в самой живописи, на самой картине, можно сделать эту местность выразительницей общего и, по сути, уже заложенного в нее смысла. Характерно, что Фридрих не сгущает природное, а разрезает его⁴⁷, он удаляет с поверхности земли все, что можно удалить, все лишнее, и оголяет ее стихийную основу, момент неразлично и неизмеримо сплошного — почву, скалы, воду; эта голая стихия земли выпирает наружу, тогда как ее органические порожждения обычно редки и скудны, стихийная мощь и тут же бедность, ущербность природы — знак ее часа.

Художник — не субъективист, и он тем более предельно далек от того, чтобы приписать природе или хотя бы одному виду природы что-

⁴⁵ Schubert G. H. Op. cit., S. 188.

⁴⁶ Ср.: Börsch-Supan H. Bemerkungen zu C. D. Friedrichs «Mönch am Meer»..., S. 63b.

⁴⁷ В своих поздних, опубликованных К. К. Эберлейном записях Фридрих возражает против нагромождения предметов на полотне, которыми картина переполняется: «То, что новейшие пейзажисты видят в натуре в окружности 100 градусов, то они безжалостно сдвигают в окружность 45 градусов. И получается: то, что в природе разделено было большими промежутками, то теперь соприкасается на тесном пространстве, переполняет и перенасыщает

либо *свое*, например, свое настроение. Напротив, художник послушен природе и ее настроениям. И уж тем более художник не приглашает зрителя излить свои настроения на написанный им ландшафт, но он, скорее, призывает зрителя смириться перед лицом природы и соразмерить свои ожидания и свои случайные и преходящие настроения с тем, что нужно и что приходится по необходимости ждать от природы и от судьбы, с ее, природы, *необходимым* настроением. Литературные, сентименталистские и меланхолические мотивы XVIII века у зрелого Фридриха⁴⁸ переплавляются в эту общность настроения сущностного, уходящего к единству бытия в его судьбе и в его, бытия, переживания самого себя. Море в «Монахе на берегу моря» — это бесконечность не как бескрайность дали, а как неизмеримость пространства, неизмеримость как стена бесконечности, бесконечность как финальность судьбы⁴⁹. Аллегорический язык этого пейзажа, — несомненно, наиболее философский в творчестве Фридриха, и распознанная теперь история работы художника над ним необычайно поучительна⁵⁰.

Художник — не субъективист, а склоняющийся перед умирающим величием и могуществом природного и божественного, им покорный проводник смысла; для произвола субъективного тут, строго говоря, совсем не остается места. Средства художника не яркие, а *тонкие*. Они по сути того, как понимается *творческое*, не могут быть иными: сам творческий принцип — *движение внутрь*. Пейзаж Фридриха не расцветает, а замирает перед зрителем. Очень небольшие форматы некоторых важнейших, наиболее насыщенных смыслом работ Фридриха чрезвычайно показательны для этого ухода *творчества* внутрь себя⁵¹.

ваор и производит на зрителя противное и пугающее впечатление» (Hinz S., S. 107); тесное «стесняет» (beängstigt), пугает, страшит. Х. Бёрш-Зупан в цит. статье 1965 года пишет, что Фридрих всякий предмет на своих картинах располагает подчеркнуто не допуская, чтобы взгляд свободно гулял по картине (S. 63b—64a).

⁴⁸ Как пишет, цитируя Шеллинга, В. Сумовский (S. 18), Фридрих превращает сентиментальный романтизм XVIII века в романтизм трансцендентный, цель которого — «снять незримую стену, отделяющую действительный и идеальный мир», и достигнуть «интеллектуального созерцания» как торжества объекта и субъекта в «чисто абсолютной вечности».

⁴⁹ Ср. цит. работу Х. Бёрш-Зупана 1965 года, S. 64—65a, 67a.

⁵⁰ См. в той же статье с. 67 и снимки в инфракрасном излучении на S. 68, 69. Первоначально Фридрихом были написаны два парусника — вполне обычный для него мотив. См. также: Hofmann (Kat., 162).

⁵¹ О форматах Фридриха Г. Эймер верно замечает, что 1) это «оставленная почти без внимания глава творчества художника» и что 2) Фридрих в большинстве случаев предпочитал «небольшой и самый малый формат», доходивший в одном случае до 18 × 21 см (Eimer G. Op. cit., S. 54).

Важнейшее противоречие искусства Фридриха — это движение творчества *против* творческого начала⁵². Художник не просто создает себя в процессе роста и развития как творческую личность, но должен здесь и всячески ограничивать, сдерживать себя, уходить в молчание и стихийность природного, должен поступать по принципу: у кого есть глаза, тот все равно увидит. Казалось бы, такой противоречивый принцип творчества должен до крайности обеднять искусство художника. Разумеется! Однако только это противоречие и создавало художественный феномен Фридриха; это противоречие, пронизывая все искусство Фридриха, перерабатывает и восполняет, заставляет работать на себя и все его слабости; подчиняет себе все узкое, робкое, всякую техническую неуверенность; и даже можно думать, что, не будь этого страшного, беспрестанного, неумолимого, даже трагического сопротивления своему творчеству, своим творческим силам, а будь только прямой рост таланта, и мы ничего не знали бы о Фридрихе, который, быть может, был бы упомянут тогда в каком-нибудь забытом и редком словаре местных деятелей Померании⁵³. Фридриха можно уподобить дубу, каким рисует он его на своих картинах, дубу, с которого сорваны почти все листья и у которого сломаны почти все ветви. На границе земли и неба деревья, эти могучие порождения природы, щупальца земли, которые гонит она наружу среди камней, почти испытывают судьбу человека в природе.

Как писал Клейст:

Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder...⁵⁴

Сломить не может буря дуб иссохший,
Но с громом молодой и крепкий валит...

(Пер. Ю. Корнеева)

— это словно два модуля человеческой ущербности в природе.

⁵² Об этом — существенные замечания у Х. Бёрш-Зупана, который ограничивается, однако, тем, что констатирует положение дел, но не задумывается над далеко идущими последствиями острого противоречия: «Если уже при жизни Фридриха его язык был доступен немногим, то причина заключалась не только в публике, но и в робости художника, опасавшегося раскрывать свои глубочайшие чувства перед торопливым зрителем» (*Börsch-Supan H. C. D. Friedrich...*, S. 8); «Проникновение в искусство Фридриха означает поэтому нарушение некоей тайны» (S. 9). Если представления Х. Бёрш-Зупана о «языке» Фридриха довольно узки, то во втором своем высказывании он затрагивает проблему широчайшего характера.

⁵³ Иоганн Готтфрид Шадов писал Гёте 28.VI.1817 (цит. по кн.: *Börsch-Supan H. C. D. Friedrich...*, S. 9): «Фридрих прав, потому что не делай он так, и он был бы ничем, а кроме того, этот человек в унисоне со всем, что делает: он насквозь такой!».

⁵⁴ Клейст Г. фон. Пентесилея, ст. 3041—3042.

Одновременность *цветения и увядания* — это общий закон творчества Фридриха. Так, цветущей и увядающей, могучей и гибнущей, изобразил он на своих картинах природу; заходящим за горизонт солнцем представил Фридрих стоящего по ту сторону природы бога; гибнущей, в смене времен, представлялась ему его эпоха, пора «преходящего величия храма»⁵⁵, кризисная пора падения религии, веры, культуры, природы. И сам творческий процесс всецело определяется той же динамикой противоположного: все, созданное Фридрихом, создано *благодаря и вопреки* самому себе, создано от лица эпохи, сущности которой уподобляет художник свою жизнь, и создано *для* эпохи, которая лишь относительно редко способна была судить о творческих намерениях и художественных достижениях Фридриха.

Противоречивая динамика природного есть та логика неразрешимости, которая получает конкретное выражение в каждой работе художника и вместе с этим управляет сложной и до сих пор не ясной в деталях эволюцией его творчества.

4

О творчестве Фридриха говорилось немало противоречивого. Источник противоречивости — само творчество художника. О Фридрихе говорить трудно, поскольку его искусство включает в себя противоположное, включает в себя одновременно и противоположно направленные действия, нарушающие формальный закон исключенного третьего. Само его искусство возникает на почве исторически однократной и индивидуально неповторимой диалектики противоречий.

Один и тот же исследователь высказывает о Фридрихе суждения, которые по простой логике вещей кажутся взаимоисключающими.

Так, Хельмут Бёрш-Зупан

в 1965 году пишет, что «Фридрих располагает предметы видимого мира не в их взаимосвязи, но изображает каждый предмет, особо его подчеркивая, словно некое понятие, ставшее наглядностью. Поэтому природа является у него как бы ребусом...»⁵⁶;

в 1971 году: «Картины Фридриха — это не суммы знаков с твердо установленным значением, которые прибавляются один к другому и которые можно читать, но они, картины, суть органически построенные единства»⁵⁷;

⁵⁵ *Hinz S.*, S. 103.

⁵⁶ *Börsch-Supan H.* Bemerkungen zu C. D. Friedrichs «Mönch am Meer»..., S. 64a.

⁵⁷ *Börsch-Supan H.* [Rezension von] *Sumowski W.*, Caspar David Friedrich-Studien // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 34, 1971, S. 315a.

наконец, в каталоге 1973 года: «Фридрих сохранял известный простор для толкования вещей и не рассматривал ландшафт как некий язык со всегда однозначными вокабулами»⁶⁸;

но в своем же каталоге Бёрш-Зупан публикует составленный им перечень вокабул и их значений⁶⁹, так что, получается, предметы на картинах Фридриха — все же не что иное, как вокабулы, которые, как и слова обычного языка, могут быть полисемантически и омонимичны, не переставая быть однозначными в конкретных случаях словоупотребления;

и в рецензии 1971 года Бёрш-Зупан возражает против предложенного Вернером Сумовским гибкого подхода к фридриховским символам, как допускающим множество толкований⁶⁰.

Сам Вернер Сумовский утверждает, что «всякая картина Фридриха есть сумма символов, которые лишь в своей совокупности дают символичность в собственном смысле слова»⁶¹, и этим утверждением как будто близок Бёрш-Зупану в том случае, когда Бёрш-Зупан говорит об органичности картин Фридриха. Однако различие между этими двумя исследователями состоит в том, что Бёрш-Зупан все-таки считает все символы по отдельности и затем сам берет на себя труд соединять их в «органическое целое», создавая литературный, аллегорический сюжет картины, тогда как В. Сумовский в своей фундаментальной книге о Фридрихе, наиболее весомой из всего написанного об этом художнике, предпочитает интерпретировать работы Фридриха исходя из контекста эпохи и из доступных самой эпохе символов и смыслов, точнее — ассоциаций, но именно благодаря этому поневоле оказывается в весьма широком и потому достаточно неопределенном пространстве самых различных возможностей.

Но если сторонник символического истолкования творчества Фридриха рано или поздно вступает на путь гаданий, вынужденный давать недвусмысленные словесные определения тем или иным символам, и признает органичность живописных произведений, только чтобы не идти против очевидного и не уронить честь художника, — потому что на самом деле он не исходит из органичности и целостности смысла (так, Бёрш-Зупан в отличие от Сумовского) и не имеет его в виду в своих симвонологических штудиях, — то сторонник реалистической интерпретации живописи Фридриха вынужден или совершенно отрицать символически-аллегорический план его работ (но это он едва ли станет делать), или принужден так или иначе соединять реалистическое видение действительности у Фридриха с его символикой и так или иначе извинять как непоследовательность его символы, аллегории и ирреаль-

⁶⁸ Borsch-Supan H. (Kat., 26a).

⁶⁹ Borsch-Supan H. (Kat., 224 f).

⁶⁰ Borsch-Supan H. [Rezension von] Sumowski W..., S. 315a; Sumowski W., S. 22.

⁶¹ Sumowski W., S. 20.

ности. У человека, читающего Фридриха как реалиста, — заведомо трудная позиция.

Однако вопрос о реализме Фридриха не праздный. Не слепцами были даже и те современники середины XIX века, которые настоящего продолжателя искусства Фридриха видели в Карле Фридрихе Лессинге⁶², представителе ненавистной Фридриху реалистической Дюссельдорфской школы. Они не были слепцами, когда уже у Фридриха видели то, что так близко было им в Лессинге, в сплошном вещественном континууме реалистического письма, в тождественности живописного и реального пространства, в литературно и эмоционально не затрудненном живописном творчестве. От живописного романтизма к живописному реализму в немецком искусстве — гладкий переход. Он, этот переход, осуществлялся, в частности, и теми работами Фридриха, в которых символический план действительно без остатка скрывался в ничем не нарушаемой и не искажаемой поверхности природного, — такими работами, как «Луга близ Грейфсвальда». В 1820-е годы Фридрих начинает иногда писать «с натуры»⁶³, тогда как прежде он тщательно комбинировал ландшафт из готовых, срисованных, скопированных элементов увиденной природы (многочисленные анализы работ Фридриха в их сопоставлении с эскизами у Бёрш-Зупана, Сумовского и других), причем Фридрих всегда был склонен к точности и, видимо, никогда не «сочинял». Замечателен переданный И. Г. Шадовом рассказ о том, как восхищался Фридрих Вильгельм III фридриховским «Утром в Исполиновых горах» (1811, Кат. 90): «Это красивая картина, когда я ездил в Теплиц, я рано встал и думал — вот увижу красивую местность; из тумана выглядывали вершины гор, именно впечатление морской поверхности, и чего я, собственно, хотел, того и не увидел; но кто такого не видел, тот думает — так не бывает»⁶⁴. Тут прусский король «оправдал» картину Фридриха с помощью типичных аргументов любителя живописного реализма. Тяготение к верности и точности уже фотографического уровня возникло задолго до появления реализма XIX века. Позднейший живописный реализм в ряде случаев был попросту снятием сливок с многослойности, многомерности романтического произведения искусства.

Реализм и романтизм лежат отчасти в разных плоскостях. У Фридриха реалистически верное и точное видение природы сосуществовало с напряженным аллегорически-символическим планом смысла, что однако не означает ни того, что пространство фридриховских работ *задумано* как реалистически верное и жизненно правдоподобное (оно лишь

⁶² Börsch-Supan H. (Kat., 55a). См. также: Börsch-Supan H. C. D. Friedrich..., S. 54; Caspar David Friedrich und sein Kreis, S. 69a.

⁶³ Börsch-Supan H. (Kat., 33a).

⁶⁴ Цит. по кн.: Hagen A. Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. I. Theil. Berlin, 1857, S. 83.

результат смысловых опосредований внутри конкретного произведения), ни того, что у позднейших и закоренелых реалистов XIX века, забывших о сложности романтического искусства, пространство — просто то же самое, что у Фридриха. Это, конечно, далеко не так. Именно потому, что поверхность видимого природного мира у Фридриха живая и что она, так сказать, дышит и колыхается своими, выпирающими из нее смыслами, именно потому она не всегда одинакова, именно потому она может быть, между прочим, и жизнеподобной в духе реализма, именно потому у Фридриха случаются иногда и натуралистические «провалы», каких, наверное, не знали даже спустя несколько десятилетий робкие дюссельдорфские реалисты, — такова огромная, относительно формата работы, фигура мужчины на картине «Странник над морем тумана» (Кат. 259), вставленная в целое с резкостью фотографии, диссонирующей с миром природы.

У Фридриха есть несколько картин, изображающих вход на кладбище (см., например, Кат. 291, 335, 357). Мотив сентиментального миро-восприятия, поэзии XVIII века претворен в реалистически-наглядный образ, тем более реалистически-наглядный, что для всякого, смотрящего на картину, этот как бы вдруг случившийся посреди самой жизни вход в иной мир, в иное, — словно нечаянно-страшный знак-воспоминание: о неприметности входа разбивается цельность временного — тело проходит внутрь, душа воспаряет к небесам. У Фридриха есть одна картина, изображающая кладбище, — это «Могила художника Кюгельгена» 1822 года. Дрезденский художник, друг Фридриха, Герхард фон Кюгельген был найден убитым, раздетый и ограбленный, в окрестностях города 21 марта 1820 года — его тело лежало в борозде вспаханного поля, и впечатлительному Фридриху едва ли не мерещились всякий раз, когда в позднейшие годы он рисовал вспаханные поля первого плана своих картин, мертвые раздетые тела на них (*отсутствие* которых тогда значимо). Фридрих рисует на своей картине памятник художнику на городском кладбище. Эта работа — едва ли не безраздельное торжество почти фотографического реализма: все на ней запечатлено, во-первых, на память о покойном, и потому точно так, как есть. Позднейшая, более известная работа «Кладбище в снегу» (Кат. 353), относящаяся, по-видимому, к 1826 году⁶⁵, варьирует ту же тему, но, сохраняя самые общие черты пространственной композиции, возвращается к сельским элегиям XVIII века с их издавна привычной грустью. Во-вторых, теснящие друг друга памятники и кресты изображены в характерном кладбищенском порядке-беспорядке. Их расположение, очевидно, задано документальным предназначением картины, то есть оно точно такое, какое есть в действительности, как то бывает в сделанной на память фотографии. У картины нет типичного для большинства фридриховских работ второго,

⁶⁵ См.: Hofmann (Кат., 280—281).

заднего, плана. Вершина невысокого холма, поднимающегося над оградой в правой половине картины, видна, наверное, так, как с той же точки зрения в самой действительности. Две лопаты на переднем плане — они же сохранены и в работе 1826 года — это смысловое добавление художника. Лопаты — не просто символы, но абстракции символов, знаки символов и узлы, в которых пересекаются эти типичные для Фридриха символы в своих метаморфозах: одна лопата стоит наклоненная, другая упала, лежит на земле; видимо, вторая — аллегория умершего друга, первая — аллегория еще живого; выходит, что лопаты означают, отдаленным намеком, не только обычный для Фридриха крест (на работе 1826 года обе склонившиеся одна к другой лопаты тоже дают лишь намек на крест), но и человека (фигуры человека, нарисованные у Фридриха обычно со спины, часто тяготеют к отвлеченной конструкции — в противоположность натуралистической основательности вещественного в «Страннике над морем тумана»), а две лопаты есть посмертный знак того духовного единства двух людей, или единства двух людей в их судьбе, что обычно называют *мотивом дружбы* у Фридриха. Может показаться очень странным, что именно картина, изображающая, со всей возможной достоверностью, кладбище, способна что-то сказать о предельных возможностях Фридриха-реалиста. Странно, но это так: и запечатление *данного* в его простой, буквальной данности вполне может быть целью Фридриха. Лопаты кладбищенских картин Фридриха сами по себе ничуть не разрушают документальности работы: в этом, как и во многих других случаях, *фигуры символов* извлекаются художником из реальных *конфигураций* предметов в самой действительности. Это, в крайнем, предельном случае, «нулевое» претворение действительности — *нуль* ее художественного преобразования в искусстве. О *кризисном* характере искусства Фридриха говорит то, что оно, в своем развитии и в своем исчерпании своих возможностей, упирается все в тот же фотографический реализм живописи середины XIX века с беспроблемностью его пространственных отношений: фридриховская напряженная символика, вычитываемая лишь из циклических множеств его работ, уже начинает тонуть, — хотя это происходит довольно редко, а Фридрих последних лет жизни, после 1830 года, борется с беспроблемной однозначностью пространства, выбирая самые неожиданные точки зрения, — уже начинает тонуть в реалистической самоотжественности *данного*, тогда как от этой чувственной и наглядной самоотжественности начинает отслаиваться как смысл система весьма абстрактных графических отношений — система, которая в каждой отдельной работе все же никак не может оторваться от заполняющей схему вещественной наглядности и несет ее на себе как тяжелый могильный холм⁶⁶.

⁶⁶ Поздний Фридрих писал (Hinz S., S. 102—103): «Искусство вообще не должно создавать иллюзии... Лишь намекать должна картина, но прежде всего воз-

Такова критическая — достигающая критического состояния — двойственность искусства Фридриха: форма внутреннего распада, обнаруживаемая в творчестве, которое способно увлекать, по видимости, как раз обратным распаду — своей цельностью, то есть интенсивностью своих смыслов, их перенасыщенностью, перенапряженностью. Реальный, видимый мир прочно держит Фридриха, но не так, как привязывает к себе мир других художников, для которых видимый мир есть все, и собственный глаз, естественно, выпший проводник и критерий истинного, — в случае Фридриха мир и художник — единство разбегающегося, принудительность взаимосвязи, и притом тем более прочная связь, чем дальше пытаются разбежаться силой объединяемые начала — художник и мир, смысл и голая действительность⁶⁷. Двойственна и предметность фридриховского мира. Признание реального плана природы и вещей как относящегося к самой жизни есть признание реализма Фридриха. Это значит, что пронзенная смыслами поверхность природного мира у Фридриха изображается и как таковая, в своей самостоятельной значимости. Никакая вещь: ни крест, ни якорь, ни корабль, ни горы, — не перестает быть самой собой оттого, что она несет в себе иной смысл. Сидящие с граблями у стогов сена крестьянки на картине «Отдых на сенокосе» (незавершенная и погибшая во время войны работа 1835 года, Кат. 426) не перестают быть, в самом общем определении, «мотивом из мира труда»⁶⁸, оттого, что мотив этот будет интерпретирован как «тончайшая аллегория смерти»⁶⁹. Точно так же «Скалы близ морского побережья» (Кат. 315) могут быть выражением «опасностей», не переставая быть основанным на гравюре Уильяма Кука изображением реального острова Уайт⁷⁰. Мотивы вполне в силах совмещать в

буждать дух, давать простор фантазии, ибо цель картины — не изображение самой природы, а лишь напоминание о ней. Задача художника — не верное изображение воздуха, воды, скал и деревьев, — нет, его дума, его чувство должны выразиться в них». Эти слова Фридриха сами по себе далеко не просты, в своей видимой незамысловатости, они, как смысл, тоже «иероглифичны», содержат только намек на то, что хотел сказать художник, но что он даже и не собирался формулировать в окончательном, полном и развернутом виде (совершенно не считая это нужным для себя!). Эти слова сами требуют толкования, и ради этого прежде всего методологического уяснения характера и направленности всех словесных высказываний Фридриха, так сказать, в их «жанровой специфичности». С художественным творчеством Фридриха его высказывания находятся в контрапунктическом отношении.

⁶⁷ Börsch-Supan H. (Kat., 33a): для Фридриха после 1817 года характерна «ироническая двусмысленность»; такая картина, как «Меловые скалы на Рюгене», «непредвзятому зрителю покажется лишь светлой картиной природы; подлинное же содержание работы, то есть аллегория смерти, раскрывается лишь тогда, когда зритель абстрагируется от всего чувственно-наглядного».

⁶⁸ См.: Emmrich J. Caspar David Friedrich. Weimar, 1964, S. 95.

⁶⁹ Börsch-Supan H. (Kat., 60a).

⁷⁰ Hofmann (Kat., 260).

себе одновременно разные уровни значения, смысла. Вещи, предметы лишены собственного значения только в ребусах, и признание самостоятельности непосредственно видимого плана картин есть методологическое требование. Авторы изданного Вернером Гофманом каталога выставки 1974 года с иронией замечают, что «толкования, которые Бёрш-Зупан дает работам Фридриха, по-видимому, совсем не приходили в голову его современникам»⁷¹, но сейчас нам важнее не правильность или неправильность тех или иных интерпретаций, а вытекающая уже из негативного опыта исследователей необходимость учитывать и сочетать в своих толкованиях различные сосуществующие, сливающиеся и противоборствующие уровни смысла.

Очень трудная задача — поместить Фридриха во взаимосвязь его эпохи, рассмотреть его в связи с духовной жизнью Германии его времени. С большой обстоятельностью собирает материалы к разрешению этой задачи Вернер Сумовский⁷². И принципиально отказывается ее решать Бёрш-Зупан⁷³. Его отказ все же вполне можно понять: лишенная центрального ствола, единой традиции развития, духовная жизнь Германии распадается на огромное, бессчетное количество вполне значимых элементов, мотивов, тенденций, традиций, линий, величин. То, что, собственно, только недавно (заново) поняло немецкое литературоведение, в частности, занимающееся романтической эпохой, — чтобы разобраться в ней, нужно брать в руки микроскоп научного исследования и начать заниматься самым сложным — историей культуры на конкретном, локальном уровне, ее крупномасштабной топографией, не пренебрегая ничем фактическим и не уступая очень удобному, традиционному высокомерию литературоведческого верхоглядства; пора, затем, перестать путать романтизм с «романтической школой», или так называемым «иенским романтизмом», и пора, далее, понять, что «романтическое» в немецкой культуре и немецком искусстве начала XIX века не имеет четких границ, что оно расходится во множестве тенденций чрезвычайно разросшейся, чрезвычайно разноречивой и многоголосой культуры⁷⁴. Художник Фридрих

⁷¹ Hofmann (Kat., 265).

⁷² Во вступительной главе и других разделах своей книги. Научная обстоятельность и широта изучения духовных течений эпохи Фридриха Вернером Сумовским — единственный во всей литературе об этом художнике и достойный подражания образец.

⁷³ Börsch-Supan H. (Kat., 10).

⁷⁴ Ср.: «Если мы зададимся вопросом, какое место занимает Каспар Давид Фридрих в романтическом движении, то результат будет следующим: творчество художника в существенных моментах опирается на художественные и мировоззренческие устремления романтизма. В противоположность к характеру этого движения в целом в творчестве Фридриха доминируют прогрессивные элементы» (Emmrich J. C. D. Friedrich..., S. 43). Бессмысленные результаты стоят бессмысленных вопросов: попробуйте их проверить! Еще один пример: в пределах «романтической школы» существуют две «группы», одна из которых «сложилась вокруг К. Д. Фридриха»: к ней относятся Рунге, Даль,

менее всего соседствует с художниками-романтиками, если только не вспомнить о совсем на него непохожем, но таком же неповторимо-загадочном северо-немецком живописце-мыслителе Филиппе Отто Рунге. Союзники, подражатели и последователи Фридриха в живописи⁷⁵ слишком неинтересны и слишком непоследовательны (Эрист Фердинанд Эме) или уже слишком самостоятельны (Карл Блехен): плод однократной исторической констелляции, искусство Фридриха не могло быть продолжено в своих наиболее внутренних, лежащих за пределами живописного, импульсах. Это реальная трудность — когда такого молчаливого художника, как Каспар Давид Фридрих, с его таинственно молчащими и скрыто говорящими живописными работами, мы хотим поместить в круг его эпохи. Тогда за каждым символом, мотивом, словом его протянуты для нас невидимые нити, которые ведут к удивительно мало известной нам эпохе этого еще довольно недавнего прошлого. Хорошо еще, если они, эти нити, приводят к чему-то похожему — к аналогиям, параллелям, ассоциациям. Но именно тогда и трудно прочертить среди них особую линию, не спутавши разного, не смешавши разных значений, разных смыслов. Параллели в истории культуры от геометрических отличаются тем, что пересекаются и сходятся лишь тогда, когда по-настоящему и строго параллельны.

Керстинг, Карус; «произведения этой группы, несмотря на романтический субъективизм, свободны от преувеличений романтической литературы, просты и очень эмоциональны; они опираются на подлинное, здоровое чувство природы!» — я цитирую книгу: Heider G. Karl Blechen. Leipzig, 1970, S. 14a. Автор этого совершенно безответственного пассажа мало считается даже с хронологией!

⁷⁵ Выдающееся значение имеют вписывающие Фридриха в конкретную художественную среду работы Г. И. Нейдхардта: H. I. Neidhardt. Caspar David Friedrichs Wirkungen auf Künstler seiner Zeit; — Verzeichnis der Künstler in der Nachfolge Caspar David Friedrichs // Caspar David Friedrich und sein Kreis, Dresden, 1974, S. 34—70.

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ И КАРЛ ФИЛИПП МОРИЦ

1

В литературе о Моцарте, особенно популярной, часто приводится один отрывок из его письма, заключающий в себе редчайшее по своей ценности свидетельство композитора о своем творчестве и о своем слухе, на котором его творчество держится и который его обеспечивает. Вот этот отрывок:

«Когда я по-настоящему один и в хорошем настроении, например в карете во время путешествия или на прогулке после хорошего обеда — или ночью, когда я не могу уснуть, тут лучше всего, целыми потоками, приходят ко мне мысли. Откуда и как, этого я не знаю, да тут ничего от меня и не зависит. Те, что мне нравятся, я запоминаю и даже напеваю их про себя, — так по крайней мере говорили мне другие. Если же я удержал мысль, то вслед за тем ко мне является то одно, то другое относительно того, на что пригоден этот кусок, чтобы изготовить из него паштет согласно контрапункту, звучанию различных инструментов *et caetera, et caetera, et caetera*. Это распаляет душу, особенно если мне никто не мешает; кусок разрастается и разрастается, и я все распространяю его вширь и проясняю; эта штука поистине становится почти готовой в голове, если даже она и длинна, так что после этого я обнимаю ее в духе единым взором, словно прекрасную картину или красивого человека, и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она будет потом исполняться, но как бы все сразу. И это настоящий пир. Все изобретение и изготовление совершается во мне только как в ясном сновидении, — однако слышание всего сразу все же самое наилучшее. То же, что сделалось таким образом, мне трудно позабыть, и это, вероятно, самый прекрасный дар, каким наделил меня Господь Бог»¹.

Несмотря на всю прозрачность, этот отрывок не легко перевести, или, лучше сказать, вполне адекватный перевод его вообще невозможен, причиной чему особенное сочетание в письме вполне естественного для Моцарта эпистолярного слога, ориентированного на разговорную речь, с некоторыми следами эстетической и музыкально-теоретической терминологии и, что еще существеннее, с начатками той терминологии, которая должна рождаться у Моцарта по ходу дела для выражения самой сути его мысли. А мысль эта наиглубочайшая. К тем терминам, которые Моцарт обязан был, излагая свою мысль, найти заново, относятся прежде всего два, причем они, очевидно, синонимичны, а их отождеств-

¹ Цит. по: *Eibl J. H. Ein Brief Mozarts über seine Schaffensweise? // Österreichische Musikzeitschrift, 1980, H. 11, S. 578.*

ление, тоже совершающееся по ходу дела и как бы между прочим, можно считать великим достижением мудрой философской мысли, вторгающейся в самую заповедную область смыслов, более всего таящихся от проникновения в них взгляда непосвященного. Это так, даже если нас будут уверять, что такое схватывание произошло как бы само собою и не осознавалось автором письма. Вот эти два термина — *Übersehen* и *Übershören*. Первое слово предполагает внутреннее видение возникающего музыкального произведения как целого, а второе подчеркивает специфику музыкального как слышимого и этот же внутренний процесс определяет как единовременное объятие целого слухом, как слышание целого. Для первого находится некоторое соответствие из области старинной риторической теории искусства — это *εἰσὺνολτον*, или «благообозримое». Для второго никакого соответствия, видимо, не может быть, так как речь идет о совершенно новом феномене, которого и быть не могло до тех пор, пока музыкальное произведение не было осмыслено как *целое*, причем с таким решительным акцентированием целого, что музыке благодаря этому предоставляется возможность даже превозмогать свой характер временного искусства и в этом отношении вполне уподобляться искусствам пространственным.

На таком осмыслении музыкального *целого* и зиждется мысль Моцарта, проникающая в глубины смысла через внимательное наблюдение того, что совершается в творческом процессе самого композитора. Это наблюдение не может не удивлять и самого автора: оказывается, музыкальное произведение можно слышать одновременно, прекрасно сознавая, что оно разворачивается во времени и только так и может исполняться. И удивительно то, что это все же самое настоящее слышание, а, скажем, не какое-либо усматривание некоторого общего архитектурного строения целого или какого-то самого общего его смысла. Нет, это самое настоящее слушание и слышание, однако столь изумительное в своей особенности, что его можно назвать и видением, — подобно тому как взгляд схватывает и обнимает живописное произведение, так слух схватывает и обнимает музыкальное произведение как целое. Произведение предстает перед внутренним смыслом как законченное пластическое образование, и тот семантический нюанс, который вносит слово «обнимать», отсутствующее в подлиннике письма, по существу весьма недалек от того, что в нем осмысляется.

Беда заключается, однако, в том, что письмо Моцарта принято считать подложным. Йозеф Гейнц Эйбль (1905—1982), издатель критического собрания писем Моцарта в составе полного собрания его сочинений, приводит все доводы в доказательство неподлинности этого письма, впервые опубликованного Фридрихом Рохлицем в 1815 г. в издававшейся им лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете». Оригинал письма неизвестен, а в исследованиях о Моцарте оно было с давних времен заподозрено как неподлинное. Обратим все же внимание на следующее

обстоятельство: все аргументы против подлинности письма основываются на фактической и биографической стороне дела и касаются других частей этого довольно длинного текста. Так, биографы не могут подыскать такого подходящего момента в жизни Моцарта, когда бы он три недели назад написал симфонию, а теперь готовился бы послать издателю три новых клавирных квартета, фиксируют иные неточности и невероятности в тексте письма. Приведенный выше отрывок письма никак не затронут этой критикой, и это понятно, коль скоро в нем не содержится никаких зацепок для биографического исследования.

Мне не приходится отстаивать подлинность письма, так как для этого у меня тоже нет каких-либо внешних оснований. Однако я предложил бы задуматься над следующими моментами.

Первый. Я утверждаю, что в тексте письма содержится глубочайшее открытие. Оно покоится, как я уже сказал, на таком осмыслении музыкального произведения как целого, какое стало возможным лишь в конце XVIII в. Это не столько отвлеченно-теоретическое осмысление, сколько творчески-практическое, из которого мысли теоретической — музыкально-теоретической, философской и эстетической — еще предстояло делать свои выводы. Моцарт же — или, скажем так: автор письма — делает из этого осмысления *свои* выводы, и притом делает их *изнутри* музыкального творчества. Но не просто изнутри — он в своем тексте раскрывает *максимально далеко идущий* взгляд на суть целого, как оно тут осмысливается. Даже и термины, выражающие эту суть, приходят к автору как бы на ходу. А за всем этим стоит самое главное — автору письма доступны на деле те возможности, какие открывает новое осмысление целого, ему доступны они в самой *максимальной* степени, в такой, которая поражает и удивляет самого автора текста: если произведение музыки действительно есть целое, то оно может схватываться постигающим его слухом и умом как единовременность, однако, чтобы это происходило, слух и ум должны быть на высоте самого целого, должны быть совершенно адекватны ему и должны быть совершенны, — вот тогда такой опыт усмотрения целого приходит к великому музыканту, однако и к нему лишь в особо счастливое и благодатное мгновение, в миг озарения, как вполне уместно назвать это.

Итак, представим себе, что Моцарт выступает в роли глубокого философа, в роли, в которой не привыкли видеть его биографы и исследователи (нам же не надо даже и спорить с ними), причем он философствует как бы неосознанно. И это можно допустить — ведь Моцарт рассуждает на основе своего абсолютно нетривиального слухового опыта и только очень хорошо умеет (это следует признать всем) перевести его в подходящие, даже в терминологически точные слова. Так что Моцарт в этом случае вправе даже делать открытия, не замечая их.

Теперь попробуем перенестись в положение автора письма, если это не Моцарт. Ему либо дан тот же, что и Моцарту, опыт озарения (как

можно назвать это для краткости), либо не дан. Если он ему дан, то перед нами если и не великий создатель музыки, то по крайней мере ее великий слушатель, который в своем умении слушать музыку изнутри способен воссоздать ее не хуже самого композитора, а вдобавок ко всему в состоянии даже реконструировать внутренний творческий процесс Моцарта — это ведь для него во всяком случае задача теоретическая, т. е. умозрительная, хотя бы и решаемая на почве своего личного опыта озарения. Но если этот автор занят собственно теоретической задачей, то для него его открытие крайних, предельных и максимальных возможностей слуха не может быть уже чем-то бессознательным. Он рефлектирует свой опыт, и он хотя бы отчасти рефлектирует по поводу чужого опыта! Он уже не может не замечать глубины того, о чем рассуждает. А коль скоро так, то почему он предпочитает утаить свое открытие и приписать его Моцарту?

И это связано со *вторым* моментом, над которым следует задуматься. Начало XIX века — это самый край риторической эпохи, а в риторическую эпоху, пока она — в течение крайне долгого времени — существовала, письмо оставалось риторическим жанром, в котором можно было упражняться. Вполне можно было упражняться и в сочинении писем за другого, например, за известного, за великого человека, ставя перед собой примерно такую проблему: а что бы написал он на своем месте? Вследствие этого от античности, и от средних веков, и от XVIII столетия осталось довольно много писем, о которых, начиная, пожалуй, с корпуса писем самого Платона, можно спорить, действительно ли они написаны тем, кому они приписывались. Все это весьма серьезная литературная, стилистическая игра, в которой со временем берет верх элемент игрового стилистического подражания. Вот и в нашем письме нет, кажется, стилистических черт, которые отличали бы его от писем моцартовских. Автор письма, если это не Моцарт, не только хорошо знал опубликованные к тому времени письма Моцарта, но и сумел безукоризненно воссоздать их сложный и весьма нетривиальный стилистический строй. Этот подлинный виртуоз стиля обладал к тому же настоящей тайной слушания музыки, т. е. был причастен к тем мгновениям озарения, какие прежде всего даются и *изнутри* музыки, и в творческом процессе ее *создания*. Этот же человек, бескорыстный в такой степени, что он отдал свое открытие Моцарту, не обделенному посмертной славой, был и виртуозным литератором, чуждым каких-либо амбиций. Мы не знаем, кто этот человек, но вот двумя такими свойствами он должен был обладать. Им безусловно не был Рохлиц, журналист опытный, но вовсе не блестящий писатель; когда в своей позднейшей статье («Один добрый совет Моцарта», 1820) он между делом упоминает письмо Моцарта барону фон П.², то одного этого прозаического упоминания на бегу достаточно, чтобы отбросить мысль об авторстве Рохлица.

² Rochlitz F. Für Freunde der Tonkunst. Leipzig, 1825, Bd. 2, S. 282.

Третье. Приведенный отрывок из письма Моцарта превосходно соответствует нашим представлениям о Моцарте и о его творчестве. Может быть, мы бы все сказали так: только Моцарт достоин подобного опыта озарения, потому что только в его эпоху он сделался возможным, а из всех его современников, включая Гайдна, никто лучше Моцарта не соответствует этому схватыванию музыки как целого, этому обниманию ее как слухом, так и внутренним оком. Мы ведь сами, слушая музыку Моцарта, чему-то научились. Эта музыка и нам тоже намекает на свою способность обращаться — в избранные мгновения — в единый слуховой облик, в то, что может быть увидено слухом. И это, пожалуй, по всеобщему убеждению так. Вот один только пример. Замечательный исследователь Моцарта Альфред Эйнштейн в своей широко известной книге, над которой он работал в годы второй мировой войны, разумеется, не приводит отрывка из нашего моцартовского или псевдомоцартовского письма, зато раздел его книги, озаглавленный «Фрагменты и процесс творчества», в большой мере представляет собою комментарий к этому тексту. «Когда Моцарту удастся найти верное начало произведения, — пишет Эйнштейн, — то он уже твердо уверен в верном продолжении и в верном заключении. „Идея“ целого произведения — мы надеемся, что нам не надо подчеркивать, что это идея *музыкальная*, а не какая-нибудь „программа“, — наполовину осознанно, наполовину неосознанно уже присутствует в нем, идет ли речь о сонате, о мессе или об опере». И далее: «Соната, квартет, симфония не составлены у него из отдельных частей, но связаны между собой таинственной закономерностью, с которой немедленно соглашается наше чувство» и т. д.³ Не считая возможным сослаться на текст подложного письма, Эйнштейн вынужден реконструировать то самое, что реконструировал автор письма, если это не был сам Моцарт, который в таком случае уже не реконструировал, но осмыслял и именовал свой опыт, а именно опыт редчайших озарений, — не считая возможным сослаться на текст письма, Эйнштейн отчасти отставал от произведенной там реконструкции, отчасти же — это мы увидим — находился под некоторым воздействием прежних интерпретаций все того же моцартовского или псевдомоцартовского письма. Зато Эйнштейн прекрасно свидетельствует о том, о чем гораздо труднее говорить от своего лица — всем нам, пока нам доступна музыка Моцарта и в какой мере она доступна, достается что-то, в качестве легкого отзвука или отзвука, от его опыта озарений. Это и есть то, с чем наше чувство, по словам Эйнштейна, соглашается немедленно и на что оно откликается непосредственно в музыке Моцарта, — это такая таинственная взаимосвязь частей целого, которая, будучи именно таинственной, превышает все более внешнее — внешнюю симметрию, тематическое родство между частями и т. п. Этим превышением своим любых внеш-

³ Einstein A. Mozart: Sein Charakter — Sein Werk. Frankfurt a. M., 1989, S. 146—147.

них связей, какие можно анализировать, этим своим восхождением над ними произведения Моцарта доказывают — более чем какие-либо иные, — свою способность особо раскрываться в опыте озарения, т. е. в особо благодатные мгновения полного соответствия слуха тому, чего требует от него сама музыка. В такие мгновения она вдруг возьмет, да и предстанет в *облике зримой идеи*. В облике зримой идеи, которая воспроизведена слухом, словно вошедшим внутрь произведения и совпавшим с ним.

2

Едва ли вероятно, чтобы к тому глубокому процессу осмысления, какое являет нам письмо Моцарта — или, если угодно, письмо неведомого автора, гениального слушателя и гениального реконструктора моцартовского слышания целого, — чтобы к тому процессу не нашлось никаких параллелей. Они и находятся, но только не отнимают у Моцарта ни крупицы его своеобразия, потому что к осмыслению чего-то подобного подступают с другой стороны, например со стороны иного искусства.

Карл Филипп Мориц, немецкий писатель и тончайший исследователь искусства, родился в один год с Моцартом, умер же всего на два года позже его, в Берлине. Здесь с ним встречался и разговаривал Николай Михайлович Карамзин, который впервые и представил русскому читателю Морица, представил даже с известной полнотой информации⁴, вслед за чем за двести лет не произошло, к сожалению, ничего слишком существенного, и все созданное Морицем по-прежнему остается недоступным русскому читателю.

Во второй половине 80-х годов, во время своего путешествия в Италию, Гете общался с Морицем, и тогда же Мориц создал главное свое эстетическое сочинение — трактат «О пластическом подражании прекрасному», изданный в 1788 г. В своей книге, подготовленной спустя несколько десятилетий, в «Итальянском путешествии», Гете страницами цитирует этот трактат, который был в сущности плодом их общения.

В трактате Мориц почти с предельной сжатостью излагает основы неоклассической эстетики — эстетики Канта, Гете, Шиллера, Вильгельма фон Гумбольдта, той эстетики, которая в своем теоретическом осознании сохраняла свою значимость до смерти Канта (1804) и Шиллера (1805), а затем по разным линиям стала ослабевать и распадаться. Мориц эту же эстетику, лежащую в самом творчестве и в его имманентных процессах понимания, выводит в слово, в ясность слова, и делает это более чем успешно. Он и показывает нам, как осмысляет произведение искусства художник, который внутренне тяготеет к такой неоклассической эстетике как потребности самого искусства, потребности, зало-

⁴ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984, с. 45—47.

женной в его тенденциях. Он осмысляет произведение искусства как целое, замкнутое в себе, законченное, завершенное, собранное в единый пластический облик, затем как живое, органическое. Поскольку Мориц вслед за Винкельманом и вместе с Гете думает, говоря об искусстве, прежде всего об искусстве изобретательном, а в искусстве изобразительном — о пластике, то для него представлять себе такое произведение как одновременно идею и как ее телесное воплощение не составляет такой большой трудности, как для музыканта, который улавливает ту же самую тягу к живой пластике в своем искусстве. О той огромной трудности, какая стояла перед Моцартом или же великим безымянным воссоздателем его осмысления, Мориц, от которого музыка была довольно далеко, не пишет; зато сама музыка движется в сторону живой пластики, а следовательно, в сторону того же самого теоретического осознания, в каком потрудились Мориц. Отсюда и параллель к Моцарту, какую находим в трактате Морица.

Вот эта параллель: «Поскольку те великие соотношения (природы. — А. М.), во всем объеме которых и заключается красота, уже не поддаются под действие мыслительной силы, то и *живое* понятие о пластическом подражании прекрасному может иметь место лишь в чувстве деятельной силы, производящей прекрасное, в первое мгновение возникновения, когда произведение, как уже завершенное, вдруг, в неясном своем предощущении, сразу предстает пред душою через все ступени своего постепенного становления и в этот момент своего первого зарождения как бы присутствует здесь до своего реального существования, откуда и берет начало та неопишуемая прелесть, которая побуждает творческий гений к непрестанной пластической деятельности»⁵.

Немыслимо анализировать этот текст в подробностях. Главное, что Мориц рассуждает здесь о том самом мгновении озарения, как назвали мы его, которое дает художнику увидеть свое создание в целом, как идею и как воплощение, увидеть его наперед. Мориц говорит о том же, что и Моцарт, но только с достаточно заметными отличиями. Главных таких отличий назовем два. Это прежде всего «неясность предощущения», где слово «неясный» попросту взято из языка эстетики XVIII в. и значит только то, что это процесс не логически-рациональный. Однако, как только вся эстетика перелагает основное свое внимание в область психологического, в область чувства, это слово «неясный» становится двусмысленным, и нам стоит подчеркнуть, что Моцарт, напротив, отмечает ясность видения целого. И второе: самого Моцарта поражала та ясность слышимого и зримого облика целого, которая отнюдь не исчезала по мере того, как он работал над своим произведением, а потому отнюдь не была присуща одному только первому мгновению зарождения, как писал Мориц.

⁵ *Moritz K. Ph. Schriften zur Ästhetik und Poetik / Hrsg. von H. J. Schrimpf. Tübingen, 1962, S. 81.*

Мориц же отмечал, притом с весьма не случайными для него физиологическими ассоциациями, отмечал именно самый первый миг, в какой начинается произведение, когда оно благодаря чудесному наитию обнаруживает свое существование задолго до своего реального воплощения. В одном отношении Мориц следовал философии платоновской традиции и, в частности, следовал тому убеждению, какое высказывалось Платоном (см. его трактат «Об умопостигаемой красоте», V, VIII, I): идея, переходя в материальную среду, как бы расплывается в ней, утрачивая свою первоначальную красоту, и она и лучше, и крепче всего до своего воплощения; в уме демиурга идея лучше, чем в итоге его же труда, в идее искусства красота выше, чем в действительности. Тут можно заметить и то, что так называемая эстетика наития (Einfall), известная из истории немецкой музыки, эстетика, споры о которой продолжались и в XX веке, стала наследницей платонизма и производила разного рода модификации его представлений. Эстетика и Морица, и Моцарта — это тоже, если угодно, эстетика наития. Однако далее, по всей видимости, вступают в силу различия между искусствами: Морицу мыслится, как светлая идея, вспыхнув в сознании художника, исчезает в тяжелом материале камня, потому что Мориц прежде всего думал о скульптуре, тогда как Моцарту представляется, что первоначальное наитие, где бы ни был его исток, который неведом, только дает повод к тому, чтобы начинался и продолжался внутренний процесс в сознании композитора, который все яснее и яснее выстраивает идею целого по мере его постепенной технической организации. Идея — это, собственно говоря, не совсем то, что пришло в голову в первый момент, а это то, что получилось в итоге удержания и обстраивания первого наития, или, вернее говоря, то, что может складываться в целое в те мгновения озарения, когда творец произведения оказывается способным схватывать и обозреть его единым взглядом — *единым взглядом своего слуха*.

Между тем Альфред Эйнштейн реконструировал моцартовский процесс творчества несколько в духе Морица и его традиции, — самым главным оказывается первое наитие, первая пришедшая в голову идея, а потому и *начало* произведения. В этом и нет ничего неверного, — произведение как целое, если только оно целое по высочайшему моцартовскому образцу, просматривается от своего начала и оно, если *есть* это озарение, должно просматриваться от начала «сквозь все ступени своего становления», если прибегнуть к формуле Морица, означавшей у него постепенное вхождение идеи в материальную плоть создания. Однако для Моцарта наиболее существенным было несколько иное, т. е. не просто способность провидеть целое по его идее или по его началу, но нечто большее — такая пластическая объемность целого (остающегося несмотря ни на что целым внутренним — достоянием сознания), над какой, в удивительный миг озарения, может свободно парить слушающий взгляд творца, — тогда и начала, и концы одновременно наличествуют необманчиво-обманчивым образом, и целое, если только можно

это себе вообразить, преодолевает даже и временность своего начала — временную точку своего начала.

У Моцарта, скорее, говорится о *всевременности* музыкального целого, одновременно наличествующего в сознании во всех своих моментах. Это, видимо, трудно понять, а потому не так легко воспроизводить хотя бы даже и только теоретически. Поэтому необходимо зафиксировать то несомненное, о чем в письме идет речь, — о произведении как целом, которое по мере его постепенного складывания в уме композитора *отражается* в его душе и духе, а при особо благоприятных обстоятельствах отражается как единый, пластический и объемный, пространственный облик.

Мысль Моцарта по своей необычности не могла не претерпевать всякого рода искажения. Когда Карл Густав Карус, видный натурфилософ и врач, друг старого Гете, в своей книге о Гете (1843) сопоставляет известную нам мысль Моцарта с высказыванием позднего Гете (из письма В. фон Гумбольдту), становится ясным, что эстетический опыт уже пошел новыми путями и собственно моцартовское не дается ему просто так. Гете писал: «...с годами я становлюсь все более и более историей для самого себя; и все мне едино, происходило ли что в давние времена, в далеких царствах, или же совершается в пространственной близости от меня и в настоящий момент...» Целая жизнь тоже складывается в пластический и художественный облик, и все же человеческая жизнь и соната или симфония несопоставимы, и речь у Гете идет о другом. Этого не замечает проницательный Карус, который в письме Моцарта выделяет лишь мысль о *вневременности* и эту обнаруживающуюся в создании музыки способность к отрицанию времени ставит в связь с «вневременными» творениями искусства, — вневременными в противоположность созданиям-однодневкам, «которые рождаются злобой дня и исчезают прежде, чем наступит вечер»⁶. Что временная безотносительность шедевров опирается на совершающееся внутри каждого из них отрицание времени — это было бы изящно-тонким построением, если бы оно не опровергалось исторической реальностью искусства; моцартовское преодоление времени внутри произведения допускается лишь в один краткий миг истории музыки.

Возможно, что для всякого глубокого мыслительного усмотрения, а именно такова мысль Моцарта, даже если и высказана она неким безымянным автором, всегда найдутся и параллели, и предзнаменования; происходят и недоразумения, и искажения мысли в попытках ее уразуметь. Вот тут как раз чрезвычайно существен именно момент первоначальной сути, которая в определенный миг истории раскрывается со столь же удивительной неудержимостью, с какой в мгновение озарения раскрывается перед Моцартом произведение как целое, как слышимое целое, доведенное до объемной отчетливости зримого облика-идеи.

⁶ Carus C. G. Goethe: Zu dessen näherem Verständnis / Hrsg. von R. Marx. Stuttgart, 1971, S. 122—123.

То, о чем говорит письмо Моцарта, — это новооткрывшаяся ему истина во всей удивительности или даже непостижимости внезапного озарения. Вместе с тем мы не можем не почувствовать, что тот опыт слушания, о котором говорится в письме, имеет касательство и к нам, хотя бы наше слушание и было по преимуществу неполноценным и неудовлетворительным, хотя бы и то, что мы привыкли и любим слушать, было далеко от подобных внутренних требований целостности и ее воссоздания, от преобразования времени в пространство зримого смысла, — не кажется ли само собою разумеющимся, что уже и произведения Бетховена, не по недочетам, но по законам своего строения нарушают возможную гармонию единовременности? Скорее, гармония целого создания в истории культуры однократна и неповторима. Между тем мысли моцартовского письма все же имеют касательство к нам, ибо дают нам меру гармонии — не измышленную, но рожденную историей, рожденную на своем единственном месте. Но они не только дают нам меру гармонии, но и, наверное, учат каждого из нас тому, что этот недостижимый идеал слышания целого отражен в каждом из нас, как отражен он и в музыке, начиная с послемоцартовских, бетховенских времен и до нашего времени. Как отраженный и пусть даже как умаленный и ослабленный, подобно плотинской идее, вступившей в материю, он все же присутствует. И настолько величественна, а при своей величественности и недостижимости и столь реальна, как момент истории музыки, эта гармония единой цельности, что мы вправе, по-видимому, сказать так: если бы не было этого письма Моцарта, мы лишились бы очень многого. Если бы не было этого письма, его следовало бы придумать.

Вполне возможно, что именно так и обстояло дело: письма не было, и его пришлось придумать.

Но тогда наше удивление не должно кончиться на самом письме, потому что не удивляться ему все же невозможно, а должно продолжиться и дальше: как случилось так, что музыка Моцарта приходила на ум одному только Моцарту, между тем как опыт слушания, на котором она по всей вероятности основывалась, стал достоянием постороннего? Как случилось так, что этот посторонний, деливший с Моцартом, не с кем-нибудь, навыки слушания и умевший найти для них ясные слова, так и остался безвестным и неведомым нам?⁷

⁷ Напоследок стоит все же сказать, что теоретические возможности Моцарта были тем больше, чем в большем контрасте находились они с юмористически-осознанным и полустилизованным пренебрежением к себе или вообще к своему делу за пределами сочинения музыки. Письмо Моцарта от 13 октября 1781 г. содержит в себе глубочайшее соображение о соотношении слова и музыки в опере, об идеальном сотрудничестве композитора и либреттиста — «истинного Феникса» (см.: *Mozart W. A. Briefe / Hrsg. von S. Kunze. Stuttgart, 1987, S. 270—272*). Соображения эти кончатся чем-то вроде — «Ну, я уже достаточно наболтал дурацких глупостей», — что в первую очередь вполне укладывается в рамки моцартовской поэтики письма.

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МЕТАМОРФОЗАХ В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

В XIX в. многие в Германии читали «Лаокоон» Лессинга, но на практике воздействие эстетических идей Лессинга¹ нередко было непрямым и как бы непредусмотренным, касалось иных отношений внутри искусства, нежели те, которые прямо затрагивал Лессинг.

Среди писателей, принявших лессинговский трактат близко к сердцу и постигших его особенно адекватно, первым следует назвать Гёте. В то же время самую скульптурную группу «Лаокоон» Гёте видел не так, как Лессинг: «Я хотел бы сказать — в том виде, в каком она предстает перед нами, — подчеркивал Гёте, — это остановленная молния, это — волна, окаменевшая в тот миг, когда стремится она к берегу»². В такой гетевской уникальности видения «Лаокоона» есть и своя теоретическая сторона: скульптура несет на себе печать истинного творчества, а истинное творчество (причем весьма традиционно) осмысливается как совершающееся моментально, «во мгновение ока»³. Своими столь поэтичными словами Гёте рисует, как именно действует творческое начало, осуществляя себя. В другом месте статьи о «Лаокооне» он пишет: «Высшее патетическое выражение, какое может представить изобразительное искусство, поднимается (schwebt) над переходом из одного состояния в другое»⁴. Художественный мир, восстающий из мгновения в потоке времени, и есть то, что в эпоху барокко (и позже) именовали Umschlag⁵, временной гранью творческого превращения.

Лессинговский «Лаокоон» принадлежал к числу теоретических произведений, которые закладывали фундамент классицизма Гёте, — в таком классицизме при жизни поэта, а также и позже, вплоть до наших дней, часто замечали лишь эстетическую узость, а вовсе не присущую ему погруженность в богатейшую традицию и диалог с важнейшими эпохами в осмыслении сущности искусства. Кульминация его класси-

¹ См. из работ последнего времени: Böckmann P. Das Laokoons-problem und seine Auflösung im 19. Jahrhundert // In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M., 1970, S. 59—73.

² Goethe J. W. Berliner Ausgabe. Berlin; Weimar, 1961, Bd XIX, S. 134 (в дальнейшем цитируется сокращенно: ВА, с указанием тома и страницы).

³ См.: Beierwaltes W. Exaiphnes oder die Paradoxie des Augenblicks // Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 1967, Bd 74/2, S. 271—283.

⁴ Goethe. ВА, XIX, 136.

⁵ Ср. о мгновении и вечности (как своего рода итоге традиционных, в том числе барочных, представлений) в «Понятии страха» у С. Кьеркегора: Kierkegaard S. Die Krankheit zum Tode und anderes. München, 1976, S. 545—547. О «мгновении» в поэзии у Гёте см.: Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich. Berlin, 1970, S. 128, а также: Schmitz H. Goethes Altersdenken im problematischen Zusammenhang. Bonn, 1959 (по указателям).

цистических убеждений пришлось у Гёте на те годы, когда он писал свою статью о «Лаокооне» — на самый конец века. Когда этот классицистический пик был уже им пройден, Гёте вспоминал о лессинговском «Лаокооне» в «Поэзии и правде» (во второй части, изданной в 1812 г.). Эти краткие страницы воспоминаний о том, как воздействовал «Лаокоон» — трактат Лессинга — на поколение Гёте, т. е. прежде всего на самого Гёте, можно рассматривать и как нечто очень типичное для восприятия Лессинга вообще, в том числе и в более позднее время.

На этих же страницах Гёте, никак не выделив такого перехода, вспоминает другую замечательную работу Лессинга «Как изображали древние Смерть» (1769), написанную через три года после «Лаокоона»: «Более всего восхищала нас красота той мысли, что древние признавали Смерть братом Сна, изображая обоих, как то подобает менехмам, до неразличимости схожими...»⁶ Эти слова возвращают нас от древности к современности и от Лессинга к рубежу веков: тема, увлекавшая гуманистически мысливших теоретиков — Лессинга и вслед за ним Гердера⁷, стала художественной реальностью в создании Асмуса Якоба Карстенса «Ночь и ее дети, Сон и Смерть» (1795)⁸. Этот рисунок вместе с другими произведениями покойного художника К. Л. Фернов привез в 1803 г. в Веймар⁹. Рисунки Карстенса образовали особый раздел Веймарской выставки 1804 г. В ее каталоге, составленном И. Г. Мейером, рисунок «Ночь и Парки» (так он был здесь назван) значится под номером 35¹⁰. Творческие пути Гёте и Карстенса пересеклись еще раньше: один из предварительных вариантов карстенсовской «Ночи с ее детьми» появился среди гравюр в книге «Учение о богах, или Мифологические творения древних» Карла Филиппа Морица¹¹, основателя, совместно с Гёте, эстетики нового классицизма. Небольшой программный трактат Морица «О пластическом подражании природе» (1788) был плодом их совместных бесед и размышлений.

Лессинговский «Лаокоон» и воздействие его на юные умы гетевского поколения Гёте вспоминает в «Поэзии и правде» в свете своего позднейшего поэтического и эстетического генезиса. Неназванный на страницах «Поэзии и правды» Карстенс, выразивший с полным художественным совершенством идеал нового классицизма¹², закономерно

⁶ Goethe. BA, XIII, 343.

⁷ Работа И. Г. Гердера с тем же названием («Как изображали древние Смерть») вышла, в ответ на лессинговскую, в 1774 г.

⁸ См.: Einem H. von. Asmus Jakob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern. Köln, 1958.

⁹ Об этом запись в «Анналах» Гёте: Goethe. BA, XVI 111.

¹⁰ Allgemeine Literatur-Zeitung. Jena, 1805, S. III (der Beilagen).

¹¹ Moritz K. Ph. Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Berlin, 1791; Aufl. 1795. Рисунок Карстенса — на втором листе гравюр.

¹² Отношение Гёте к Карстенсу продолжало оставаться двойственным, отчасти из-за недостаточной осведомленности об искусстве художника; см.: Kampshausen A. Asmus Jakob Carstens. Neumünster, 1941, S. 195, 297—299.

приходит на память при чтении этих гетевских страниц. В работах Карстенса происходит возрождение, поэтически восторженное и проникнутое глубокой идейностью гармонического идеала древности. Гёте писал о теоретической ясности, которую внес Лессинг в искания художников: «Пластический художник должен был держаться в пределах прекрасного, тогда как словесному¹³, который не может обходиться без значений всякого рода¹⁴, даровано отправляться и за границы прекрасного»¹⁵.

Лессинговский «Лаокоон» призывал перестроить искусство, и формула этой перестройки могла быть такой: от аллегории с ее условностью — к художественной самодостаточности и реалистической самооправданности символа. Эти две стороны «символа», который «значит сам себя» и который понятен сам себе, суждено было развить и углубить именно Гёте в новую эпоху¹⁶. Гёте в приведенных выше словах воспроизводит лессинговскую мысль, придавая ей новые и более общие контуры: скульптура и живопись — главная область собственно прекрасного, такого символа, который можно назвать реалистическим (памятуя о его становлении и о борьбе с аллегорическими «шифрами» барочного искусства¹⁷). Самодовлеющее бытие такого зримого и вещественного символа Гёте в своем принципиальном высказывании противопоставляет всякому вообще «значению», которое никак невозможно отмыслить от словесных искусств, причем здесь Гёте уже совершенно не

¹³ Bildender, redender Künstler — эти термины несут на себе отпечаток своего времени (риторической теории), но, что важно, весьма удобны для переосмысления: первый из них потому, что подчеркивает работу художника с пластической, объемной, скульптурной формой (тогда различали иногда bildende и zeichnende Künste, т. е. искусства вааяния и живописи; ср., например: Geschichte der zeichnenden Künste... И. Д. Фьорилло, 5 т., 1798—1808, с вторым заглавием: «История живописи»); второй — потому, что подразумевает не только собственно «поэта», но и всякого «литератора», в соответствии с широким риторическим пониманием «словесности».

¹⁴ Bedeutung jeder Art — выражение, за которым стоит для Гёте широкое осмысление «аллегории» как вообще всего того, что отсылает от «знака» к чему-то «иному», означаемому.

¹⁵ Goethe. BA, XIII, 343.

¹⁶ См.: Sørensen B. A. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, 1963; Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M., 1972. Вторая из книг, антология избранных текстов, дает богатый материал к истории понятий.

¹⁷ Одним из важных предшественников немецких теоретиков был английский философ Шефтсбери с его трактатом «Выбор Геркулеса» (1711). См. в русском переводе: Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 457—483, а также посвященный проблеме реалистического переосмысления мифологического образа комментарий на с. 507—509. См. также: Szarota E. M. Lessings «Laokoon». Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie. Weimar, 1959. Литература к этой проблеме указана в кн.: Guthke K. S. Gotthold Ephraim Lessing. 2. Aufl. Stuttgart, 1973, S. 46—47.

важны различия между «знаком» и «аллегорией», между «аллегорией» и «естественным» (natürlich) и «произвольным» (willkürlich) знаками рационалистической эстетики XVIII в. «Значение», т. е. сам факт указания на что-то «иное» (что *не* есть сама эта вещь, этот символ, этот пластический облик, Gestalt), для Гёте-классициста есть в самом конечном счете своего рода зло, т. е. необходимое отступление от идеальности красоты.

Заметим, что эстетик Гёте ориентируется здесь на пластические искусства, тогда как Лессинг имел в виду в своем «Лаокооне» прежде всего словесность, ее смысл и задачи. Пластическое, изобразительное не переставало быть для Лессинга чем-то ограниченным. Именно от такого рода ограниченности он старался освободить словесность с ее несравненно большими возможностями. Для Гёте, напротив, пластическое произведение искусства (прежде всего скульптура, Rundplastik) явно и зримо воплощает в себе *полноту* жизни. На самых вершинах своей работы со словом Гёте-поэт ощущает себя зрителем, созерцателем действительности и природы, художником, *видящим* формы бытия¹⁸. Гёте «Римских элегий» «видит осезающим оком, осезает зрящую рукою» (BA V, 10), — этот мотив «Римских элегий», классически совершенных, фиксирует не преходящую в жизни поэта ситуацию отношения к бытию, а общую и основную для него. Гёте видит реальность как художник, но еще прежде того как ваятель. Он стремится к наглядному, очевидному видению мира и его словесному запечатлению, воспроизведению, воссозданию, в то же время ограниченному, коль скоро средство выражения поэта — слово с его вынужденной «знаковостью», — некоторым заданным несовершенством воспроизведения бытия, как считал Гёте.

Тут следует ждать, что Гёте, тонко чувствующий лессинговские намерения, и сам Лессинг неизбежно столкнутся как представители двух весьма по-разному устроенных художественных миров, — разумеется, столкнутся *после* того, как Гёте понял и принял положения Лессинга, но зато и *сразу же* после этого.

Лессинг изгнал живопись из поэзии, и, по словам Гёте, «принцип ut pictura poesis, столь долгое время понимавшийся ложно, был единым ударом устранен, различие изобразительного и словесного искусства прояснено, вершины их явились перед нами раздельными, как бы ни соприкасались они основаниями»¹⁹. Следует напомнить, что такое ut pictura poesis, «как живопись, поэзия», — нечетко истолкованные или вырванные из контекста слова Горация²⁰, в параллель которым любили приводить сохраненные еще Плутархом слова греческого поэта Симонида:

¹⁸ См.: Михайлов А. В. Глаз художника (художественное видение Гёте) // Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 163—173.

¹⁹ Goethe. BA, XIII, 343.

²⁰ Гораций. О поэтическом искусстве, ст. 371.

«Живопись — молчащая поэзия, поэзия — заговорившая живопись»²¹. Этим принципом, как обычно считается и как считал Гёте, самооправдывалась описательная и дидактическая поэзия XVIII в., теряющаяся в мелочах описательности, тесно связанная с естествознанием того времени и с *theologia naturalis*, обретающая бога решительно во всем природном. Такой принцип как бы задерживал внимание поэзии на вещи и на внешнем, обращал ее интерес к мелочам реального мира, заставлял поэта повторять путь естествоиспытателя и зарифмовывать уже ясно сказанное в научной прозе. Сама поэзия уже переросла такой принцип, поднявшись над антипоэтическим в художественном творчестве. Лессинг снял с поэзии бремя статически-описательного подхода к изображаемому ею, снял теоретически, последовательно. Теперь же у Гёте, принимающего основные теоретические посылки Лессинга, живописное начало по-своему и по-новому вновь возвращается в поэзию. Практически должны дать знать о себе соприкасающиеся основания, базы тех самых искусств, высшие достижения которых так разделились и размежевались, что никакой Гесснер-поэт не может уже отныне притязать на лавры Гесснера — художника и гравера.

Знаменательно, что реальное возвращение живописного в лоно поэзии совершается как своего рода предварение подлинного и полного такого возвращения — уже в самом гетевском описании процесса воздействия на него лессинговских идей: «В наивысшей степени желанным был для нас тот луч света, что низвел на нас сквозь мрачные тучи великолепнейший мыслитель. Нужно быть юношей, чтобы ясно представить себе, какое действие произвел на нас «Лаокоон» Лессинга: из области жалкого созерцания он восхитил нас в вольные поля мысли. <...> Словно молнией осветились для нас все последствия великолепной идеи <...>»²².

²¹ Plut. de gloria Athen. 3.

²² Goethe. BA, XIII, 342—343. Чтобы полнее передать текст, который много раз приводился в отрывках, приведем его в более обширном виде: «Пластический художник должен был держаться в пределах прекрасного, тогда как словесному, который не может обходиться без значений всякого рода, даровано было отправляться и за границы прекрасного. Первый трудится ради внешнего чувства, которое удовлетворяется лишь прекрасным, второй — для воображения, которое, так или иначе, способно еще смириться и с безобразным. Словно молнией осветились для нас все последствия великолепной идеи, вся прежняя критика, с ее руководством и суждениями, была отброшена нами словно изношенный сюртук, мы полагали, что избавлены теперь от лукавого и вправе взирать свысока на столь великолепный XVI век, когда в немецких произведениях искусства, в стихах жизнь изображали не иначе, как в виде шута, позванивающего колокольцами, которыми он обвешан, смерть — в страшном виде скелета, кости которого гремят, а всякое и неизбежное, и случайное зло, какое бывает в мире, — в образе скалящего зубы дьявола». Стоит отметить, что мягко ироничный конец пассажа (рассказ о том, как «Лаокоон» побудил Гёте смотреть свысока на искусство XVI в.) придает всему рассказу

Чтобы уяснить себе, что, собственно, «происходит в этом гетевском тексте, надо заметить, что Гёте пользуется здесь (притом весьма интенсивно) традиционными эмблематическими образами, роль которых в творчестве Гёте теперь решительно и обоснованно подчеркивается²³. Суть эмблемы, типичной прежде всего для барокко, для XVI и XVII вв. образной формы²⁴, состоит в непосредственном сопряжении графического и словесного, зримого образа и моралистического содержания, мысли. Здесь «живописное» прямо и без проволочек подает руку «словесному». Напомним, что Лессинг в подзаголовке своей работы — «о границах живописи и поэзии» — понимал под «живописью» изобразительное искусство в целом и это специально оговаривал²⁵; более того, речь шла у него о сути самого принципа изобразительности, о зримости образа, рождаемого фантазией. Между живописным и поэтическим отныне нет спора. Можно даже сказать, что отношения между графическим образом, надписью и подписью теперь весьма диалектичны. Хотя эмблематический образ обыкновенно вычленяет из природного целого довольно механический и условный фрагмент, слово и образ ориентируются друг на друга и в этом отношении вырастают один из другого. Можно также сказать, что смысл эмблемы существует как единый и неделимый и что он получает свое выражение, как бы непрестанно двигаясь в пределах «треугольника», неразрывно связывающего: 1) зримый образ, 2) морально-научное значение, 3) словесную формулу, максиму, тезис. Ясно можно видеть, что эмблематика творит апофеоз аллегорического: во-первых, аллегорикой пронизывается самое эмблематическое мышление, находящее в аллегориях своеобразную аксиоматику или набор вечно-истинных аргументов. Во-вторых, эмблематика решительно все пронизывает к наглядности, к зримости, оживляет традиционную топику и не дает почить на лаврах стершейся метафорике; хотя, с другой стороны, буквально из всего как зримого, так и незримого она «выжимает» моральный и потому сам по себе абстрактный смысл.

ту свойственную гетевскому мышлению многогранную относительность смысла, для которой и традиционная эмблематика тоже оказывается кстати: влияние «Лаокоона» остраняется в сферу исторически относительного, вечных творческих усилий человека, — «wer immer strebend sich bemüht...».

²³ См., например: *Henkel A. Versuch über «Wanderers Sturmlied»*. Frankfurt a. M.; *Göres J. Goethes Verhältnis zur Topik // Goethe-Jahrbuch 1964*, Bd. 26, S. 144—180.

²⁴ См. из последних и сводных работ: *Brauneck M. Deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts. Revision eines Epochenbildes (ein Forschungsbericht 1945—1970) // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1971, Sonderheft, S. 378—468 (специально об эмблематике — S. 458—468); *Schöne A. Emblematisches und Drama im Zeitalter des Barock*. 2. Aufl. München, 1968; *Henkel A., Schöne A. Emblemata. Handbuch...* 2. Aufl. Stuttgart, 1976 (Studienausgabe 1978); *Шефтсберу. Эстетические опыты*, с. 538; *Pelc J. Obraz — słowo — znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław, 1973, s. 9—37.

²⁵ *Lessing G. E. Gesammelte Werke*. Berlin, 1955, Bd V., S. 12 (в дальнейшем цитируется: GW, с указанием тома и страницы).

Гёте, говоря о Лессинге, пользуется таким эмблематическим материалом в полном или сокращенном виде: тут и молния, и взгляд, «восхищенный» в небеса. Особенно полно представлена первая эмблема: луч света, проникающий сквозь мрачные тучи. Недаром она прекрасно развита в одном из замечательных сонетов Андреаса Грифиуса «Утренняя звезда пронизывает мрак ночи и готовит путь Солнцу, бездне милостивого блага» (1639)²⁶. Все гетевские эмблематические образы — из области той «метафизики света», существовавшей и развивавшейся издревле, о которой имеется обширная литература²⁷. Эмблематический образ не подвергся разрушительной рефлексии, а потому заключает в себе истину. Так рассматривал его сам Гёте²⁸. Благодаря этому эмблематический образ не становится простой метафорой и не приобретает присущую метафоре (когда она остается без «метафизической» подкладки) необязательность и даже произвольность.

Эмблематика — одна из форм выражения, какие создает для себя риторическая культура. Подобно эмблематике в ее более ограниченном временном существовании, риторическая культура исконно опирается на свой смысловой «треугольник» — мораль, науку (знание) и риторические правила. Последние — не способ «оформления» уже готовой «мысли», а тот способ, каким она вообще способна реализоваться в пределах такой культуры. Морально-риторическая система знания объединяет античность, XVII и XVIII века и время Гёте. В эпоху Гёте уже совершался распад этой единой и стойкой системы, — впрочем, распад, принявший не катастрофический оборот, а, напротив, сильно затягивавшийся и неравномерно протекавший²⁹.

²⁶ Сонет IV, 17 (Auf den Tag Johannis des Täuffers) // *Gryphius A. Gedichte*. Stuttgart, 1968, S. 75. См. также, например, эмблему № 12 в собрании Хенкеля — Шене (*Henkel A., Schöne A. Op. cit.*, 1976, Sp. 15), заимствованную из книги Диего де Сааведра Фахардо (1659): солнце, лучи которого означают истину, рассеивает облака и придает вещам их истинную форму и цвет.

²⁷ О «метафизике света» применительно к эмблематике см.: *Jöns D. W. Das «Sinnen-Bild». Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*. Stuttgart, 1966, S. 91—101, 163—190. См. также: *Blumenberg H. Licht als Metapher der Wahrheit // Studium generale*, 1957, 10, S. 432—447. Из новых работ по истории «метафизики» света весьма существен труд Д. Бремера: *Bremer D. Licht und Dunkel in frühgriechischer Dichtung*. Bonn, 1976. Он выходит по своему методологическому значению далеко за пределы материала, непосредственно анализируемого в нем. См. также библиографию, приложенную к другой работе того же автора: *Bremer D. Licht als universales Darstellungsmedium // Archiv für Begriffsgeschichte*. Bonn, 1974, Bd. 18/2, S. 197—206.

²⁸ См.: *Keller W. Goethes dichterische Bildlichkeit*. München, 1972. О встретившемся выше образе «видящей руки» у Гёте см.: *Keller W. Op. cit.*, S. 78.

²⁹ Эти процессы тщательно рассмотрены в монументальной работе Ф. Зенгле об эпохе бидермайера, причем охват культурного материала в этой работе никак не ограничивается рамками трех десятилетий (1818—1848). См.: *Sengle F. Biedermeierzeit*. Bd. 1—2. Stuttgart, 1971—1972. Bd. 1, S. 83—106; Bd. 2, S. 1—72, 184—186, 820—842 и а.

Подобно тому как эмблематика была живописно-образным языком целой эпохи, языком, коренившимся в глубоких жизненных потребностях этой эпохи (так что можно говорить об эмблематическом мышлении), принцип «ut pictura poesis»³⁰ был наиболее целесообразным инструментом, которым пользовалась риторическая культура. Борьба Лессинга с этим принципом велась на идейных основаниях принципиально иного порядка. Лессинг предвидел возможность появления другой, несравненно более свободной организованной культуры. При этом он находился в полном согласии с наиболее далеко заходящими в будущее тенденциями тогдашней поэзии, никак еще не вырывавшейся из пределов риторической системы. Разграничить живопись и поэзию, т. е. самые коренные принципы изобразительного искусства и словесности, значило не что иное, как разорвать цельность риторической системы, ее триединую сущность («треугольник», как сказано об этом выше). «Лаокоон» Лессинга был одним из актов революции в европейской культуре. Поэтому когда Гёте, восторженно вспоминая свои впечатления от лессинговского «Лаокоона», прибегает, словно следуя некоему принуждению, к самым исконным эмблематическим, риторически-типичным живописно-словесным образам и ими насыщает свои живо и напряженно написанные страницы, то в этом нельзя не видеть особый и доведенный до значительного эмоционального накала юмор ситуации: риторическая система дает бой своему рационалистическому аналитику таким образом, что сама на деле готовит ему традиционный триумф и пышно окружает его своими торжественно-патетическими, аллегорически-живописными образами.

Нельзя не усмотреть в такой странной ситуации некоего прообраза будущего. Воздействие Лессинга на умы было огромным, и влияние его «Лаокоона» весьма активным. И тем не менее Лессинг так и не смог до конца «разграничить» живопись и поэзию, поскольку их взаимосвязи и внутренняя переплетенность их ведущих творческих принципов оказались гораздо более тесными и глубинными, чем это ему представлялось. Он мог лишь потрясти, подвергнуть критике художественные формы в живописи и поэзии, их связи в рамках риторической системы и барочной живописности. Лессинг добивался свободы словесного искусства от скованности его художественной мысли рамками риторической системы, но не абсолютной свободы поэзии от живописного начала вообще. Лессинговский «Лаокоон» оставил неизгладимый след в сознании художников и теоретиков, но над проведенными им резкими *разграничениями* искусств очень скоро сомкнулись волны художественного развития.

³⁰ См.: Schweizer N. R. The Ut pictura poesis. Controversy in Eighteenth-Century England and Germany. Bern; Frankfurt a. M., 1972 (здесь на с. 107 указана основная литература вопроса); см. также: Buch H. C. Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München, 1972.

Такова же была и судьба лессинговского истолкования скульптурной группы «Лаокоон». Вслед за Винкельманом Лессинг дал такие интерпретации этого произведения, которые в своей совокупности, пожалуй, исчерпали весь спектр возможного и мыслимого его истолкования. В наши дни один видный историк литературы совершил большую ошибку, рискнув написать о Лаокооне и Лессинге: «Даже его интерпретация группы Лаокоона представляется неверной; хорошие современные фотографии показывают, что лицо Лаокоона искажено резкой болью»³¹. Ошибка исследователя — в той наивности, с которой принимается на веру собственное видение этого произведения, словно нарочно созданного, чтобы демонстрировать относительность и условность его индивидуального видения. Толкователи Лаокоона тоже всегда полагались на собственное видение и при этом высказывали диаметрально противоположные суждения: Винкельман, Лессинг, Хирт³², Гёте, Ансельм Фейербах (археолог)³³, Лотце³⁴, Ф. Т. Фишер³⁵, не говоря уже о позднейшей научной литературе³⁶. Лаокоон, истолкованный Лессингом, расчищал путь к новому классицизму, к гетевскому символу, к эстетике самодовлеющего и органического произведения искусства. Это был единый и цельный процесс, и совершался он в обстановке настоящих идеологических вихрей, вносивших смятение и раскол в риторическую систему, которая включала в себя различные знания и искусства.

История интерпретаций «Лаокоона» свидетельствует о том, как много и — одновременно — как мало значит индивидуальное пластическое видение и субъективное ощущение художественного произведения. Иногда оно почти незаметно для смотрящего опосредуется его теорией, эстетикой, становится примером приложения общего постулата к конкретному явлению искусства. И точно так же, сами почти не замечая этого, художник или исследователь смотрят на «Лаокоона» через призму своей эпохи. «Непосредственное» видение в таком случае значит и все, и почти ничего: оно руководствуется истинностью очевидного, но притом отнюдь не гарантирует истинность своего взгляда, когда он, казалось бы, до конца слился с увиденным обликом реально существующего предмета. Нечто подобное происходило и с Лессингом — тогда, когда он разграничивал живопись и поэзию, т. е. анатомировал ритори-

³¹ Wellek R. A history of modern criticism. New Haven; London, 1965. vol. I, p. 166.

³² Hirt A. Laokoon // Die Horen / Hrsg. von F. Schiller, Jg. 1797, H. 10. Nachdruck: Darmstadt; Berlin, 1959, S. 931—956.

³³ Feuerbach A. Der Vaticanische Apollo. Stuttgart; Augsburg, 1855, S. 339—341.

³⁴ Lotze H. Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München, 1868, S. 551—563.

³⁵ Vischer F. Th. Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Leipzig, 1851, Bd. III, S. 399—403.

³⁶ «Лаокоон» как предмет постоянных искусствоведческих и эстетико-философских размышлений рассматривается в следующих работах: Bieber M. Laocoon. The Influence of the Group since Its Rediscovery. Detroit, 1967; Althaus H. Laocoon. Stoff und Form. Bern; München, 1968.

ческую, издревле сложившуюся и консервативную систему искусств. Всякий раз Лессинг достигал великих результатов, но не совсем в той области, в какой ему хотелось бы их достичь.

Обратимся к последователям «живописной поэзии» и «поэтической живописи», столь раскритикованным Лессингом, поскольку это имеет прямое отношение к последующей истории живописи и словесности в их взаимосвязях. Уже приведенное свидетельство Гёте подтверждает, как многого добился Лессинг своей критикой статической, описательной поэзии и как он одним только этим актом развязал руки целому молодому поколению, почувствовавшему себя свободным от слишком строгих обязательств перед системой риторических правил (за которыми вырисовывалось в то же время и другое требование к поэзии — требование моральной и научной значимости). Бурно дававший себя знать в 70-е гг. XVIII в. субъективизм в поэзии и музыке, активно не принимавшийся Лессингом, обязан своим появлением целой цепочке подобных «освобождений», снимавших любые канонические запреты как с искусства, так и с человеческой личности вообще.

Однако совершенный Лессингом многозначительный акт освобождения относился скорее и прежде всего к основным тенденциям в поэзии, а не к реальным ее произведениям, скорее к самому факту внутренней скованности поэта риторическим правилом, чем к реальному подчинению поэзии несвойственной ее существу статической описательности. Лессинговский «Лаокоон» непосредственно почти не затрагивал видных представителей эстетики «живописной поэзии». Талантливый, способный на творческие прозрения гамбургский поэт Бартольд Хинрих Брокес (1680—1747) к тому времени умер, а великий швейцарский ученый Альбрехт фон Галлер, светило XVIII в. и слава Геттингена и Швейцарии, автор знаменитой поэмы «Альпы» (1729), написанной в молодости, уже давно оставил стихотворные формы. Однако именно последний, задетый скептическими замечаниями Лессинга³⁷, не без основания указывал на то, что его собственные поэтические намерения совсем не сводились к статическому живописанию вещей словами³⁸. Он в свою очередь имел право отнести к лессинговской критике недоверчиво и скептически. Однако о самом сильном аргументе, которым он мог бы воспользоваться, Галлер еще и не догадывался!

Такой аргумент к концу 60-х гг. еще не созрел. Его парадоксальный характер заключался в том, что само развитие школы «живописной поэзии» и ее эстетически вело, хотя и своими путями, к внутреннему преодолению риторической системы. В 60-е гг. XVIII в. еще были живы оба виднейших представителя цюрихской эстетики — Й. Я. Бод-

³⁷ Lessing. GW, V, 124—126.

³⁸ См.: Guthke K. S. Literarisches Leben im 18. Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz. Bern; München, 1975, S. 138—139; Richter K. Literatur und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung. München, 1972, S. 97—98.

мер и Й. Я. Брейтингер, чьи труды, изданные (если говорить о наиболее важных) в самом начале 40-х гг., представляли собою изложение, обоснование и развитие идей «живописующей поэзии»³⁹. Прекрасно говорит о духовном значении этих трудов для своей эпохи Гёте в VII книге «Поэзии и правды». Гёте не преминул отдать должное «Критическому искусству поэзии» (1741) Брейтингера, этому «лабиринту», в конце которого автор все же «натывается», по выражению Гёте, «на то главное», что необходимо для поэзии, — «на изображение нравов, характеров, страстей, вообще внутреннего человека»⁴⁰. Бодмеру и Брейтингеру, вольфианцам, удалось в значительной мере преодолеть антипоэтический рационализм вольфианского Просвещения главным образом благодаря их тесным связям с итальянской, хранившей традицию ренессансных идей, и английской эстетикой.

Среди деятелей искусства, воспринявших, в разной степени, уроки цюрихских теоретиков, было два поистине выдающихся. Первым следует назвать великого немецкого поэта Ф. Г. Клопштока, автора «Мессии», воплотившего в своем творчестве «серафическую» поэтику возвышенного. Вторым — цюрихского уроженца, живописца И. Г. Фюссли (Фюзели) (1741—1825), после 1778 г. жившего в Англии. В целом творчество Фюссли и Клопштока весьма различно по своему устремлению. Вместе с тем Фюссли иногда удавалось писать оды в духе клопштоковских⁴¹, что показывает, в каком принципиальном направлении развивалась цюрихская эстетика.

То, что было еще недостаточно проявлено у Бодмера и Брейтингера и еще скрывалось за традиционным содержанием поэтики, возникшей в условиях господствующей морально-риторической системы, вышло на поверхность прежде всего в работах Фюссли. Эстетика «живописной поэзии» развивалась в направлении своеобразной «эстетики видения». Суть ее заключалась в том, что нечто небывалое, чудесное, сверхъестественное, потустороннее («видение») обнаруживалось в самой жизни⁴². Такое «видение» должно было поражать или даже «ослеплять» своей необычностью зрителя картины⁴³: вместо пластической красоты с ее духовной идеальностью перед ним представало нечто хаотическое и

³⁹ Библиография и обзор литературы на эту тему содержится в кн.: Bender W. Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitingер. Stuttgart, 1973.

⁴⁰ Goethe. BA, XIII, 287, 285.

⁴¹ Все стихотворения Фюссли доступны теперь в критическом издании: Füssli J. H. Sämtliche Gedichte. Zürich, 1973.

⁴² Об этом «чудесном» как категории цюрихской эстетики с благодушным юмором отзывался Гёте (Goethe. BA, XIII, 286). См.: Stahl K. H. Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., 1975, S. 124—185.

⁴³ См.: Torbruegge M. Johann Heinrich Füssli und Bodmer-Longinus. Das Wunderbare und das Erhabene // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1972, Bd. 46, S. 161—185.

духовно подавляющее. Вместо статической неподвижности — мощное движение, в котором зритель не может и не должен разобраться до конца. Вместо завершенности живописной работы — незаконченность, эскизность, прямая недоделанность и спешка в качестве какого-то соревнования с мятущейся, разрушающей на глазах и пугающей человека реальности. Вместо отрешенности при созерцании прекрасного — бурная и мало упорядоченная взволнованность. Вместо чистой пластики — сенсационность, которая эмоционально подкупала зрителей фюсслевских «Ночных кошмаров»⁴⁴. Пластическая форма была у Фюссли в пренебрежении: взамен живой и органической красоты тела — сухие академические модели. Карстенс с его великолепным чувством пластики, с его живой скульптурностью и идеальностью тел, убежденностью в том, что создавать искусство иначе невозможно, — прямая противоположность Фюссли, стремящегося передать порыв к неясному движению в массах тьмы и света. Не остановившееся мгновение, а такой решительный или даже страшный миг, который не удерживается и не может удержаться в замкнутости изображения: выплескиваясь наружу, действие как бы требует своего восполнения и домысливания со стороны зрителя. Мышление самого Фюссли глубоко литературно: рисуемые им образы постоянно нуждаются в языковом определении и в словесном обсуждении. Это соответствует производимому эффекту, *sensation*, в гетевском толковании поэтическому образу, основу которого составляют: зрение, живописное наблюдение, пластический образ, «внутренний человек».

В 1792 г. Карстенс поразил колонию немецких художников в Риме широтой своих литературных интересов. Завоеванная им ценой жизненных лишений литературная эрудиция затем как бы растворяется в создаваемых художником пластических, самодовлеющих образах. Впрочем, эти пластические образы излучают полноту гармонического восприятия мира и в этом смысле остаются замкнутыми «в себе». Фернов писал в 1975 г. о рисунке Карстенса «Аргонавты, посещающие кентавра Хирона»: «Глазу сообщается игра Орфея, душа зрителя плывет словно по звукам гармонической музыки, по этому изображению узнаешь суть действия, даже не зная гимнов Орфея или Аполлония»⁴⁵. Классцист Фернов (враждебный всему романтическому) невольно предвосхитил в своем описании негромкие и ненавязчивые эффекты художественной целокупности («*Gesamtkunstwerk*»), в романтической живописи, в музыкально воздействующих полотнах К. Д. Фридриха, в пейзажных композициях К. Ф. Шинкеля⁴⁶ и прежде всего в картинах Ф. О. Рунге.

⁴⁴ О нескольких вариантах широко известного «Ночного кошмара» см. каталог работ Фюссли: *Schiff G. Johann Heinrich Füssli. 1741—1825, Bd. 1—2. Zürich; München, 1973. Oeuvrekatalog, No. 928.*

⁴⁵ *Kamphausen A. Op. cit., S. 154—155.*

⁴⁶ См.: *Börsch-Supan H. Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels // Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1971, Bd. 34, S. 257—295.*

Рунге сознательно создает свои «Времена дня» («Die Zeiten») как «симфонию»⁴⁷. Сульпиц Буассере расслышит в этом цикле «бетховенскую музыку»⁴⁸, а Йозеф Гёррес (1808), рассуждая об этом цикле, мечтает о «великом органическом художественном теле», воплощающем в себе все искусства⁴⁹. Рисунки Карстенса с их античной красотой и работы Рунге с их живописной иероглификой разделены небольшой временной дистанцией, но духовно-эстетически это разные миры, что не помешало, однако, тому, чтобы в немецком искусстве неуклонно прокладывало себе дорогу художественное направление, которое по своим намерениям превышает возможности отдельного какого-либо искусства и незаметно, а иногда и более явно усваивает начала «иного». Так работы Карстенса сами снимали в себе «литературность», создавая гармонический образ как пластическое воплощение идеи, и благодаря этому приобретали некую художественную «тотальность». В этом отношении Карстенс, классицист, ничуть не противоречил поискам романтического искусства, для которого, однако, карстенсовская гармония давно уже зашла за художественный горизонт, как вечернее солнце, и перестала быть реально достигаемой.

В противоположность этому картины Фюссли, если попытаться «слушать» их, — сплошной диссонанс. На первый план выходит в его произведениях, мешая слушать «музыку» образа, насильственность, резкость, перенапряженная динамика жестов. Микеланджеловская мощь, восхитившая художника в Сикстинской капелле изначальной печатью творческого духа, осмысливается им не столько живописно и пластически, сколько словесно-литературно и сюжетно. Здесь-то и вырисовывается совершенно иной способ, каким преодолевается в таком искусстве, унаследовавшем самый принцип «живописной поэзии» или «поэтической живописи», морально-риторическая система искусств. Она преодолевается не тем, что сложные по своему составу риторические и барочные образы рассекаются, анатомируются и каждому из искусств отводится его, и только его область.

Если для таких совсем разных художников одной эпохи, как Карстенс, Рунге, Шинкель, Фридрих, именно музыка, музыкальное звучание их произведений являлось высшим смысловым уровнем, важнейшим признаком высокого художественного качества их столь несходных между собой произведений, то для Фюссли таким высшим уровнем и важнейшим качеством была театральность. Однако не барочная театральность, которая отчетливо видна еще в исторических сочинениях Шиллера: жизнь — театр. Новая театральность складывалась как результат «перемноженных» на полотнах художника языков живописно-

⁴⁷ *Runge Ph. O. Hinterlassene Schriften. Hamburg, 1840, Bd. 1, S. 33.*

⁴⁸ *Traeger J. Philipp Otto Runge und dein Werk. München, 1975, S. 131.*

⁴⁹ *Görres J. Die Zeiten. Vier Blätter nach Zeichnungen von Ph. O. Runge // In: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Romantik. Leipzig, 1934, Bd 12, S. 190.*

го и словесного — образа и рефлексии, одновременности состояния и действия, пластического и сюжетного — двух языков, которые уже не только стремятся друг к другу, как в барочной эмблематике, но уже и рационалистически расщеплены, отдалены друг от друга. Бодмер, написавший во вторую половину своей жизни немало творчески бесплодных драматических произведений, видимо, интуитивно чувствовал, в какую сторону склоняет его живописно-риторическая поэтика. Фюссли до конца своих дней продолжает творить в соответствии с заповеданным ему и столь близким ему принципом: у Фюссли сюжеты мильтоновские, дантовские, гомеровские и другие — это всегда открытие «чуда» в окружающем его реальном мире. Читавший все в подлиннике — и Данте, и Гомера, и Библию (такая образованность была абсолютно недоступной обычному немецкому художнику), Фюссли все это переводил на язык цюрихской эстетики. И вместе с тем придавал ей новое качество.

Теоретический и практический опыт Фюссли ценен для истории эстетики. Фюсслиевский «театр» предполагает, с одной стороны, широту и броскость жестов, пластичность и монументальность, отвечающие патетической, аффективной приподнятости происходящего на картине (из двух видов возвышенного, различавшихся эстетикой античности, это возвышенное — страшное, пугающее, небывалое, чрезмерное, отчасти бесформенное — лонгиновское *hyperphyes*). С другой стороны, этот «театр» предполагает полную *иллюзорность* совершающегося. Зритель должен быть отчасти поражен, ослеплен, оглушен и апатирован, но одновременно — полностью вовлечен в действие, целиком погружен в него. Картина должна как бы исчезнуть перед зрителем (это прекрасно оправдывает, считал Фюссли, ее художественную незавершенность), тогда перед ним распадется сам мир «идеи», творчества, *действия*. Так, в глазах Фюссли Микеланджело велик тем, что фрески его для зрителя исчезали и зритель непосредственно становился свидетелем *самого* сотворения⁵⁰.

Такого рода иллюзорность не чужда миру риторики. Плутарх в той главе своего сочинения, где он приводил слова Симонида, писал: «Фукидид всегда стремится в своем изложении к такой очевидности, чтобы слушатель превратился в зрителя и чтобы увиденное внушало читающим пораженность и потрясение». Употребленное Плутархом слово *ελαφεία* означает очевидность и наглядность особого свойства — это в конечном счете парадоксальная сверхъясность сновидения, когда вещь кажется реально присутствующей, а на деле отсутствует. Это слово и самое понятие было излюбленным у цюрихских теоретиков Бодмера и Брейтингера, усердно изучавших трактат Псевдо-Лонгина «О возвышенном».

К такой сверхъясности иллюзорного порядка стремился и Фюссли. Обычно художника никак не заботит такой психологический об-

⁵⁰ См. «Оду об искусстве» (название дано редакторами). *Füssli J. H. Sämtliche Gedichte*, S. 67—68.

ман, при котором зритель, вопреки всякому здравому смыслу, должен принять написанное на полотне за нечто реальное, наличествующее сейчас и здесь, на глазах у зрителя, — всякий художник прекрасно понимает, как мало дает такое «надувательство» эстетически. Фюссли думал иначе: для самой природы его искусства важно, чтобы осуществился пусть секундный контакт зрителя и сюжета картины, чтобы зритель, пусть на мгновение, действительно вошел в *действие* такого живописного театра. Этот театр у Фюссли — мифологический, в нем, как позднее у Рихарда Вагнера, вершатся судьбы богов и героев.

Упоминание нами имени Вагнера не случайно. Фюссли, с одной стороны, заглядывал вглубь века Просвещения, где продолжали жить традиции барокко, возвращался к 20—40-м гг. XVIII в., когда его духовные наставники создавали свои эстетические трактаты. С другой стороны, он заглядывал и настолько же вперед. Фюсслиевская обманчивая «энаргея» оставалась бы по-прежнему риторической, если бы не его обращение к *современному* человеку, т. е. человеку, который в его дни «выпадал», как личность, из рамок морально-риторической системы, к человеку, который не удовлетворялся ни традиционной верой, ни традиционным искусством и искал все время чего-то нового. Такой предполагаемый у Фюссли зритель угадывает себя как вполне самостоятельную психологическую личность, а художник видит в такой личности как ее большие возможности, так и ее слабости. Художник потакает его (этого человека) тяге к сенсационности и способен извлечь такую сенсационность из самого возвышенного сюжета — из Данте, Гомера, Мильтона, Шекспира, из седого северного Оссиана. Вместе с тем возвышенное еще не перестает быть возвышенным и художник приобщает зрителя к миру установившихся образов и литературных сюжетов, на которые зритель обязан смотреть как на окончательно завоеванные для культуры и окончательно установившиеся в своем абсолютном значении шедевры.

Фюссли обращается к такому эмансипирующемуся от риторического типа культуры современному ему человеку и разыгрывает для него, в формах живописи, свой особенный *Gesamtkunstwerk*. Мы видели, что такое «целокупное тело искусства» имеет совершенно иное строение, нежели ранние опыты живописно-романтического искусства. Так и должно было получиться: Карстенс опирался на великолепную пластику тела, романтики — на тонкое, искреннее и прочувствованное ощущение природы. Однако все они запечатлевали свои переживания, ощущения, мысли и восприятия, в том числе и литературные, в формах изобразительного искусства, в контуре, рисунке, цвете или хотя бы даже в некоем аллегорическом иероглифе, как Рунге. Наградой за их усилия в борьбе за изобразительность была «музыка» созданной ими художественной гармонии в искусстве. Иначе складывается мир Фюссли: он начинается с литературы и кончается разыгрываемым перед зрителем

лем иллюзорным театром. Автор совершенно отбрасывает всякую «музыкальность». Картина Фюссли — это сцена, и зритель должен вживаться в действие происходящей на сцене драмы. Когда, уже во вторую половину XIX в., мангеймский театр или вагнеровский театр в Байрейте обставляют сцену натуралистическими декорациями, а при случае не прочь заменить декорацию реальной вещью и нарисованную траву — травой настоящей, то это создание предварительного условия для того, чтобы зритель мог погрузиться в «драматический сон» происходящего на сцене и увидеть это происходящее во всей ясности (*epargeia*), «как наяву». Поэтому воздействие на зрителя должно осуществляться всеобъемлюще, тотально: зритель взят в качестве полноценной психологической личности, но вместе с тем, как было у Фюссли, неустойчивой и капризной. Зритель словно только и думает о том, как бы ему отвлечься, задача искусства — привязывать его к действию, происходящему перед ним. Зритель и искусство сближаются на почве отсутствия у них общих интересов: искусство развлекает лишь таких зрителей, которые видят свое призвание в том, чтобы развлекаться, а потому абсолютно невнимательны к тому, что их развлекает, — феномен из психологии любопытства нового времени, открытый еще Свифтом на острове Лапута. Сущность такого любопытства, принижающего искусство с его концентрированностью мысли и чувства, со сгущенным вниманием к изображаемому: спрашивать, но не слушать ответ. Искусство Фюссли, не порывая с художественной традицией, как раз и рассчитано на подобного зрителя.

Для художника высший смысл искусства — не музыка как таковая, не слово, а *действие* (вагнеровская «*Handlung*», долженствующая быть переводом греческой «драмы» и смело приложенная к «Тристану и Изольде» как обозначение жанра), вся чрезвычайная значительность которого должна явиться зрителю в сверхреальности сновидения.

Произведение искусства, как это было у Фюссли, являет не себя самого, а то, что стоит за ним, — как бы реальность изображаемого им мифологического действия (по мысли художника-одописца, «Сотворение мира» Микеланджело являет само «сотворение мира»).

Изобразительному искусству в таком «театре» принадлежит огромная роль: оно должно быть настолько жизнеподобно, чтобы обратить в реальность даже все ирреальное, творящееся на сцене театра, и вслед за тем самому обратиться в реальность в сознании увлеченного действием зрителя. Критик культуры, который, подобно Ф. Ницше, устает от «обманов» подобного искусства, склонен «разоблачать» его. Скептический сторонний наблюдатель, каким был немецкий писатель Теодор Фонтане, совершенно не в состоянии пересечь черту, отделяющую его от такого синтетического произведения, и, абсолютно неподвластный его гипнозу, оставляет о своем посещении вагнеровского «Парсифаля» отчет, способный обескуражить, разоблачить и возмутить преданного вагнериан-

ца. Этот вставленный в письмо отчет — в свою очередь особое произведение искусства малой формы, созданное писателем, всецело полагающимся на трезвую силу слова и не желающим ничего знать о прелестях «синтетического искусства»⁵¹. Это не значит, заметим попутно, что искусство слова, тонкое, скептическое и ироническое, в значительной степени рациональное и «антигипнотическое»⁵², совершенно чуждо натуралистическим веяниям второй половины века и что оно, строя свой художественный мир, не огораживает его особой «рамой», которая помогает читателю оказаться среди наглядных поэтических образов и, воспринимая их, превратиться из читателя в зрителя, согласно Плутарху. Но закон развития такого искусства, противоположного вагнеровскому, синтетическому, гипнотически-иллюзорному, совершенно другой: здесь все достигается малым, сдержанными, умеренными, скромными средствами, здесь отбрасывается все лишнее, бросающееся в глаза, слишком эффектное, выпирающее наружу.

Фюссли своими художественными заглядываниями вперед подводит нас к самому концу XIX в. И, как кажется, вполне логично. Искусство все время имеет дело, внутри себя, с диалектическим преломлением предшествующего творческого опыта. Разумеется, с точки зрения позитивной, и живопись Фюссли — это всего лишь живопись, хорошая или плохая. Но как бы о том ни думали сами художники или теоретики, поступательное движение искусства не считается с разграниченностью разных искусств, а совершается очень часто вопреки всяким разграничениям. Конечно же, практически живопись Фюссли не переходит ни в какой театр; развитие искусства тем не менее показывает, какие реальные тенденции проходят через живопись Фюссли и управляют ее, невидимыми для «позитивно» ориентированного глаза, превращениями.

Искусство по своей природе диалектично. Превращений, подобных фюсслиевским, в искусстве XIX в. можно наблюдать великое множество. Они не отменяют того, что живопись остается живописью, музыка — музыкой, но не отменяют и многообразных путей внутренней взаимосвязи искусств.

Опыт искусства XIX в. (и искусства позднейшего времени) показывает нам теперь, что сама главная тема «Лаокоона», как формулировал ее Лессинг, была слишком общей и в этом смысле даже «неверной». Мы бы теперь смысл лессинговского подзаголовка в этом сочинении выразили, пожалуй, более длинно и не столь четко, примерно так: «О том, как разграничивать живопись и поэзию с тем, чтобы скорее подорвать риторическую систему искусств». Подобное заглавие, конечно, никак не могло бы устроить Лессинга. Нельзя, наконец, забывать и о том, что разруше-

⁵¹ Письмо К. Цёлльнеру от 19.VIII.1889; см.: *Fontane Th. Schriften zur Literatur*. Berlin, 1960, S. 339—340.

⁵² См., в частности: Михайлов А. В. Детализация действительности у Теодора Фонтане // Типология, стиливого развития XIX века. М., 1977, с. 436—464.

ние риторической системы искусств (о том, что это была не просто система искусств, а нечто несравненно более широкое и всеобъемлющее, уже было нами сказано выше) открыло перед искусствами немислимые прежде возможности для творческого подъема, художественного разнообразия и тематической широты, но открыло также и небывалые прежде возможности для падения — идейного и морального⁵³. Искусство, привязанное к морально-риторической норме, скованное такой нормой, в какой-то степени усреднялось, тяготело к однообразию. Нужно было обладать исключительными дарованиями, чтобы вырваться из этой системы усредненности и создать художественный шедевр. Живописцам это давалось легче, труднее — литераторам.

Гораздо страшнее усредненности риторического искусства — та усредненность, которую начиная с XIX в. сознательно берет на себя буржуазное искусство. Здесь, напротив, в менее выгодном положении оказалось изобразительное искусство, без особых усилий со стороны реципиента радующее неопытный и неподготовленный глаз и поспешно оцениваемое взглядом буржуа, склонного любить в искусстве только себя самого.

Все же падение системы искусств, построенной на морально-риторической основе, открыло возможности для реалистически-колкого воспроизведения действительности. Это для немецкого искусства особая глава: на протяжении XIX в. немецкий реализм выступает не столько как реализм торжествующий, сколько как реализм воинствующий, сам ставящий себя под вопрос и всякий раз заново завоевывающий себе место в искусстве. На развалинах морально-риторической системы, которая и в XIX в. не была совершенно безжизненной, немецкий реализм обнаружил настоящее сокровище — богатство всевозможных традиционных форм косвенного и опосредованного воспроизведения реальности. Пользуясь этим богатством, немецкий реализм XIX в. в свою очередь создавал свои собственные, особенные и неповторимые формы отражения действительности. Очень часто само творчество писателя или художника, взятое во всей его совокупности, — это такой мир, в который нельзя войти просто и непосредственно, как входит, например, в художественный мир романов Толстого русский читатель. Мир немецкого писателя или художника чаще всего ждет, чтобы к нему терпеливо подбирали ключ, после чего его внутреннее содержание начнет раскрываться для нас со все возрастающей интенсивностью⁵⁴. Понять — значит так

⁵³ Эта возможность меньше привлекает к себе внимание исследователей, но в результате забывается, в какой мере живопись, литература, музыка XIX в. были полонены буржуазной пошлостью. См. блестящий очерк А. Д. Чегодаева «Величие и падение Пьера Грассу (Естественная история салонного искусства)» в кн.: Чегодаев А. Д. Статьи об искусстве Франции, Англии, США XVIII—XX вв. М., 1978, с. 143—185.

⁵⁴ Таково искусство столь значительного художника, как Каспар Давид Фридрих, картины которого складываются в скрытые или явные циклы. Искус-

или иначе уяснить закон внутренней метаморфозы, которой подчиняется в искусстве жизненный материал. У такого одаренного живописца, каким был австрийский писатель Адальберт Штифтер⁵⁵, поздние, отмеченные исключительной оригинальностью живописные опыты наглядно воплощают творческие намерения, заложенные в его необыкновенной прозе, и разделяют общее с прозой стремление символически представить «истинность бытия» в виде отдельной, ясно зримой, осязаемой вещи⁵⁶.

Штифтер — особый в истории австрийской и немецкой культуры XIX в. случай. Его литературное творчество явно ориентировано на видение и живописное выражение, а словесное и поэтическое выражение совместно ориентированы на выявление глубинно-этического смысла жизни, поэтому новелла или роман наполняются у Штифтера философским содержанием. Здесь сохранены важные контуры прежнего морально-риторического системного единства. В параллель к такому особому случаю можно было бы привести немало других, при этом столь же *особых* случаев из немецкого искусства XIX в. В предыдущую эпоху (художественные шедевры Штифтера относятся к середине XIX в., т. е. к эпохе расцвета реализма в европейском искусстве), в пору романтизма, живописные искания немецких художников и столь же интенсивные живописные искания немецких поэтов тоже идут в одном направлении, но никогда не сходятся так близко, как это было позже у Штифтера — писателя и художника в одном лице⁵⁷.

ство Фридриха идет не *навстречу* зрителю, но как бы *от* него (см.: Михайлов А. В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // Советское искусствознание, 77. М., 1978, № 1, с. 139, 149—151).

⁵⁵ См. литературу о Штифтере-живописце: *Novotny F.* Adalbert Stifter als Maler. Wien, 1947; *Weiss W.* Zu Adalberts Stifters Doppebegabung // Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a. M., 1970, S. 103—115; *Thomas W.* Stifters Landschaftskunst in Sprache und Malerei. Versuch einer wechselseitigen Interpretation... // Der Deutschunterricht (Stuttgart), 1956, Bd. 8, H. 3, S. 12—17; *Novotny F.* 1) Klassizismus und Klassizität im Werk Adalbert Stifters (Bei Betrachtung seiner späten Landschaftsbilder). Wien; Wiesbaden: Festschrift Karl M. Swoboda, 1959, S. 193—211; 2) Stifter und Piepenhagen // Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Vierteljahrsschrift, 1968, Bd. 17, H. 1/2, S. 77—92.

⁵⁶ Помимо обширной немецкой литературы по этому вопросу: *Dehn W.* Ding und Vernunft. Zur Interpretation von Stifters Dichtung. Bonn, 1960 (passim, о символе «камя» как поэтического и живописного мотива — S. 63—64); *Irmischer H. D.* Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München, 1971, — см. мои статьи: «Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии» (Типология стилевого развития XIX века. М., 1977) (здесь речь идет о «реальной реальности» Штифтера, с. 275—279) и «Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века» (Советское искусствознание, 76. М., 1976, № 1, с. 156—171).

⁵⁷ О параллелизме живописного и поэтического начал в творчестве романтиков см., например: *Matzner J.* Die Landschaft in Ludwig Tiecks Roman «Franz Sternbajds Wanderungen». Ein Beitrag zur Kunstanschauung der Berliner Frühromantik und der Dresdner Maler Ph. O. Runge und C. D. Friedrich. Heidelberg, 1971; *Rosenfeld H.* Das deutsche Bildgedicht.

Основное во взаимоотношениях живописи и поэзии — не иллюстрирование одного другим, а внутренний диалектически направленный взаимопереход, когда одно явление закономерно вырастает из другого и раскрывает в нем и через него свою сущность. В подобных ситуациях историческая необходимость действует с поразительной целенаправленностью, подчиняя себе волю художника и как бы отождествляясь с ней. Приведу один пример из истории определенного художественного мотива, движение и развитие которого покажется неожиданным и необъяснимым и может быть понято лишь в системе сложных взаимосвязей и превращений внутри различных искусств.

Романтически настроенный литератор Адам Мюллер писал в 1808 г. в статье «О пейзажной живописи»:

«Где бы ни жил человек, куда бы ни ступала его нога, глаз его всегда смотрит так, что единым взглядом он схватывает и небесное, и земное, — в этом указание для души, чтобы она всегда поступала так же. Все, что непосредственно окружает человека, его хижина, деревья в его саду, все это ясно и четко выступает на фоне бесформенного текучего эфира; когда же взор человека поднимается от земли, чтобы охватить большое пространство, то очертания земных вещей смягчаются, цвета делаются более нежными: воздух и земля сливаются, они, доверительно, словно меняются местами; в облаках земля словно переходит на сторону неба, в морях и реках небо — на сторону земли, — а в самой дальней дали границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга, и уже нельзя больше сказать, что относится к небу, что — к земле. Так, с отвесных утесов настоящего, видится человеку самая ранняя пора его детства: близкое родство неба и земли»⁵⁸.

Все это сказано непосредственно перед тем, как К. Д. Фридрих написал свои первые работы маслом, с их туманами, сливающейся с небом морской, тревожной зыбью. Это, по-видимому, свойство именно более ранних работ художника — единство состояния всей природы, притом какая-то беспокойная его неразрешенность, молчание не дающего ответа бытия («Монах на берегу моря», 1811). Показательно, что природа написана у Фридриха примерно так, как рисовалась она воображению Адама Мюллера и как представлялось ему вообще все человеческое видение мира, проникнутое тоской по детству и небесному дому и содержащее в себе традиционный моралистический дуализм ценностей («земля — небо»).

Оставленные К. Г. Карусом юмористические воспоминания о том, как искусствовед К. А. Беттигер принял фридриховский вид гор за

Leipzig, 1935; *Langen A.* Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Jena, 1934; Darmstadt, 1968; *Rehder H.* Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Halle, 1932.

⁵⁸ *Müller A.* Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Berlin / Hrsg. von W. Schroeder und W. Siebert. Neuwied, 1967, Bd. II, S. 188.

морской пейзаж, а другой любитель искусства поставил картину Фридриха на мольберт вверх ногами, не обратив внимания на характерные для Фридриха световые эффекты⁵⁹, весьма многозначительны. Они показывают, как сама природа может вводить в заблуждение человеческий глаз и как видение живописца отвечает на это тем, что называется тенденцией к абстрагированию. Наверное, эти картины Фридриха, обманувшие следом за природой неискушенных искусствоведов, — не последняя глава в истории рассматриваемого нами мотива «земля — небо». Но пока еще романтической живописи соответствует известный образ природы в произведении романтически настроенного автора и подсказанный этим автором смысл такого образа.

Романтическая взаимосоответственность живописного и романтического начал в искусстве все же неизбежно нарушается. Приведем следующую, несомненно блестящую, строфу из стихотворения названного выше Б. Х. Брокеса, представителя пресловутой «описательной поэзии». Эти строки следует процитировать и по-немецки:

Die Ferne lässt uns die angenehmen Höhn
 In blauer, nicht in grüner Farbe sehn.
 Der Berge purpur-färbigs Blau
 Verliert sich allgemach in einem sichtbarn Duft.
 Ihr Umstrich, der so zart und flau,
 Vereinet sich allmählich mit der Luft,
 Scheint mit dem Firmament sich feste zu verbinden,
 Kaum kann man, zwischen Erd' und Himmel, Grentzen finden,
 So daß der Ort, wo sich mein Blick verliert,
 Den Blick zum Himmel gleichsam führt⁶⁰.

(«Даль являет нам приятные холмы голубыми — не зелеными. Отливающая пурпуром голубизна гор незаметно теряется в зримом движении воздуха, контуры гор, нежные и плавные, постепенно сливаются с воздухом, словно соединяясь с небосводом, — трудно отыскать границы земли и неба, так что место, где мой взгляд теряется, словно ведет мой взор к небесам»).

Несомненно, что творчество поэта, у которого встречается хотя бы одна такая строфа, не подлежит забвению. Бесспорно и то, что хотя сейчас нельзя проследить промежуточные ступени, в недрах «живописующей поэзии» были посеяны такие непреходящие семена образительности, которые могли прорасти лишь спустя почти целый век (стихотворение Брокеса было издано в 1727 г.). До уровня такой образительности все это время дозревала запоздавшая пейзажная живопись. При этом поэ-

⁵⁹ Börsch-Supan H., Jähmig K. W. Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen. München, 1973, S. 154.

⁶⁰ Brockes B. H. Beschreibung einer anmuthigen Gegend um Hamburg // Brockes B. H. Irdisches Vergnügen in Gott. Hamburg, 1727, Bd. II, S. 378.

зия Брокеса не отступает от принципа физико-теологического наблюдения природы, однако удивительным образом два рифмующихся стиха, завершающих строфу, не покрыты пылью времен и, как дидактический исход наблюдения, отличаются свежестью неожиданного восприятия мира, какая присуща бывает восторженной поэтической мысли и ничуть не противоречит романтической, тоже тоскующей по небесам, эпохе.

Своеобразное «превращение» стихов гамбургского поэта раннего Просвещения в романтическую живопись поразительно. Их разделяет огромное временное расстояние. «Пророческая» живописная находка стихотворца получает почти идеальное воплощение у художника-романтика.

Разумеется, Лессинг не мог предусмотреть таких «зигзагов» объективного творческого взаимоотношения между искусствами, охватывающих целые столетия. Подобные взаимоотношения характеризует диалектика взаимопереходов и взаимопревращений искусств, которая в целом была чужда рационалистическому Просвещению. Однако никак нельзя утверждать, что такая диалектика была вообще недоступна пониманию Лессинга, необычно многогранного мыслителя. Роберт Циммерман в свое время справедливо подчеркивал незавершенность лессинговского «Лаокоона», из-за чего многие мысли Лессинга остались недосказанными и недоразвитыми, и обращал внимание на богатство подготовительных материалов к «Лаокоону». Циммермана привлекли суждения о взаимосвязи слова и музыки⁶¹, суждения, которые мы бы смело назвали диалектическими: Лессинг писал «о соединении поэзии и музыки, которые природа предназначила не столько к взаимосвязи, сколько к тому, чтобы быть им одним и тем же искусством»⁶², и в дальнейшем объяснял, каким образом одно искусство соединяется с другим. Наметки Лессинга шли гораздо дальше того, что он успел и сумел объяснить в незавершенном изложении: Лессинг предполагал, что связь музыки и поэзии может быть и такой, при которой музыка подчинена поэзии, помогает ей, и такой, при которой оба искусства совершенно равноправны. Для второго типа связи Лессинг не находил убедительных примеров в современной ему музыке и, как видно, считал, что он практически появится лишь в будущем. Эти соображения Лессинга о музыке и поэзии лежат на линии эстетического развития, которая впоследствии привела к вагнеровскому диалектическому объяснению связи слова и музыки в IX симфонии Бетховена — к объяснению, в котором Вагнер поднимается на предельно возможную для него философскую высоту⁶³.

Что же касается взаимоотношений поэзии, словесности и изобразительного искусства, в котором Лессинг разбирался куда лучше, чем в

⁶¹ Zimmermann R. Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft. Wien, 1858, S. 198.

⁶² Lessing. GW, V, 300.

⁶³ Речь идет о «Художественном произведении будущего» (1850).

музыке, то здесь, быть может, его особая привязанность к пластическому искусству — пусть не столь абсолютная, как у Винкельмана, — помешала Лессингу увидеть иные возможности развития искусства и не позволила ему рассмотреть то обстоятельство, что теоретическое содержание его «Лаокоона» заключало в себе и глубоко принципиальный, и в то же время сравнительно узкий для истории искусства смысл. И, главным образом, Лессинг никак не предполагал, чтобы теоретически опровергнутая им описательная живописующая поэзия имела какие-то реальные потенции развития. Из «Лаокоона» и материалов к нему можно извлечь два афоризма, которые это подтверждают, а потому приобретают известное символическое звучание:

1) «Мильтоном не заполнишь галереи»⁶⁴;

2) «Мильтоновские образы поражают, но не увлекают»⁶⁵.

Во втором случае Лессинг воспользовался словом (*frapper*), которое соответствует тем греческим и немецким терминам риторики, которыми цюрихские эстетики и вслед за ними Фюссли характеризовали воздействие возвышенного, — именно той разновидности возвышенного, которое поражает и пугает⁶⁶. В первом случае Лессинг соглашается с историком искусства, который полагал, что из поэмы Мильтона нельзя почерпнуть столько тем для изобразительного искусства, сколько из Гомера. И это верно, но только для такого глаза, который нацелен на пластическую, завершенную, винкельмановскую, карстенсовскую, гетевскую красоту. Для иного взгляда и мильтоновская поэма полна импульсов изобразительности — так это было для Бодмера, чье воображение активно стимулировалось поэмой Мильтона, и так это было для Фюссли, который как раз, вопреки Лессингу, и заполнил целую галерею своими работами на темы Мильтона. Впрочем, Фюссли познакомился и с лессинговским «Лаокооном», но, отрезанный в Лондоне от культуры Германии, с огромным запозданием, едва ли не в три десятилетия⁶⁷. Считается, что «Лаокоон» даже как-то повлиял на его взгляды в области теории искусства⁶⁸. Фюссли, этот «классицист против воли, по выражению Г. Шиффа, или, лучше сказать, — «академист против воли», в теории искусства придерживался большей конвенциональности, чем

⁶⁴ Lessing. GW, V, 111.

⁶⁵ Lessing. GW, V, 264.

⁶⁶ О двух видах возвышенного в риторике см.: *Fuhrmann M.* Obscuritas (das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike) // *Poetik und Hermeneutik II.* München, 1966, S. 47—72.

⁶⁷ См.: *Mason Eudo C.* (ed.) *The Mind of Henry Fuseli. Selections...* London, 1951, p. 203; *Schweizer N. R.* *The Ut pictura poesis.* Bern; Frankfurt a. M., 1972, S. 53—84, особо S. 87—88.

⁶⁸ Высказывается мнение о том, что работа Лессинга была известна Фюссли в 1766 г. и имела на него значительное влияние: *Hartmann W.* *Die Wiederentdeckung Danies in der deutschen Kunst.* J. H. Fussli — A. J. Carstens — J.-A. Koch. Bonn, 1969, S. 93—95. Такая точка зрения едва ли реально обоснована.

собственно в творчестве, и этим своим противоречием однажды очень удивил спутника и советника Гёте, Г. Мейера, собиравшегося полемизировать с переведенным на немецкий язык сочинением Фюссли по истории искусства.

Романтическая эстетика, которая опиралась на опыт *органического* мировоззрения, развитого во второй половине XVIII в. и отразившегося в гетевском понятии символа, уже задумывалась над преодолением расхождения между разными типами творчества, которые условно назовем символически-скульптурным и живописно-театральным. Ф. Шлегель писал в 1804 г.: «У поэта есть множество средств связать в нерасторжимое целое то, что он должен давать лишь последовательно, слово за словом, так чтобы в конце стихотворения целое ясно вставало перед глазами слушателя или читателя, как один образ, обозримый одним взглядом»⁶⁹. Словесное произведение складывается в цельный (органический) живописно-пластический образ, предстоящий взгляду словно скульптура, в ясной обозримости. «Сущность высшего искусства и формы состоит, — писал Ф. Шлегель, — в сопряженности с целым. <...> Потому все творения суть одно творение, все искусства — одно искусство, все поэмы — одна поэма. Ибо все они стремятся ведь к одному и тому же, стремятся к всеприсутствующему Единому, и притом в его безраздельном единстве. Именно поэтому всякий член высшего создания (Gebilde) человеческого духа стремится к тому, чтобы быть целым...» (1797—1801)⁷⁰.

«Именно в силу своего высшего достоинства, — продолжал мысль Шлегеля Й. Геррес, — поэзия с равным правом может выступать (sich offenbaren) как во всем живописующая, во всем описательная или передающая действие, — нужно только, чтобы, выступая из своего единства, она никогда не утрачивала его»⁷¹. Как эстетика органическая, романтическая эстетика подводила первые итоги развития антириторических тенденций в немецкой культуре. Само собой разумеется, в это время представлялись теоретически устаревшими лессинговские разграничения живописи и поэзии. На практике же романтической поэзии и в целом романтической мысли еще предстояло выявить в будущем противоречия и «нескождения» в своем собственном, целостном по замыслу, видении действительности, природы и мира, но на самом деле далеко не однородном по эстетической природе. Именно это противоречие явилось важным стимулом для дальнейшего развития всех видов искусства.

⁶⁹ Цит. в статье: Polheim K. K. Die romantische Einheit der Künste // Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a. M., 1970, S. 173.

⁷⁰ Schlegel F. Schriften zur Literatur. München, 1972, S. 247.

⁷¹ Цит. в статье: Polheim K. K. Op. cit., S. 173.

ЧЕЛОВЕК В ИСКУССТВЕ ЭРНСТА БАРЛАХА

Есть искусство, путь которого к зрителю замедлен. Такое искусство не успевает принести славу и венки своему создателю еще при его жизни, и тогда художник, набравшись терпения, живет тяжело и почти не слыша отклика на свое творческое слово. Ему не остается ничего иного, как отдать свое творчество в наследство людям и полагаться на его внутреннюю силу, — единственная надежда на то, что, медленно раскрывающееся и нескоропелое, оно сохранит свою актуальность еще тогда, когда внешне яркое померкнет и можно будет рассмотреть живой смысл искусства не шумного, но настоятельно и упорно твердящего свою правду.

Так тяжело жил немецкий скульптор Эрнст Барлах. Ему было суждено пережить страшную трагедию — видеть, как его лучшие произведения удалялись из музея и церкви и даже уничтожались. Беспросветный мрак дней смерти Барлаха в 1938 г. был смягчен лишь присущей настоящему художнику уверенностью в том, что его искусство, даже разрушаемое, воплощает в себе неистребимые правду и свет. Надежда черпается из отчаяния — не откуда-либо еще: Пауль Шурек рассказывает о последнем пластическом замысле, который занимал Барлаха перед смертью. набросок неосуществленного произведения изображал «изможденного человека, от которого остались кожа да кости, и прижавшуюся к нему исхудалую собаку. Потрясающая группа двух умирающих от голода существ, группа, доведенная до предельной простоты, до слитности колонны, группа, поражающая содержанием и формой»¹. Запечатленная в замысле правда отчаяния — это лишь половина содержащейся в произведении искусства правды. Другая половина — это запечатленная в нем способность человека подняться над отчаянием, чтобы творчески воссоздать судьбу человека в этот исторический час. Барлаховский «умирающий от голода» — это образ страдающего человечества, портрет человеческого бытия, переживающего страшное время. Это — не аллегория, механически и рационально соединяющая образ и смысл, мораль и ее применение, это портрет *каждого*, взятого с его внутренней стороны, — каждого в той мере, в какой этот каждый жертва, а не виновник людских бед.

Таково искусство Барлаха-скульптора, — пренебрегая пластической возможностью создавать подобия внешнего, лиц и форм, он создает изваяния внутреннего человеческого бытия и тех душевных состояний человека, которые диктуются не частными жизненными обстоятельствами, случаем, ситуацией, бытовой средой, а самой историей с ее беспощадной

¹ Ernst Barlach: Werk und Wirkung / Hrsg. von E. Jansen. B., 1972, S. 352.

поступью. Барлах создает не портреты людей, а создает портрет современного ему человечества. Можно сказать точнее: он изображает судьбу, какую претерпевает в современную ему эпоху человеческое в человеке. Отсюда образы попираемой и распинаемой человечности, картины гибнущего тела и бессмертного в нем духа.

Это искусство прямо и целенаправленно идет внутрь. Пластическая цельность фигуры скрывает в себе волнующиеся недра духа и служит их проводником. Искусство Барлаха неприветливо; ему чужды гладкость и стройность, чуждо роденовское, восторженное, ему чуждо пробуждать лирически-приподнятые, чистые настроения, передавать те человеческие чувства и движения, которые свойственны людям всегда, испокон века, которые можно назвать общечеловеческими и которые, естественные, не навязаны силой — неумолимостью исторического часа. Неприветливость искусства Барлаха и делает этого художника таким нелегким для зрителя и так замедляет путь его искусства к зрителю, т. е. в освоенную широким сознанием, общепризнанную историю искусства. Пластическая однозначность созданного может удовлетворять глаз твердостью, характерной прямоотой и особого свойства красотой; но этого недостаточно Барлаху и недостаточно самому зрителю, чтобы не только увидеть, но и понять суть созданного. По значительности своих устремлений такому искусству мало общины любителей, которую всегда соберет вокруг себя творчество сколько-нибудь талантливого современного художника, — нужен резонанс в душе каждого, важно, чтобы то самое, что собралось в искусстве Барлаха в фокус от душ всех — как совокупный образ человечества, вновь отозвалось в людях. Вот этот широкий процесс взаимодействия искусства и зрителя — их взаимного окликанья и держания ответа друг друга — сейчас, через пятьдесят с лишним лет после смерти художника, еще совсем не подошел к концу. Искусство Барлаха все еще далеко от того, чтобы сделаться успокоившейся в себе частью художественного наследия, вызывающего почтение и требующего должного отношения к себе. Искусство Барлаха все еще как живое новое нуждается в подчеркнута индивидуальных усилиях для своего постижения и усвоения, и по-прежнему оно не есть художественная «ценность» вообще, а, как все еще не до конца уложившееся в сознании, требует, чтобы люди отдавали себе ясный отчет в том, что несет оно с собою, и задумывались над тем, что остается проблематичным, — какова же на деле художественная ценность такого искусства?

Искусство Барлаха не щедро к зрителю, но до крайности неподатливо. Северогерманская замкнутость, погруженность как в себя, так и во внутренний смысл своего искусства доведены в нем до предела, черты, роднящие Барлаха с малопохожими на него северо-немецкими романтиками начала XIX столетия, с Рунге и Фридрихом. И еще одна общая с ними черта — склонность к вековой немецкой мистической традиции, к тем ее подспудным полуеретическим течениям, которые

позволяют переосмыслить христианство в своего рода натурфилософию, в философию природных стихий, теснейшим образом увязав такую философию с индивидуальным языком своего искусства. Неподатливость искусства Барлаха, которое порою словно сторонится зрителя, оберегается его взглядов, казалось бы, противоречит его направленности на человеческое содержание, на судьбу человеческого в современном мире. Это и есть противоречие, но не внешнее, не случайное, а порожденное внутренним, конкретным существом творчества же. За счет такого — «неудобного» для зрителя — противоречия в творчестве Барлаха сгармонизированы иные отношения, необходимые для самого его существования, для его конкретного смысла. Если его скульптуры порой отстраняют зрителя от себя, когда не находится в них привычного привлекательно-го изящества и пластичной радости от бытия, то они же и призывают его всмотреться в их суть пристальнее и задуматься над этой *самой* сутью. Можно сказать, что эти произведения отказываются ловить блуждающий взгляд скушающего посетителя выставки, но они же ждут, что зритель окажется в одной с ними действительности и проживет вместе с ними одной глубинной жизнью смысла.

Барлах видел эту противоречивую особенность своего творчества. Он и утверждал ее — как неперенный залог творчества, — и замечал в ней известную опасность. Слова одного из писем заключают в себе даже приговор всем писавшим и пишущим о Барлахе:

«То, что пишу обо мне. — это попытки силой вытащить на свет то, что желает оставаться скрытым...»²

Эти слова поистине замечательны. Ведь ничто не мешает обобщить их, сказав, что всякая попытка выразить смысл барлаховских произведений противозаконна, всякое толкование их — ложно и насильственно. В этом есть и верная сторона: искусство говорит и должно говорить само за себя. Так, в другом письме, рассуждая о недостаточности тех объяснений, какие художник может давать своему искусству, Барлах справедливо замечал: «Если существование вещи хоть сколько-нибудь значимо, тогда пусть речи будут темными, — главное, чтобы искусство было правдиво, а произведение, как пластический образ (Gestalt), ясно» (К. Вейману. 18.XII.1919; 1,562). К «темным речам» можно, говоря кстати, отнести и речи героев барлаховских драм, строящихся, по представлению Барлаха, как цепочки пластических сцен. Барлаховское пластическое мышление не обходится без слов, но вынуждено отвергать их как темные и несостоятельные. С другой стороны, говорящая сама за себя ясность пластического образа никогда не исчерпывает у него смысл скульптуры: взгляд зрителя всякий раз обязан переступить этот ясный образ и вступать в сферу скрытого — сокровенного, *das Verborgene*. Тело —

² В письме К. Вейману, 4.XI.1919 (*Barlach E. Die Briefe / Hrsg. von F. Dross. Bd. I—II. München, 1969*). В дальнейшем ссылки на письма Барлаха даются в тексте с указанием тома и страниц этого издания.

оболочка души, как одежда, облегающая тело, — так и вся природа есть «прирожденное облачение человека», его «расширенная самость» (16.X. 1924; I, 735).

Можно сказать так: ясность пластического образа — это не *конец* пластического проиаведения, не его завершенность, но лишь начало пути внутрь. А этот путь внутрь, в скрытые недра вещи, не может быть здесь ничем иным, как долгим процессом опосредования облика вещи и выходящего через него смысла вещи. Облик вещи и ее смысл не совпадают непосредственно и просто! Цельность вещи — это духовная цельность; ее намечает художник, создавая пластический облик произведения, и ее воссоздает зритель (который никак уже не должен удовлетворяться пассивной ролью воспринимающего, впитывающего впечатления, а должен, хочет он того или нет, размышлять над задуманным целым). Говоря иначе и проще: зритель никогда не может удовлетвориться констатацией того, что есть эта вещь, но вещь всегда предстает как загадка — что это. Само узнавание того, что это, должно озадачивать зрителя — почему так, почему человек изображен именно таким, и такое озадачивание есть уже следующий шаг к воссозданию духовной цельности произведения — в осмысливающем созерцании. Уже в ранние творческие годы (зрелость пришла к Барлаху поздно), в 1906 г., он записал в дневнике: «Требованием видеть вещи подавляют требование созерцать их. Творить созерцая (in Vision — т. е. здесь, под впечатлением необходимо, как бы не зависящего от художника образа. — А. М.) — вот божественное искусство, искусство в высшем и лучшем смысле, нежели искусство реальности <...>³, и далее: «Пластический взгляд, направленный на природу, одновременно видит время и вечность»⁴.

Позднее Барлах вырос из таких чрезмерно общих и малодифференцированных суждений; однако по существу противопоставление «видения» и «умозрения», само по себе весьма в духе времени, в духе тогдашней эстетики и философии, осталось у него навсегда. Художник обязан не просто видеть и не просто пластически схватывать вещи, их форму, их поверхность, но должен захватывать в своем взгляде еще и духовные измерения вещи, и судьбу ее во времени. Но если вспомнить, что Барлах изображал не «вещи» вообще, но что исключительной «вещью», которую он изображал, был человек, то все сказанное утрачивает всякие следы абстрактности: Барлах изображает человека в его исторической конкретности, изображает человека, который современникам художника представлялся их современником и который все еще представляется современником и нашим современникам, но он изображает человека не в замкнутых границах конкретного бытия такого-то индивида, а в его «судьбе» и в той направленности, какую приобрела эта судьба: человек расцветает или умирает.

³ *Barlach E. Prosa aus vier Jahrzehnten / Hrsg. von E. Jansen. B., 1963, S. 325.*

⁴ *Ibid., S. 324.*

Вот причина, почему наличная, пластическая данность вещи не удовлетворяет художника: художническое видение перекрывается умозрением, созерцанием, которые обогащают видение особой философией бытия — человеческого бытия. Как думает Барлах, наличная пластическая данность вещи — это только начало произведения искусства. Не должна удовлетворять она и зрителя: тело вещи должно, словно видение, стать прозрачным и обнажить душу; пластически переданное тело человека должно явить душу и дух человека.

Замечателен еще довольно ранний в ряду барлаховских шедевров «Человек в рогатке» (1918) — замечательна именно способность скульптора переключить внимание со страданий тела на страдания души и на страдания духа. Мучительная пытка, при которой руки и голова человека просунуты в отверстия деревянного блока, — она стала у Барлаха средством выразить бессилие человека и неизбывный порыв его духа. В настоящем искусстве не бывает ничего условного: если мы не видим отверстий, в которых сидят шея и запястья рук, то рогатка, кажется, не просто насажена на беспомощное тело жертвы, но она срослась с ним — как чужое и свое. Беспомощность человека, его напрасные усилия освободиться от рогатки — это беспомощность и напрасные усилия борьбы с материей, со своим телом. Но мучительное положение скованного тела освобождает лицо человека для выражения боли и порыва. Вот свобода пленного человека: его лицо обращено вверх, к небу, его глаза жаждут видеть, но не могут открыться, он хочет говорить, пытается разжать губы, но не способен сделать и этого. В молчании и слепоте *этого* человека воплощен, однако, самый красноречивый порыв к свободе. Не хотелось бы называть такую работу символическим изображением страданий человечества, таким, с которым можно было бы сопоставлять затем всевозможные формы претерпеваемого человечеством насилия, угнетения и унижения. Это образ бытия человека, и в нем сразу же затронуты и *вечность* (стремление духа, тщетно пытающегося освободиться от тела, ввысь), и *время* (мотив насилия, совершаемого человеком над человеком же). Посаженный в рогатку человек Барлаха — это образ «внутреннего» человека, каким представлялся он художнику в тяжелую историческую пору, человека, скованного силами внешней и внутренней, чужой злой и своей волей, — и при всем том образ человека, достигшего самого порога своей свободы, свободы своего духа. Более напоминает символ в традиционном смысле, более прямолинейна работа 1919 г. — рельеф «Измученное человечество» (или «Пытаемое человечество»): человек подвешен за перекрученные толстым канатом руки, тяжелая гиря оттягивает тело к земле: голова упала на сторону, лицо искажено, обезображено долгим мучительным страданием. Картина безысходности, какую редко можно встретить у Барлаха.

Во второй работе (рельефе) уже словно не остается места для человеческой души (она раздавлена и погублена), а первая («Человек в рогат-

ке») — тоже относительно редкий в творчестве Барлаха пример того, что внутреннее содержание человеческого существа — скрытое, сокровенное — доведено до самой поверхности, до лица, насколько возможно, выведено наружу. То страдание, которое напрягает все скованное тело человека, раскрывает силу человеческого духа — крепкого в самом страдании. Эта скульптура, несмотря на свой трагический мотив (или, может быть, благодаря ему), прекрасно выявляет заключенное в произведениях Барлаха движение — от тела к духу, от стихии к душе, к одушевленности, к осмысленности, — как бы постоянно воплощаемую у него структуру бытия. Знаменитый «Воитель в духе», попирающий химеру, — работа 1928 г. — зримо и отдельно передает такую структуру⁵. Об этой работе в книге Ю. П. Маркина «Эрнст Барлах. Пластические произведения» (М., 1976, с. 155) сказано следующее: «Ангел попирает ногами пружинистое туловище химеры, сжимая громадный меч обеими руками, но собственно действия или какого-либо духовного напряжения в этой группе не было. Оружие лишь символизировало некую потенциальную решимость обуздать низменное чудовище, но конкретная поза крылатого воина скорее способна была утвердить в обратном. Нерешительный, как бы сомневающийся в собственных возможностях противодействия, он скорее вызывал комические эмоции у зрителя, легко перехватывающего и впитывающего из глаза в глаз его внутреннюю нерешительность. Как нетрудно догадаться, химера также предпочитала не обострять отношений, умиротворенная его пассивностью».

Такой анализ затрагивает не одну большую точку в творчестве Барлаха. Мало того что работа (как нередко у скульптора) обманывает ожидания эмоционально-психологического толка, она и предполагаемый драматизм ситуации сознательно и целенаправленно переводит в план спокойного пребывания и как бы логического соотношения, которое существует между инстинктом и сознанием, телом и духом и т. п. Некая отвлеченность и бледность бесстрастного — у воителя, который — воплотившееся дыхание и порыв; он не давит, а попирает химеру-материю, плоть, твердый, крепкий телом по призванию, бесплотный по духу; ему достаточно только коснуться стопами спины химеры — и правда утверждена, и дух восторжествовал. Но, какие бы драматические коллизии ни складывались между желанием и волей, плотью и духом, какие бы победы ни одерживало духовное начало, инстинкт, желание, плоть этим никак не упраздняются. Поэтому, коль скоро речь идет о подлинно вечном соотношении, нет повода для драматизации события (все рассмотрено буквально *sub specie aeternitatis*). Неудивительно и совсем не так «абсурдно», как думал Барлах, было толкование его работы, которое давалось уже в 1928 г. (25.X.1928; II, 138). Работу истолковали тогда как «Победу Церкви над ее врагами». Извлеченное скульптором из глубин,

⁵ Ср. проникновенный анализ Й. Шварцкопфа в кн. Ernst Barlach... S. 325.

в которых переживались конкретные исторические ситуации, свойство вневременности и сакральности позволило толковать себя именно традиционными способами. Столь же непривычно было видеть зрителю, не проникшему в особенный мир художника, маскообразное лицо его воителя, личину вместо лица, оживляемого драматичностью ситуации, насыщенного психологией. Но во времена Веймарской республики мало кто из зрителей сумел приспособиться к Барлаху и научиться читать его непростой язык; позднее не научившиеся этому вовремя уже и не желали учиться. Но важно отметить, что для всякого рода недоразумений находились основания в самом же творчестве Барлаха.

Направление внутрь (к скрытому — сокровенному) есть в то же время и направление ввысь — к духу и его царству. Наглядный пластический образ Барлаха должен вместить в себя подобную направленность.

В этой связи очень интересно то необычное для пластического художника обстоятельство, что Барлах принципиально избегал изображать обнаженное тело. Петер Фейст, противопоставляя работы Барлаха «аскетическим актам» Вильгельма Лембрука (1881—1919), находит ряд объяснений барлаховскому принципу изображения: во-первых, он стремился передавать «типические характеры и ситуации (Befindlichkeit) человека» и потому не хотел изображать их «обнаженными, что абстрактно по отношению к миру нашего повседневного опыта»; во-вторых, «образы Барлаха должны были выступать как современники и спутники самого зрителя. Они должны были сохранять близость к жизни, полноту индивидуального и привычную правдивость явления, а все это связано с фигурой в одежде, как то соответствует нашему опыту»⁶.

Из этих объяснений полновесно лишь одно: именно то, что образы Барлаха в каком-то отношении действительно воспринимаются как персонажи современной жизни или даже как «спутники» зрителя. Это безусловно верно — как и то, что Барлах достигает такого впечатления совсем не прямым путем, подобно художникам-реалистам XIX в. Его фигуры на удивление привязаны к конкретно-исторической реальности своего времени, как фигуры «Магдебургского мемориала» (1929), отнюдь не одними только скупыми реалиями выдающие свою принадлежность эпохе первой мировой войны. Ведь весьма индивидуально конкретен и барлаховский «Человек в рогатке», не желающий быть символом или аллегорией вообще, и даже «Парящего Бога-Отца» (1922) трудно было бы отнести к какой-либо иной эпохе. С другой стороны, одежды, как изображает их Барлах, отнюдь не способствуют сами по себе какой-либо конкретизации образов. Было бы грубой ошибкой видеть в таких одеждах передачу обыденной одежды, надоевшей в работах скульпторов-традиционалистов. Бертольт Брехт, внимательно смотревший выставку Барлаха в Немецкой академии искусств (1951), сделал

⁶ Feist P. H. Künsler, Kunstwerk und Gesellschaft. Dresden, 1978, S. 229.

тонкие замечания, говоря о «Сидящей старухе» (1933); он писал о том, что именно превращало эту фигуру в его глазах в образ реалистиче-ский, — «незаметная деталь — шерстяной платок вокруг шеи». И о барлаховском искусстве драпировки Брехт заметил: «Оно не просто подразумевает тело, но делает его совершенно обозримым, — как удач-ная рифма — мысль»⁷. Это превосходно сказано: обычно у Барлаха пла-стика тела ощутима — и видна — сквозь драпировки, несмотря на обоб-щенность тех одежд, которые надлежало бы назвать «условными», если бы только он намеревался передавать в таких формах именно реальную одежду повседневной жизни, одежду своих современников и спутников.

Однако одежды у Барлаха не условны, они такие, какими должны быть в его художественном мире (не чуждом и прямых реалистических деталей). В его длинные и широкие плащи и платья человек может запахи-ваться и в них скрываться с головою. Это тоже бывает нужно Барлаху. Но они, это одежды, нужны, конечно же, не для того, чтобы отличаться от «нереалистически» мыслящих художников обнаженной натуры. И если сравнивать Барлаха с Лембруком, то можно думать, что тут противостоят друг другу два разных типа «аскетизма» (подобно двум разным древ-ним монашеским отшельническим обетам — не носить одежды и не снимать одежды).

Одежда у Барлаха, скрывая тело, его подразумевает — особая пла-стика живого тела передается, и нередко, самым лаконичным спосо-бом. Указывая на тело за одеждой, художник направляет взгляд зрителя внутрь своего пластического образа, о котором выше было сказано, что он как таковой совершенно недостаточен и неудовлетворителен для Барлаха. Вот это направление взгляда вовнутрь весьма символично — он зримым и явным образом отправляется именно туда, где только и можно искать в барлаховских работах смысла (смысла «сокровенного»). Как «оболочка» тела барлаховская одежда есть намек на функцию самого тела у барла-ховского человека. Тело, мучимое, истязаемое, есть тоже «облачение» души, духа. Одна оболочка — одежда, другая — тело; потом наступает пора души.

Обнаженное тело («аскетизм» в духе Лембрука) было бы для Бар-лаха невозможно потому, что оно останавливало бы на себе внимание. Напротив, плащи и платья барлаховских фигур набрасывают на них покрывало стихийного, общего, неиндивидуального. Природа — облаче-ние человека: сам человек, по Барлаху, начинается отнюдь не только со своего тела. Уже стихийность природы в художественной натурфилосо-фии Барлаха есть начало человеческого. Плащи, покрывала, платья — это в скульптуре Барлаха *сокращенный* образ природы и природной среды, грань между природой и человеком — грань не разъединяющая, а соединяющая. Человек как индивидуальное, как личное возникает

⁷ Jansen E. Op. cit., S. 499.

среди таких стихий природы: они человеку не враждебны, родственны, и враждебны лишь постольку, поскольку тело (ср. «Человека в рогатке») враждебно скованному в нем и рвущемуся на свободу духу. Дух, душа — недра человеческого, тело — продолжение внутреннего, одежда — выход в природное, одежду схватывает ветер и окружает воздух, а воздух — вновь дыхание, вновь дух.

Все это взаимосвязано с композицией барлаховских скульптур, с внутренним законом динамики, их организующим. «Человек в рогатке» — в этой работе «сюжетно» оформлено устремление ввысь духа, который одновременно хочет освободиться как от тяготеющего над ним проклятия материи, так и от мира социального зла и насилия (у Барлаха это многозначительно связано). Такое же устремление можно наблюдать в других работах в более скрытом и косвенном виде — в них барлаховский человек так же зависим от *стихий*, вырастает в их лоне и рвется из них наружу, к своей человечности — к своей духовности. Йозеф Надлер предложил в свое время неплохую формулу, выражающую такой рост человека из глубины природного мира. Он писал о деревянных скульптурах Барлаха: «...Он претворял свои мистические видения в человеческие образы, которые вместе с деревом растут из земли и превращаются на наших глазах в души, со своей странно сдержанной динамикой вырываясь в верхний мир, в мир, что отражается лишь в их пассивно воспринимающей позе»⁸.

Эта формула несомненно была выведена Надлером на основе внимательного изучения таких центральных произведений Барлаха, как «Фриз внемяющих» (1935). Однако под схему восхождения от природы к духу подойдет у Барлаха совсем не все. Кроме того, формула в столь общем виде предполагает, что разные стилистические пласты у Барлаха остаются не разграниченными. В творчестве зрелого Барлаха наблюдается если не перелом, то все же известный сдвиг. В конце 1920-х годов, «начиная где-то с 1928 года, человеческие фигуры у Барлаха стали трактоваться несколько односторонне — в спокойной или чуть оживленной движением (жестом) позе предстояния, без того ярко выраженно-драматического контраста, который раньше создавался противодействием активной внутренней динамики и крепко увязанной внешней формы»⁹. Теперь, в конце жизни. Барлах создает наиболее зрелые свои произведения, именно они отмечены «пассивно воспринимающим» положением фигур. Фигуры «Фриза внемяющих» каждая по-своему прислушиваются к «верхнему миру», в каждой воплощена своя особая «расположенность» (Befindlichkeit) к этому миру, которому они внемяют; каждая фигура — типический характер, т. е. здесь типический способ расположенности человеческого бытия к миру — Странник, Танцовщица, Видящая сны,

⁸ Nadler J. Literaturgeschichte des Deutschen Volkes: Bd. I—IV. В., 1941, Bd. IV, S. 285.

⁹ Маркин Ю. П. Указ. соч., с. 177.

Берущий, Слепой, Осененный благодатью, Чувствительный, Паломница, Чающая (фигуры фриза). Эти девять фигур¹⁰ завязаны и запахнуты в свои одежды, замыкающие каждую в себе, каждая, погруженная в себя, служит своей особой идее «внятия»¹¹. Это не противоречит психологической выразительности и даже индивидуальной характерности каждой из замкнутых фигур-колонн; однако тут можно наблюдать яркий пример того, как духовное и индивидуально-характерное начало в каждой фигуре преодолевается их исключительной сосредоточенностью в себе — как сосуды смысла, они покорствуют своему вслушиванию в бытие. В своем служении духу эти поздние создания Барлаха освобождаются, насколько мыслимо, от подчиненности стихийности природы.

Другое дело — ранние работы Барлаха. В них порою даже царит, по замыслу, экстатическое движение: безумная фигура «Берсеркера» (1910), мчащийся «Мститель» (1914), тело которого вытягивается по горизонтالي, с занесенным за голову мечом в обеих руках. Тут нет пассивности ожидания, с какой ждут фигуры «Фриза внемлющих» благодати, но, неожиданно, есть иного рода пассивность. Сила, которая вывертывает тело берсеркера, и та сила, которая устремляет вперед разъяренного мстителя, — она словно бы не принадлежит им самим, их телам. Как поздние фигуры — своему вслушиванию, так эти ранние подчинены иной, природной силе, которая устремляет их в движение. Это словно сила ветра. Она ощутима не только в таких воплощающих бешеное движение телах, но и в почти неподвижных, пассивных, — вроде массивной фигуры «Прогуливающегося» (1912): он слит с дующим навстречу ему упорным ветром, прижимающим плащ к телу. И здесь, значит, движение исходит не из самого тела, а от стихийной силы, которой тела подчинены. Здесь динамика — как бы пребывание в движении, а потому даже самое иступленное движение предстает как своего рода вечность, тоже как «модус бытия», подобный позднейшим пассивно воспринимающим «расположенностям». Летящий ангел в Гюстрове — гениальнейшее творение Барлаха (1927) — тоже летит не своей силой; как ранние фигуры — на бушующую силу стихии, так этот поздний ангел всецело полагается на волю пославшего его. Пребывание в полете — нескончаемость парения, не требующего усилий, демон-

¹⁰ К ним надлежит присоединить еще много работ сходного направления, начиная с самого раннего творчества Барлаха.

¹¹ Названия, которые Барлах дал девяти фигурам «Фриза внемлющих», не вполне отражают его намерения: названия пришлось дать по внешним признакам, тогда как Барлах собирался давать их по «душевному и духовному состояниям» — Погруженный в себя, Восхищенный, Надеющийся («именно очарованный во время тяжелого пути возвышающими душу звуками», — поясняет Барлах в письме к Г. Ф. Реемтсма, 21.I.1935; II, 529). Это же письмо свидетельствует о том, что, естественно, Барлах исходил, создавая фигуры фриза, не из абстрактных (заранее исчисленных) «модусов» вслушивания, но из пластических образов, увлекавших его.

стрирующего с убедительной наглядностью незримую духовность. Брехт в лаконичных графических чертах лица Ангела распознал лицо Кете Кольвиц. «Такие ангелы мне нравятся, — писал Брехт. — Хотя никто никогда не видел летящего ангела или человека, полет изображен величественно, в славе»¹².

Итак, победа духа над материей. «Человеческое» начинается с тех стихийных сил природы, которые вовлекают человека в свое движение, и кончается высвобожденной силой устремленного ввысь духа. Барлах показывает человека в природе, в бытии. Одежды, в которые кутаются барлаховские фигуры, — неизбежный отпечаток природного и земного на них, несброшенные Erdenreste.

Земные останки тяжело влачит за собою не одна барлаховская фигура. Но, как можно было видеть, таков был замысел художника. Этот замысел не позволял разливать по миру несмешанный свет искусства — нужно было показать восхождение от темного и грязного в царство духа. На пути такого восхождения Барлах многообразно представил страдания человеческого духа. Постепенно утрачивавший потребность в боге традиционной религии¹³, Барлах не изображал «верхний мир», в сторону которого устремлены его персонажи, как не изображал, не считая следов демонического в ранних работах, и «мир нижний». Все искусство Барлаха было сосредоточено на человеке: «Я словно влюбленный, которому хотелось бы почитать бога, — однако все его глаза и нервы, вся сознательная способность чувствовать склоняются к почитанию, к благодарности, и я обращаю свою благодарность на сотворенного человека — он служит мне зримым знаком, без какого не обходится таинство» (23.IX.1915; I,447). «Я работаю с материалом, который называется — человек; это такое художественное средство, которое, разумеется, само собою и с самого начала правдоподобно, каждый созерцает в нем самого себя, то, что есть каждый; другими словами, я работаю с природным человеком» (16.X.1924; I,735)

Жизнь Барлаха, которая протекала тяжело, с усилием, была, по существу, сознательно отраженной в себе судьбой самого же барлаховского героя — человека в его порыве к духовной свободе. Независимо от эстетического значения творчества Барлаха (которое точнее определится с десятилетиями) его жизнь была нравственным подвигом художника. Подвиг состоял в нравственном обязательстве (перед самим собой) жить согласно той правде, которая открывалась перед Барлахом в его искусстве — как правда жизни, и жить по той судьбе, которая, как открылось Барлаху, ждала в его эпоху все человеческое в человеке, ждала *каждого* в его человеческом существе. Вот что было сгармонировано у Барлаха, и ради именно этой гармонии наглядная пластичность его

¹² Ernst Barlach... S. 498.

¹³ Ibid., S. 378.

созданий и их сокровенный смысл находились если не в дисгармонии, то в известном расхождении. Расхождение такое намеком своим на то, как малоудовлетворительно существующее даже и в своем устойчивом покое, должно было повести зрителя в глубь самой жизни. Искусство Барлаха притязало на многое: оно решалось беречь и растревлять раны.

Для человека, глубоко переживавшего муки своего века, Барлах удивительно часто говорит о *радости*. В 1924 г. он создает гравюры-иллюстрации одновременно к шиллеровскому стихотворению «К радости» и к музыке Бетховена¹⁴. Радость — подлинный «верхний мир» Барлаха. «Я вынужден недвусмысленно заявить, что моя цель заключается отнюдь не в изображении бесплодного и в конце концов невыносимого страдания...» (Ф. Шумахеру о «Фризе внеземных», 8.XII.1930; II,242) «И самый серьезный человек, наверное, время от времени чувствует, что все — игра, то есть в том возвышенном смысле, что все вещи расходятся во всеобщей гармонии; радость — основание, радость — цель всего бытия. Подобные мгновения я склонен считать настоящим постижением реальности, тогда как самое строгое мышление — жалкая жизнь школяра... Ему кажется, что он думает, а на деле он только выполняет предписания, укоренившиеся в душе» (К. Барлаху. 19.IV.1925; II,21). Ощущение подлинной и гармоничной свободы дается Барлаху в минуты творческого озарения; при этом романтическая эстетика, равно как еретический мистицизм, служит Барлаху — казалось бы, столь архаическими — средствами объяснения небывалого творческого восторга: «Мое состояние — это некая безличность, которую я назвал бы прекрасной беспредельностью. Чувствуешь себя отрешившимся от самого себя или, как еще можно сказать, растворившимся, — чувствуешь не с сожалением обо всем том, что оставил позади себя, а с радостью, что оставил меньшее; раствориться в более содержательном существе — это отнюдь не приводит к собственной несущественности... С этим состоянием, когда тебя уже больше нет, когда весь ты пронизан счастьем великого покоя, который не замыкает тебя в себе, а расширяет, с ним не хотелось бы расставаться. Не-Я, понятое так, это больше, чем Я» (К. Барлаху, 17.XII.1922; I, 687); «Я всегда много говорю о самозабвении, — должно быть, слишком много: для меня все это крайне серьезно, но, видимо,

¹⁴ Барлах с его «смешанным талантом» нередко испытывал творческие импульсы со стороны музыки. «Музыка часто непосредственно переходит у меня в пластическое представление» (из письма Г. Т. Креберу, 1932, август; II 289), — обратное тому, что когда-то описывал композитор К. М. фон Вебер. Наконец, пластический образ у Барлаха нередко, как во «Фризе внеземных», подчиняется слушанию — будь то даже слушание бытия. «Фриз» и был задуман как (музыкальная) гармония целого, на пользу которой идут и все диссонансы (см. письмо к Г. Ф. Реemtсма, 15.I.1935; II,526) О барлаховском проекте памятника Бетховену см.: *Schmoll A. gen. Eisenwerth. Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal // Zum 70: Geburtstag von Joseph Müller-Blattau. Kassel, 1966.*

такое выражение лишь субъективное обозначение того, что остается для меня темным... Бывает такое состояние безличности, которое воспринимающая инстанция — публика — ощущает как высший подъем личности» (К. Барлаху. 31.VII.1923; I,706).

Радость творческого воспарения не исключает со-переживания человеческих страданий, а, напротив, предполагает их. Признание могучей силы радости — вдвойне значительно у Барлаха; радость — художественный предел искусства, и в ней же — предельное и желательное состояние человека. Радость — светлая цель для того, кто испытал страдания человечества в собственном труде, перенес их в свой труд. «Есть закон, согласно которому никакая работа не удастся, если не пережит тяжелый кризис, если она не углублена и не освящена им...» (К. Барлаху, 12. XII.1935; II,595)

Суровость и неподатливость барлаховских произведений воплощают в себе долгий путь страданий. Вновь особенность, сближающая Барлаха с романтическими художниками Северной Германии. Искусство уподобляется жизни, положению человека в ней; произведение искусства разворачивает судьбу человека — и никогда не довольствуется тем, чтобы воспроизводить ту светлую, незамутненную радость, которую чувствовал среди своих страданий сам художник. «... Откуда бы ни исходила благодать, очевидно, художник ничего об этом не знает и ничего не может рассказать. „Благодать“ — это скорее проклятие, чем благословение». «Именно потому, что художник принужден пережить и пере-страдать все человеческое в себе, а притом нередко страдает глубже, живет тяжелее других, художник и становится тем, что он есть» (12.11.1933; II,350).

Искусство Барлаха, суровое, нередко скорбное, отвергает красоту в каком-либо традиционном художественном понимании ее. Чтобы схватить в своей пластике историческую конкретность современного человека («вечный» аспект которого всегда соприсутствует в ней), Барлах вынужден также создавать сугубо индивидуальный художественный язык¹⁵. Если на таком языке и можно творить художественную красоту, то она сугубо специфична и требует от зрителя того самого глубоко-

¹⁵ Связь Барлаха с готической скульптурой тоже можно считать относительной: среди многочисленных испытанных им влияний готика занимает одно из первых мест. Однако всякое влияние было глубоко переработано и снято в неповторимом соотношении пластического материала и духовного смысла работ. Барлах писал о старонемецких резчиках: «Моя форма совсем иная... Я чту их, сознавая свою честным путем завоеванную самостоятельность» (23.V.1921; I,625). Только естественно, что он отвергает как далекое для него и искусство *классическое* (в отношении которого он чувствует себя скованно и «неудобно», — 8.VIII.1911; I,375), и искусство *романтическое* (испытывая «глубокую тягу к силе, идущей от трезвости и ясности», — 5.V.1922; I,669), и современный ему экспрессионизм (стилизирующий «натуральность», — 16.X.1924; I,735). Барлах отвергает и «портретирование пси-

го проникновения в язык художника, которое так затормаживает восприятие барлаховских работ. И такая красота быстро ускользает, как светлая радость, извлекаемая искусством из моря бедствий. В своих строках, написанных в память Барлаха, об этом прекрасно сказал Альфред Кубин: «Да, наше время принуждено дистиллировать красоту из ужаса»¹⁶.

Северное, самоуглубленное и вдвойне погруженное в самую глубину вещей искусство Барлаха повсюду предпочитает художественной красоте — как и пластической стройности и самозавершенности, как гармонии и гладкости — «неприглядную» правду жизни — ту естественность, которая есть для Барлаха правда природного (как человек для него — существо природы). В такой эстетике правда и может быть только неприглядной, неприглаженной, а дисгармония — признак правдивости. Как романтики начала XIX в., Барлах ощущает в себе тягу к югу, которая решительно подавляется у него приверженностью к родному северу. «Мы, конечно же, привязаны к северу... Италия и все южное великолепие всегда были противны мне», — говорил Барлах Фр. Шульту (примерно в 1915 или 1916 г.)¹⁷. Но, с другой стороны: «Север опасен тем, что там становишься не глубоким, а бездонным» (Р. Пиперу, 4.VI.1923, I, 704). Барлах коснулся тут отнюдь не абстрактной для себя опасности: движение в глубь вещей, которое вслед за скульптором должен повторять зритель его работ, иной раз заводит к неопределенностям, в безысходность «самоуглубляющегося» содержания, от которого трудно вернуться к наличному пластическому образу вещи, — открываются «темные» недра, «бездонность», бездна. Обратное — выведение мысли «изнутри», совмещение ее с пластическим обликом — удавалось Барлаху в лучших работах. Самое главное для скульптора — изображение «внутреннего» человека в деятельности его духа и ума. Ценно наблюдение

хической геометрии» в духе Пикассо — «естественным путем такого не получишь»; «Нельзя так сдирать одежду и кожу с души. Достаточно человека и его позы» (23.IX.1915; I, 446). Искусство — это путь к «сокровенному», но суть «сокровенности» такова, что невозможно просто срывать с нее покровы; вновь, говоря о Пикассо, Барлах пишет: «Мы ведем себя ужасно — так, как будто мы подсоединены к телеграфному агентству, протянувшему провода в неисповедимое...» Художник передает сокровенное именно как сокровенное: «Во мне, то есть в человеке, повсюду сплошные сокровенности, их ужасно много, но я становлюсь на сторону Луны — она выглядит на небе огромной печатью, и я утешаюсь на предмет своего неведения, удивляясь тому, что же это за тайны, которые пришлось припечатать такой чудесной печатью» (Там же). Эти строки с нечастым у Барлаха юмором в принципе содержат в себе всю его эстетику и всю его натурфилософию; все природные предметы — печати своей внутренней тайны, тайны, которая доступна только через внешнее, через печать; такая же печать, скрывающая тайное, — и сам человек. Его внешнее, его лицо, его фигура — печать и маска, но только маска, которую нельзя сорвать.

¹⁶ Ernst Barlach..., S. 461.

¹⁷ Barlach E. Prosa aus vier Jahrzehnten, S. 440.

Брехта: «Барлаховский „Читающий книгу“ 1936 года нравится мне больше, чем знаменитый „Мыслитель“ Родена. Этот последний показывает только, какое трудное дело — мыслить; барлаховская пластика реалистичнее, конкретнее, менее символична»¹⁸.

Среди друзей Барлаха был странный поэт Теодор Дойблер, один из немногих представителей в немецкой культуре «средиземноморского», антично-романского мироощущения (в свою очередь, воспитанного сознательной работой над собою); поздний Ницше призывал «*meditérranisere*» немецкую музыку, и его голос был прежде всего услышан поэтами¹⁹. Дойблер чутко воспринимал уже Барлаха раннего, еще не сложившегося. Барлах же воспринимает образ жизни Дойблера (образ жизни, который и на этот раз есть способ осмысления жизни и искусства) как нечто безусловно привлекательное и столь же недозволенное для него, Барлаха: «Думаю, что если бы я, как Дойблер, из года в год разъезжал по Средиземному морю, я немножко исцелился бы от своего слишком уж неумного самокопания» (4.VI.1923; I, 704)²⁰.

В свою очередь Дойблер писал о Барлахе с непревзойденной меткостью: «*Jedes Gesicht ist ein Dahinter*» («Каждое его лицо — это то, что позади») ²¹.

Фигуры Барлаха, особенно поздние, словно носят на себе маску, скрывая «то, что позади», — свое «сокровенное». Фигуры «Фриза внемлющих» весьма цельны, и каждая из них пластически подчинена заданному ей незаметному или почти незаметному движению — заданному каждой способу воспарять к духу. Тем не менее каждая из них дает свой вариант соединения двух начал — колонны и маски, двух начал, которые художник и сплавляет затем в единое целое, в единое движение, так что не остается между ними никаких видимых швов. Замечательно еще и то, что невозможно найти в этих произведениях какой-либо архаизации, возвращения к истокам скульптуры — настолько органично происходит в позднем творчестве Барлаха такое переосмысление своей пластики. И все же фигуры фриза слишком явно носят на себе маски, — сведенные к минимальному числу простейших черт личности, словно застывшие, оцепеневшие выражения разных «модусов» человеческого бытия. Брехт заметил (о другом произведении Барлаха), что скульптор достигает «большой проникновенности» не чем иным,

¹⁸ Ernst Barlach..., S. 499.

¹⁹ Nietzsche F. Werke: Bd. I—XVI. Leipzig, 1904. Bd. VIII, S. 10. См. о Дойблере: Peterich E. Theodor Däubler: Erinnerung und Betrachtung // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Göttes-Gesellschaft, 1964, N. F., Bd. 5, S. 215—228.

²⁰ Вновь повторяется характерное для романтических художников севера противоречие между сознанием своей «ограниченности» и нежеланием преодолеть ее, что, быть может, будет стоять им самобытности, самоуглубленности, зашифрованности их искусства.

²¹ Barlach E. Prosa..., S. 462.

как огрублением материала. У материала остается еще его свойство природной неотделанности. Это замечание верно, и оно вполне соответствует барлаховской эстетике: на таком парадоксе (потому что это, несомненно, своего рода парадокс, становящийся реальностью в искусстве Барлаха) построена психологическая достоверность фигур фриза. Однако эти маски-личины со всей их достоверностью указывают «на то, что позади» их. Каждая маска — это случайность явления, случайность человеческого лица, за которым стоит человеческое бытие — человеческое бытие *каждого*.

Произведения Барлаха, прежде всего поздние, но и не только поздние, всячески окружают и очерчивают со всех сторон это «человеческое бытие каждого» — то бытие, которое художник не должен и пытаться изображать «вообще» вне конкретности. Такое бытие и не существует как нечто абстрактное. Оно складывается из элементов, уже названных, и в нем прежде всего сопрягаются две крайности, которые обязан охватить и соединить Барлах, — это «вечное» в человеке, и это его конкретно-исторический «час». Соединяясь, эти крайние точки — задающие «меру» человека в искусстве Барлаха — дают *судьбу* человека в его современном состоянии, судьбу человеческого в нем, или, иначе, судьбу человечности в современном мире.

Огромную роль в становлении зрелого Барлаха сыграла его поездка в Россию в августе-сентябре 1906 г. Можно без преувеличения считать, что все позднейшее творчество было переработкой фундаментальных впечатлений, полученных в России. Этому не противоречит тот очевидный факт, что Барлах плохо знал Россию и имел самое приблизительное представление о ее культуре (не только авторы некоторых книг о скульпторе, как справедливо отметил Ю. П. Маркин, плохо осведомлены о России²²). Впечатления Барлаха о России мощны и неопределенны. Россия предстала перед ним как то «иное», что решительно пресекло инерцию собственного творческого развития, всколыхнуло творческие силы и обогатило «свое» исконное. Русские впечатления от недолгой поездки Барлах впитывал в себя долго, медленно: его первые рисунки, эскизы, связанные с Россией, выдают озадаченность, неумение художника, они иной раз почти карикатурно заострены, преувеличены. Он видит странное, — то странное, что слилось потом с его собственным художническим существом. Очень важно, что Барлах сумел проехать в Россию (в Харьковскую губернию) мимо показного фасада государства, мимо столиц; в сравнении с этой поездкой путешествия Рильке, ненадолго захваченного Россией поэта, выглядят прямо официальными визитами важной и потому опекаемой со всех сторон особы. Барлах же сразу проник на русско-украинские задворки и, как говорится, оказался в гуще народной жизни.

²² Маркин Ю. П. Указ. соч., с. 38.

Пробиваясь сквозь полнейшую неопределенность своих представлений о России, Барлах приходит к тому, что легло в основу его позднейшего творчества.

Таких «определенностей» было главным образом две:

1) открытие (или «переживание») *полноты* человеческого существования:

2) открытие проблематики *отверженного* человека.

Вот эти полнота человеческого и отверженность человека и служили впоследствии тем конкретным материалом, который помогал Барлаху соединять в пластическом образе человека, — впрочем, всегда указывающем на «то, что позади», — вечное измерение и конкретно-историческую определенность, характерность.

«Природа нередко в одном предмете, в одной линии соединяет торжественность и покой, гротеск и юмор, — писал Барлах в 1911 г., рассказывая о своих русских впечатлениях. — Если вы не верите моему чувству, взгляните на карандашный эскиз в моем русском альбоме — «Толстая нищенка» — и сравните его с выполненной на его основе скульптурой. Я не менял ничего в том, что видел, а видел именно это — одновременно отвратительное, комическое и (скажу смело) божественное» (8. XIII.1911; I,375).

Русское «переживание» дало в руки Барлаха тот материал, который в зрелом творчестве художника так убедительно воплощал в себе динамику движения от материи к духу, от грязного к бесплотной чистоте, но, как можно будет видеть, и не только это!

Дальнейший текст приведенного письма свидетельствует о том, как противоречиво сочеталась ясность увиденного художническим зрением с неопределенностью сознательно осмысленного: «Мне душевно родственнее человек русский, азиатский, которого понять можно лишь мистически, нежели обычный образованный современник» (I, 376).

Но вот всплывает и вторая «русская» тема Барлаха — проблематика отверженного человека: «Человек издавна предстал перед мною как мучительная проблема, как таинственное и опасное загадочное существо. Я видел в человеке проклятое и как бы зачарованное, но видел и изначально-сущностное» (Там же).

Позднее Барлах не переставал — уже спокойнее и основательнее — подводить итоги своей русской поездки:

«Я нашел в России озадачивающее единство внутреннего и внешнего, символическое: люди — таковы, все — нищие, все, по сути дела, сомнительные существа. Вот почему я должен пластически воплотить увиденное мною, и конечно, при виде человека страдающего, простоватого, томящегося, выходящего за свои грани и потому порочного, человека, предающегося пьянству, пению, музыке, во мне пробуждалось братское чувство. И это мое чувство распространяется на всех таких людей — на всех падших, проклятых, не знающих мира в душе своей, — а таких повсюду бесконечно много... Я слишком односторонний человек, бед-

ный родственник, изгнанник, колодник; с неподкупностью ясновидца я замечаю, что человек наполовину состоит из совсем другого существа, — так что есть ли на нем слабый налет культуры, для меня лишено всякого значения» (6.X.1920; I,592).

В другом письме Барлах пишет: «Мы все в этой жизни прокляты, все изгнанники, арестанты...» (28.IX.1915; I,447)

Такое ощущение собственного существования соединяет и сливает художника с персонажами его пластики, — все они одинаково представляют собою одного человека, все — варианты одного: человек — изгнанник бытия и человек — униженный и оскорбленный в этой реальной жизни. *Вечное и социальное* соединяются — и сливаются.

Человек отвержен по своему бытию человеком и отвержен в своем социальном бытии.

Образ русского человека, какого наблюдал Барлах, — это для него образ слитности того и другого, вечного и социального. Есть не только та сила, что внутренне распрямляет человека и выявляет тягу его духа высь, но и другая — под действием которой человек опадает, оседает. Вот — человек в его убогости, ущербности, приниженности, закутанный в свои жалкие одежды, так что не видно ни его лица, не видно ничего, кроме его протянутых рук. Такая динамика «оседания», которая придавливает человека к земле, превращает его в сжатый тугой объем, словно человек захотел стать кубом или шаром и занять на земле наивозможно меньше места. Фигуры — сдавленные, словно их сплющивает небывалая сила тяжести. Динамика — обратная воспарению духа: не от земли к небу, а назад в землю. Тем не менее это у Барлаха два родственных и дополняющих друг друга движения, организующих пластическое тело. С «Русской нищей» (1907) начинается ряд однотипных и в высшей степени принципиальных образов — фигуры с закрытой головой: они смотрят в себя и в землю, видны только их костлявые руки (рельеф «Жизнь и смерть», 1917). Этот тип фигуры достигает огромной силы звучания в Магдебургском памятнике: трагическая судорожная сила — в сжатых кулаках уходящей в землю фигуры. В своем толковании этого памятника Барлах писал: «Здесь указано на Беду, Смерть и Отчаяние как меру подлинного значения открытой готовности жертвовать собою. Они доказывают ценность самоотречения других»²³.

Магдебургский памятник был, по словам Барлаха, чужд всякому украшательству, примиренчеству, гармонии, был «беспощаден»²⁴. Мера

²³ In letzter Stunde / Hrsg. von D. Schmidt. Dresden, 1964, S. 38; см. также письмо К. фон Зеегеру (6.II.1930; II,206—207).

Само по себе значение толкования, которое давал Барлах Магдебургскому памятнику, не следует преувеличивать (ср.: Маркин Ю. П. Указ. соч., с. 161). При всей своей конкретности (образы солдат мировой войны) — это памятник не солдатам, а человеку как *жертве*.

²⁴ In letzter Stunde, S. 38.

стойкости задавалась гибелью, жизнь поверялась смертью, твердость духа — знанием конца и страшным зрелищем распада. Динамика возносящегося ввысь духа и динамика неизбежного возвращения в землю здесь, в этом прекрасном произведении, совпали, — может быть, всего один раз во всем творчестве Барлаха. И здесь по-прежнему ощутимы полученные им русские уроки, разветвившиеся в ряде мотивов, сюжетов, образов. Дикий немецкий политик 1930-х годов пытался угледеть в этом памятнике «советскую форму» плема: «злокозненность» замысла была, однако, скрыта куда глубже. Ведь это из России Барлах привез в Германию идею жертвенного долготерпения человека. *Пребывание*, которым определяется форма фигур у позднего Барлаха, — замершее на месте, вечное их бытие (даже и парение как «бытие» полета), — это все продолжающееся воздействие давнего, довоенного русского опыта. Ему представилось, что конкретное и социальное зримо соединяются с вечным, хотя бы в тех же нищих, которые не просто замерли в своих позах и не просто никуда не спешат, но и выражают некий извечный способ существования, отношения к бытию. Вечно сидит склонившаяся к земле старуха с протянутой рукой, — как вечно летит и посланный неведомо откуда ангел, вечно глядит в глаза смерти стойкий солдат, как, далее, вечно сомневается барлаховский Сомневающийся, вечно странствует Странник, навеки ушел в свою беспременную слепоту Слепой... Словно само бытие преломилось в этих образах, выявив в них свои необходимые — и потому вечные — грани.

Эта вечность человеческих страданий, нашедших у Барлаха глубочайшее выражение, и их социально-историческая конкретность, которую он передавал с редкой убедительностью, — это непривычное, почти нечеловеческое сочетание ставит скульптора (если рассматривать его в истории идей) на особое место в общественной жизни первой половины XX в. — ставит его *между* крайним социальным консерватизмом и революцией. Никакой половинчатый компромисс никогда не удовлетворил бы Барлаха. Он видел для себя эту дилемму, но не пристал ни к какому берегу: «Может ли почувствовать грюнвальдовские „страсти“ человек, не знающий, что значит быть отверженным? Но только все дело в том, кто испытывает такие страдания: один обретает в них наивысшее и наиглубочайшее для себя, — другой начинает браниться и становится радикалом (т. е. революционером. — А. М.)» (Р. Пиперу, 14.IV.1919; I, 544).

События 1930-х годов решили за Барлаха, какой стороне принадлежит его творчество. Как позднее писал Брехт, в лучших созданиях Барлаха «человеческая субстанция, потенциал социального протеста торжествуют над бесправием и унижением, и это являет величие художника»²⁵.

²⁵ Цит по: Ernst Barlach..., S. 496.

Человек у Барлаха гибнет или воскресает, стремится ввысь или, увядая, опадает к земле. В динамике роста и падения человека отражена общая проблема, стоявшая перед искусством XX в. — не перед одним только Барлахом. Эта проблема в плане собственно художественном заключалась в том, что человек, взятый как принципиальнейший предмет искусства, перестал быть такой постоянной «величиной», которую можно было бы воспроизводить эмпирически, — полагаясь на то, что случайность внешнего облика, лица, фигуры совпадет с внутренним и существенным. Барлах вообще отказался от портретных изображений — от того, что прежде было так близко для художника, для скульптора. Это было, конечно, только индивидуальное решение. Общая же задача, которую решал Барлах, как и другие художники XX в., состояла в том, чтобы *восстановить* человеческий облик, освободив его из-под тех наслоений и от тех искажений, причиной которых была трагическая жестокость самой жизни, самой истории. Барлах воссоздавал человека в рядах однотипных или одномотивных фигур, которые в своей совокупности указывали на человека как носителя человечности и как жертву бесчеловечности. Предметом искусства стал человек в его существенности и в его борьбе. Барлах шел особо трудным — для него и для зрителя — путем, поскольку совершенно не оставлял места для гармонии внешнего, для прямого узнавания, для эмпирического подобию. Он создал нечто вроде эпоса о человеке, лишенного плавности, фрагментарного, тяжелого, безжалостного к читателю; в нем ведется и не доводится до конца повествование о победах человеческого духа и о жестоком подавлении человечности, о страшном умирании людей.

ЙОХАН ХЕЙЗИНГА В ИСТОРИОГРАФИИ КУЛЬТУРЫ

В науке известно немало примеров недооцененных и своевременных не прочитанных книг; о них большинство узнает с опозданием, лишь постепенно они оцениваются по достоинству. Есть примеры обратного — книги, которые сразу же были встречены с воодушевлением как специалистами, так и довольно широким читательским кругом. Нет ничего странного в том, что среди трудов больших историков некоторые так и остаются малотиражными изданиями, другие же читаются очень многими, не одними только историками. Напрасно думать, будто широкий успех книги может быть предопределен популярностью изложения в ней научного материала, — это безусловно не так, и судьба научно-популярных книг бывает, как правило, если не совсем плачевной, то весьма короткой. Исключения же объясняются отнюдь не популярностью изложения, но редкостным и порой даже непредвиденным (даже чаще всего непредвиденным!) совмещением в книге разных качеств и сторон, из которых любое качество и любая сторона, взятые по отдельности, отнюдь не гарантируют книге успех. Даже и «хороший» слог (который ведь никогда не может быть «вообще», отвлеченно хорошим!), и продуманная форма. Скорее можно предположить, что необходимое сочетание качеств восходит к счастливому соотношению материала и авторской личности, которая ведь в историческом труде вовсе не обязана гаснуть и без следа расходиться в объективно преподносимом содержании, — но вот такое счастливое соотношение едва ли можно было бы запланировать наперед. Зато книга с таким соотношением внутреннего и внешнего, содержания и формы, материала и личности способна осветить те парадоксальные пути, на каких совершается сложение всех нужных такой книге сторон и качеств.

«Осень Средневековья» голландского историка Йохана Хейзинги (1872—1945) — образец исторического произведения со счастливой судьбой. Его часто оценивали как «блестящий»¹. Вышедший по-голландски в 1919 г., он был переведен на немецкий язык в 1924 г. и с тех пор много раз переиздавался, на английский — в том же 1924 г., на шведский — в 1927, на испанский — в 1930 г., на французский — в 1932 (тоже несколько переизданий), на венгерский — в 1937, на итальянский — в 1940, на финский — в 1951 г.² Уже по этому перечислению

¹ См. относящуюся к 1957 г. оценку выдающегося немецкого искусствоведа и этнографа В. Френгера, для которого она разумелась сама собой: *Froenger W. Hieronymus Bosch. 3. Aufl. Dresden, 1979, S. 430.*

² См.: *Huizinga J. Verzamelde Werken. Haarlem, 1953, t. 9, p. 11—12; Köster K. Johan Huizinga. Oberwisel, 1947, S. 99—102.*

переводных изданий можно видеть, как книга эта движется из рук специалистов к широкому читателю, интересующемуся историей культуры. Так это и было, довольно скоро — для условий послевоенной разрушенной Европы — заметили, что «Осень Средневековья» пригодна для широкого чтения и что она обладает значительным беллетристическим потенциалом. И заметили верно: чем дальше, тем больше произведение Хейзинги «уплывало» из сферы науки и превращалось в своего рода научный роман или, лучше сказать, в собрание рассказов на темы истории. И если в этих рассказах легко ощутить единство содержания и формы, материала и изложения, ясного и гладкого, без всяких изысков и ложных красот, то гораздо труднее почувствовать теперь цельность научного замысла этой книги и единство образа эпохи, какая в ней представлена. Как научное сочинение — и только, «Осень Средневековья», как оказалось, отнюдь не относится к «неисчерпаемым» трудам — и, напротив, как сочинение с редкостным сочетанием качеств оно доказало и свою жизнеспособность, и, пожалуй, уникальность. А это, в свою очередь, в полной мере возвращает книге ее значение памятника исторической мысли, своеобразной вехи в научной истории культуры. Таким образом, «Осень Средневековья» — это отнюдь не вечная книга и не образцовое достижение исторической мысли — здесь ее нельзя переоценивать, — но показательный пример яркого и «самоисчерпывающегося» замысла. Творческий замысел возникает и осуществляется в свой неповторимый исторический момент — отсюда поразительная его своевременность и для науки, и для общества. Отсюда в ней научно-художественное равновесие — в стиле, форме, содержании, — равновесие, которое с уходом в прошлое породившего его исторического мгновения становится зыбким. Внутри целого беллетристическое начало склоняет в свою сторону чашу весов. Можно будет даже убедиться в том, что силу такой книги составляют именно ее слабости — сложившиеся вместе, и сложившиеся именно в свой неповторимый, уникальный и уже не воспроизводимый более облик. Вот почему она остается документом исторической мысли — воплощенным моментом ее движения. По этой же причине, хотя эту книгу и естественнее представлять себе сейчас в виде лишенного всяких претензий «нейпербека», а не серьезно и последовательно комментируемого издания, восполнить непостижимый пробел³ в переводной научной литературе на русском языке было совершенно необходимо.

³ Есть иные не менее обидные пробелы — среди них отсутствие перевода книги Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье», впервые изданной в 1948 г. См.: *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948; 9. Aufl. Bern, München, 1977. Книга известна специалистам, однако отсутствие перевода существенно замедляет ее осмысление в науке и, главное, обедняет общее историко-культурное сознание.

В создании всякой книги есть известная общая сторона, и книга, создаваясь, отвечает внутренней потребности науки и входит в логическое ее движение; выдающаяся книга сама способна повлиять на эту логику движения. Есть и личный элемент, который коренится в частных обстоятельствах жизни автора, в его темпераменте и т. д. и уже проявляется в создании книги. Этот элемент как будто не очень важен для сути и смысла научного произведения, Однако, когда речь идет о выдающемся произведении, всегда интересно наблюдать, как общая сторона, логика самой науки, подчиняет себе даже и все личное и частное в исследователе, так что даже все принадлежащее личности случайное и преходящее начинает отражать в себе основные идеи и представления ученого, продолжает их в себе и рождает их. И еще интереснее наблюдать непреходящую взаимосвязь общего и частного, личного, их взаимодействие и взаимопомощь, тогда, когда возникает не что-то безусловно великое и гениальное, но нечто более скромное и тем не менее неповторимое, уникальное. Особенно когда возникает произведение, значение и эффект которого никто не мог предвидеть, — своего рода маленькое чудо творчества, вполне подвластное человеческим меркам, однако именно своей непредвиденностью приводящее в изумление. Когда в конце жизни Хейзинга писал небольшой текст, названный им «Мой путь к истории», он прекрасно сознавал, в чем состояла именно его особая задача: он не должен был писать ни обыкновенные мемуары, ни научную биографию с полным и трезвым отчетом о научном пути⁴, об учителях, о проделанной работе и, может быть, о неиспользованных возможностях и неосуществленных замыслах. Хейзинге надо было писать о другом и иначе — совсем не о пути историка, а обо всех тех случайных и закономерных, важных и неважных, житейских и научных обстоятельствах, которые сложились вместе для того, чтобы словно без ведома и желания самого ученого весьма последовательно подвести его к занятиям историей и к созданию исторических трудов. Хейзинга понимал, что должен написать о «чуде» рождения историка внутри человеческой личности — он создал текст в жанре исповеди, но только исповеди в миниатюре. Ему не приходилось каяться и обнажать тайны сердца, а необходимо было показать, что как раз ничего чрезвычайного и выходящего за пределы нормального с ним не случилось, но что он всегда чувствовал себя прежде всего человеком, а затем уже историком. Специалист не подчиняет себе человека в нем, и, напротив, всякое специальное знание существует внутри личности, в отвоеванном ею для себя пространстве свободного самовыявления, творческой реализации.

⁴ Ср., например, в серии «Памятники исторической мысли» написанную дельно, с огромным чувством собственного научного достоинства и с пафосом «Автобиографию» Р. Дж. Коллингвуда. См.: *Коллингвуд Р. Дж. Идеи истории: Автобиография*. М., 1980.

Известная парадоксальность этой позиции ученого, ее безусловная непривычность и нетипичность ярко характеризуют Хёйзингу. Для него и как для историка самое главное — всегда оставаться самим собой, и это ощущение себя самим собой, определенной и неповторимой «точкой» в жизни и в истории, конкретным «я» с его чувствами и ощущениями и хорошо известными ему самому привычками налагает свою печать на все, что бы он ни делал. При этом нет ничего более далекого, чем эта «точка» «я» и романтически-субъективная, экзальтированная личность, способная восторгаться сама собой. У Хёйзинги это свое «я» не вызывает решительно никакого возбуждения, как бы даже не останавливает на себе внимания, пребывает в тени, оно до конца скромно, способно погрузиться в предмет своих штудий и даже, приступая к занятиям, не слишком смотрит на то, что будет их предметом, однако оно все время осознает само себя в действии — просто и сдержанно — и не могло бы оторваться от себя. Поэтому тут дело даже не в том, что выбранный предмет всякий раз ярко и своеобразно окрашивается цветами личности, — вовсе нет, но это должен быть предмет, «моя» связь с которым не подлежит сомнению: это «я» всякий миг вижу, осознаю, постигаю свой предмет, хотя отнюдь не прихожу в восторг и умиление от того, что это делаю именно «я». Это «я» даже скорее пассивно — и все же очень спокойно, убежденно соразмеряет, соотносит все с собой. Для науки, которой займется такое «я», это сразу же возымеет определенные последствия. Так, для Хёйзинги было бы совершенно немислимо «конструировать» свой предмет, выстраивать цепочку далеко идущих умозаключений, выводов, строить гипотезы и вообще рассуждать о том, что в каком бы то ни было смысле не очевидно самым непосредственным образом. Уже прочитавший «Осень Средневековья» знает о том, что эта книга, строго говоря, почти не содержит обобщений: коль скоро тема книги — культура XV в., то культура характеризуется через то, как люди поступают, как они привыкли себя вести, каковы их движения и жесты, что они предпочитают, что — любят. Причем о том, как они обычно ведут себя, можно судить лишь по тому, как вот такой-то человек, такие-то люди поступали в таком-то случае. Правда, переход от конкретной ситуации к тому, что бывает обычно, нуждается в индукции, но читатель уже знает, что такие выводы Хёйзинги обыкновенно шатки и неопределенны, — сам Хёйзинга склонен иной раз выражать сомнение в их правомерности, чаще же всего они попросту «скрадены», и Хёйзинга полагается на впечатление — на впечатление правдоподобия, вероятности, типичности ситуации. Мы, однако, забежали здесь вперед, поскольку о методологии Хёйзинги-историка речь пойдет дальше. История или что бы то ни было должно лежать близко к рассматриваемому, осознающему его, рассуждающему о нем «я». Это с самого начала как бы некое поле очевидности, в котором «я» и констатирует факты, и описывает явления, и открывает новое и забытое, причем именно в силу своей очевид-

ности эти открытия никогда не бывают внешне эффектны и сенсационны — все принимается к сведению, отличие от нынешнего, современно, непривычность наблюдаемого, разумеется, фиксируется, но лишь для того, чтобы сказать: раньше было так, люди чувствовали так, поступали так, во многих случаях «нам» это уже непонятно, для «нас» невоспроизводимо. То, что мы способны узнать и увидеть, читая старинные тексты, вносит в описания Хёйзинги яркие черты, ситуации, картины. А черты, картины, ситуации складываются воедино — но до какой именно степени, зависит уже скорее от читающего, от его способности собирать вместе свои впечатления, потому что автор предоставляет ему максимум конкретности и самый минимум оформляющего материала, конструкций, категорий, осмысления целого.

Хёйзинге жизненно важно было ждать — ждать свой предмет, ждать, пока тот приблизится сам, и соответственно нельзя было углубляться в него; определенный запрет на «конструирование» влечет за собой пространность и несобранность материала. Материал должен говорить сам за себя. Его можно приводить в порядок и распределять по темам, но нельзя выстраивать, активно прорабатывать, возводить ко все большему обобщению, даже сопоставлять с иным. Целое же, вся книга, создается, пожалуй, по эстетическим законам. По этой же причине книги и статьи Хёйзинги почти никогда не продолжают одна другую. Подобно главам книги, разные работы близостью своих тем могут образовывать круг, но работы не следуют друг за другом, не «вытекают» друг из друга, они связаны темой, не идеей, материалом, не мыслью с ее напряженным единством и ясной направленностью. А «ожидая» свою тему, нельзя было даже активно искать ее, а надо было как бы осторожно выспрашивать свое «я», чего именно ему хочется и что ему близко, отнюдь, как сказано, не выставляя это свое «я» на первый план, вперед, но, напротив, предполагая, что за ним стоит «мы», современный человек с его привычками, поведением и способом выражения чувств, интересы которого совпадут с «моими». Успех работ Хёйзинги отчасти объясняется такой «устроенностью» его личности — она не столько ярка, сколько в своей скромности рефлектирует «современного человека», общее в себе же самой, а потому во всех своих высказываниях красноречива для этого человека, для человека тех дней, — каким бы материалом ни занималась, *открывает* этому человеку его же самого, удовлетворяет его потребности, отвечает на его запросы.

Хёйзинге было 47 лет в год издания «Осени Средневековья», книги, принесшей ему европейскую известность. Что же подвело его к созданию такой книги?

Хёйзинга родился в Гронингене. Он учился здесь — сначала в школе, затем в гимназии. В гимназии он увлекся геральдикой, потом нумизматикой. Уже в гимназии проявились несомненная талантливость Хёйзинги и другое качество — неторопливость. В гимназии Хёй-

зинге представился случай изучать семитские языки — иврит, затем арабский, к которому он почувствовал особую привязанность. По всей видимости, все, чем занимался Хейзинга, он выучивал очень быстро, без спешки и суеты, но и без каких-либо сверхзадач, которые ставил бы перед собой. Уже тут Хейзинга хорошо сознает, что ему нужно, и самое первое из этого — оставаться в своих границах, как личность, оставаться самим собой. «Я не был тогда усердным читателем и не стал им после», — пишет Хейзинга⁵. И в другом месте: «Помимо того, что было у меня в работе, я читал мало — слишком мало, говорю себе с давних пор, вспоминая постыдные пробелы в своем чтении»⁶. Мера малого и многого, конечно, условна; с ранних лет о Хейзинге шла слава, что он встает необыкновенно рано и все успевает, — самому Хейзинге вспоминались не часы, проведенные за книгами, а часы прогулок, во время которых мысли укладывались в порядок. «Что удивляет меня самого при воспоминании о тех годах, это почти полное отсутствие во мне теоретико-познавательного и философского интереса, а также разумения естественных наук, между тем как среди моих друзей были и такие, которые были полны по уши Геккелем и Бюхнером и корпели над Лоренцом и Максвеллом»⁷. Поскольку у Хейзинги не было материальной возможности поступить с Лейденский университет, чтобы продолжить там изучение семитских языков, он вынужден был довольствоваться Гронингенским университетом, где выбрал специальность *Nederlandsche Letteren*, т. е. голландскую филологию. Специальность эта в тогдaшнем толковании предстает неожиданно широкой — предполагалось изучение истории (за вычетом древней), голландского языка и других предметов. Но в то время как Хейзинга мог преспокойно забывать свой греческий язык, он был обязан сдать экзамен по санскриту; защищенная им спустя несколько лет диссертация по индологии тоже считалась работой «по голландской филологии»⁸. В университете Хейзинга примкнул к студенческому клубу, который находился под влиянием голландского «Движения восьмидесятых годов», обозначившего поворот к современности (*Moderne*) с подчеркнуто эстетическим видением мира. «Оно научило нас, — вспоминал Хейзинга, — ставить науку ниже искусства, искать подлинную жизнь в глубинах нашей души — это было великим благом — и не заботиться о политике и тому подобных вещах, что было большой ошибкой»⁹.

Глядя на дальнейшее развитие Хейзинги, можно удостовериться в том, что в основном он не изменил тому, к чему приучился уже на школьной скамье. У него и впоследствии не было интереса к естество-

⁵ *Huizinga J. Mein Wen zur Geschichte*. Basel, 1947, S. 20.

⁶ *Ibid.*, S. 58.

⁷ *Ibid.*, S. 20.

⁸ *Huizinga J. Verzamelde Werken*, t. 9, p. 3.

⁹ *Huizinga J. Mein Weg...*, S. 22.

нению и к его истории, не было и настоящего интереса к философии — такого, который сказался бы практически, в его работах. Кстати говоря, Хёйзинга, учась в Гронингском университете, не мог слушать лекции Г. Болланда, известного популяризатора и комментатора Гегеля, учеником которого Хёйзингу иногда называют¹⁰, — Болланд преподавал в Лейдене; его имя (за одним-единственным исключением) не встречается в работах Хёйзинги. Точно так же Хёйзинга привык ставить искусство выше науки и искать подлинную жизнь в душе, — возможно, для этого ему и не требовалось стороннего влияния. Изменилось с годами отношение Хёйзинги к политике, мимо которой уже нельзя стало проходить с беззаботностью студента; все же и в позднем Хёйзинге чувствуется старая закваска — в юности он годами не читал газет и политика для него была неизбежной и страшной бедой.

Учась в Гронингене, Хёйзинга провел семестр 1895—1896 гг. в Лейпциге. Здесь он много занимался языками и лингвистикой, приступив к изучению и древнеирландского, и литовского, и славянских языков и между тем успевая слушать репетиции оркестра Гевандхауза под управлением Артура Никиша. Слишком много для одного семестра! Тут же Хёйзинга подобрал себе и тему диссертации — «О выражении восприятий света и звука в индогерманских языках». Для того времени эта тема находилась «на стыке» лингвистики и психологии — с уклоном в психологию, которая в Лейпциге была представлена знаменитым именем Вильгельма Вундта. В мае 1897 г. Хёйзинга защитил, однако, совсем другую работу — «О видушаке в индийской драме»¹¹ (видушака — фигура шута), для которой необходимо было прочитать значительную часть написанных на санскрите классических индийских драм.

Защитив диссертацию, Хёйзинга неожиданно для себя стал преподавателем истории в школе в Харлеме. Преподавая подросткам, он сам впервые изучил историю: «Лишь теперь я впитал в себя по-настоящему связный образ истории. О критическом фундаменте я не беспокоился, более всего мне хотелось давать живой рассказ»¹². Вместе с тем Хёйзинга (по инерции!) продолжал заниматься индологией и начал в это время читать классиков индийской медицины. С 1903 г. Хёйзинга приват-доцент истории древнеиндийской литературы и культуры в Амстердаме. Здесь Хёйзинга выступает уже как знаток буддизма («хорошо сознавая, насколько поверхностны были мои знания...»¹³) — его вступительная лекция была посвящена «Изучению и оценке буддизма» и отчасти была направлена против современных теософских учений. Хёйзинга читал курс «ведийско-брахманской религии» и одно-

¹⁰ Философская энциклопедия. М., 1960. Т. 1. С. 381.

¹¹ *Huizinga J. De Vidûsaka in het indisch toneel.* Groningen, 1897.

¹² *Huizinga J. Mein Weg...*, S. 39.

¹³ *Ibid.*, S. 44.

временно ощущал, что в «более глубоких слоях сознания в нем уже совершался отход от лингвистики и ориенталистики к истории в более узком смысле слова. С огромным интересом занимаясь Атхарваведой и буддизмом, я все лучше чувствовал, насколько мне чужд, насколько далек от меня мир Востока... Мне становилось все яснее, что меня влекло находившееся ближе ко мне — в средневеком Западе, с которым я никогда не утрачивал духовный контакт. И однако влечение это воплощалось не в научной форме — то было скорее неопределенное тяготение фантазии к прямому соприкосновению, которое более всего питалось представлениями изобразительного искусства»¹⁴. В те же годы Хейзинга приступил к изучению древнейшей истории Харлема и уже в 1905—1906 гг. опубликовал солидную часть работы о «Возникновении Харлема». В 1904 г. освободилась кафедра всеобщей истории в Гронингене; Хейзинга к этому моменту не опубликовал еще ни одной исторической работы, тем не менее он подал свои документы и получил это место вопреки мнению факультета и кураторов — благодаря поддержке своего университетского профессора П. Й. Блока, у которого в свое время слушал курс истории. Вряд ли Блок серьезно ошибся! В Гронингене Хейзинга преподавал по 1915 г. Занятый чтением лекций, он почти не публиковался в эти годы. Исключение составила история университета за третий век его существования, подготовленная к юбилею 1914 г.; эта тема автоматически досталась Хейзинге как университетскому профессору истории и увлекла его.

В те же годы гронингенского профессорства Хейзинга стал постепенно готовить книгу о культуре позднего Средневековья. Как это естественно было для Хейзинги, замысел не следовал из его чисто научных интересов (сколько их сменилось за одно десятилетие!), а сложился в глубинах души, постепенно дозрев до того, чтобы темная и неконтролируемая нить внутреннего существа сомкнулась с логикой движения самой науки. Прогуливаясь в воскресный день в окрестностях Гронингена, вспоминал Хейзинга, — дело происходило, скорее всего, в 1907 г. — он почувствовал, что вдруг понял: *позднее Средневековье — не провозвестие грядущего, а отмирание уходящего в прошлое.*

Читатель «Осени Средневековья» хорошо помнит, что таков отправной тезис этой книги. Хотя он в известной мере сомнителен или некорректен (всякая эпоха содержит элементы уходящего и нового, даже если последние не выявлены отчетливо, и позднее Средневековье не могло только «отмирать», не было ведь «абсолютной» смертью — это очевидно), то тезис все же понятен, во-первых, в конкретной ситуации науки, во-вторых, именно как чисто интуитивное «усмотрение» исторического движения культуры в целом.

¹⁴ Ibid., S. 45.

Первое поясняет сам Хёйзинга. «Моя мысль, — пишет он, — вращалась вокруг искусства братьев ван Эйков и их современников, которые необыкновенно захватили меня в те годы. Как раз тогда вслед за Куражо и вместе с Фиренсом Гевартом и Карлом Фольцом вошло в обыкновение понимать старонидерландское искусство как зарю северного Возрождения. Мои представления шли в диаметрально противоположном направлении»¹⁵. Позднее в искусствознании возобладал иной взгляд — расходящийся с Хёйзингой и логически более правомерный. К этому еще придется вернуться. Было бы неверно с легкомыслием отнести к другой стороне тезиса Хёйзинги — именно к тому, что тезис этот целиком интуитивен. Как раз его интуитивность есть по своему ценная сторона его, а для историка того склада, что Хёйзинга, и вдвойне ценная. Исходный тезис Хёйзинги — это вместе с тем и некий эмоционально-характеристический *жест*, выявляющий собственную личность: он задает определенное динамическое наклонение всему историческому материалу, который будет рассматривать автор, историк, и он же полагает начало самоанализу авторской личности, который хотя и производится косвенно, через материал, но тем не менее производится непрерывно. *Две картины мира* вступают в диалог, но только так, что, во-первых, диалог происходит внутри личности, в пространстве ее свободы, и, во-вторых, так, что обе эти картины мира, при всем своем различии, по возможности сближаются в некоем мирном и интимном контакте между собой, в человеческом, гуманном со-понимании и взаимознавании. Спокойно-рассудительная беседа в тесноте внутреннего пространства: творчество Хёйзинги таково, что оно никак не может обходиться без известной слитности авторской личности с материалом. В этом нельзя не узнать в значительной мере общую для рубежа XIX—XX вв. эстетическую позицию, психологизированную и как бы идущую вослед и вторящую дильтеевской теории «переживания»: жизненный материал должен так или иначе стать внутренним переживанием писателя, должен быть освоен им внутренне, стать *ego* личным материалом и только затем уже, как материал одновременно внутреннего самораскрытия души, должен выдаваться наружу — все равно, в формах ли более похожих на реалистические или же в подчеркнуто символических. Такова, например, сознательная эстетическая позиция Томаса Манна, начиная с раннего его творчества и до конца жизни, и такова же, по сути дела, позиция Хёйзинги как историка: как специальность не подавляет в нем человека, так научная работа — писательскую и эстетическую интенцию. Только что у такого писателя, как Томас Манн, с гордостью ощущающего себя носителем и представителем целой национальной культуры, самовыявление влечет за собой огромное давление личности на материал; тогда как у Хёйзинги все совершается скром-

¹⁵ Huizinga J. Mein Weg... S. 56.

нее и трезвее и он нуждается в полнейшем равноправии обеих сторон, обеих картин мира, вступивших в дружеский и полный взаимопонимания диалог. Интуитивность творчества Хейзинги, таким образом, ценна уже тем, что дает осуществиться такому творчеству, которого как уникального явления без этого просто бы не было.

Есть и еще одно положительное качество той же интуитивности — разумеется, в тех конкретных условиях, в каких возникал сам творческий феномен. Интуитивное суждение о целой эпохе несомненно предполагает не более не менее как снятый образ исторического движения во всей его совокупности, итоговый образ действующих в нем сил, его внутренних напластований, особое видение динамики истории и соотношения каждой из ее эпох. В таком случае все эпохи способны как бы оживать, тесня друг друга на стыках, на переходах: вопрос о границах эпох не схематически-формален, но существен, зависит от содержательного наполнения каждой из них и от тяготения каждой к своему смысловому центру, к сущности. Можно не сомневаться в том, что П. Й. Блок, хорошо знавший Хейзингу, рекомендовал на кафедру истории ничем не проявившего себя исследователя, будучи уверен в его важной для историка способности «видеть» минувшее и по-своему непосредственно воспринимать и переживать его, далее — видеть все движение истории в смене живых форм, сущностей, жизненных укладов. Что-то из этого Хейзинга сумел реализовать.

Однако историк, отказывающийся от формальных схем исторического процесса и, главное, от того, чтобы теоретически осмыслять историческое развитие, доводить свое «видение» истории до тезисной ясности или даже в конечном итоге до известной упрощенности (как принципа, регулирующего «видение»), от того, чтобы объективировать его, рискует впасть в своего рода вторичный догматизм и схематизм. Хейзинга совсем не избежал такой опасности: для него то, как видит он эпоху, то, что видит он в ней, и есть непосредственно сама истина. Но истина — без какой-либо эпистемологической напряженности! Отсюда его приверженность своему тезису о позднем Средневековье. Отсюда же и своеобразное «почитание» слов, когда этот вторичный схематизм овладевает мыслителем, столь явно ему противящимся: вопреки своему, казалось бы, ясному видению XV в., его форм, привычек, манер и бытовых норм, Хейзинга должен подтягивать этот век к средним векам «вообще», стилизовать его под «общую» сущность. Глубоко укоренившееся в личности методологическое упрямство! В самом тексте своей книги Хейзинга не мог не отмечать места, где материал противоречил его однобокой и недиалектической стилизации. Парадокс интуитивистской методологии воплощен в книге Хейзинги-историка, который почти не интересовался методологическими проблемами своей науки. Но и без этого тоже не было бы феномена Хейзинги.

Хёйзинга позже весьма решительно высказался о своем главном отправном тезисе — «эта мысль, если можно тут говорить о мысли...»¹⁶. Однако такая самокритичность не способна ни в чем «поправить» взгляд на историю: никакое реальное противоречие не могло заставить Хёйзингу пересмотреть его основной тезис. «Видение» оказалось сильнее конкретной мысли, а методологическое упрямство историка лишь способствовало законченности и даже методологической однозначности его труда. Можно сказать, что чем больше историк полагался на непосредственную очевидность увиденного им (и ясного как бы до всякой методологии), тем больше становилась его книга ясным выражением известных методологических тенденций в самой науке (уже вполне независимо от «я» и «его» видения).

Нет сомнения в том, что загадка удачи «Осени Средневековья», загадка несомненно выдающегося качества этого произведения, помимо всего прочего, кроется в том, что, в то время как над ним проносятся методологические бури и внутрь текста проникают разного рода противоречия и парадоксы, сам автор его как будто вовсе не подозревает о том, не затронут ими и пребывает в безмятежном покое созерцания, увлеченно описывая все увиденное и подмеченное им. В известной мере так это и было: Хёйзинга с удовольствием открыл окно в XV столетие и перенесся в мир его жизненных форм, отключившись от всего иного. Известная безмятежность была в характере историка: «Моя научная и литературная деятельность никогда не отличалась в моем сознании характером борьбы за материал. Вещи, над которыми я работал, о которых писал, никогда не выступали передо мной как проблемы, которыми мне надо было овладевать»¹⁷. В этих словах нужно ощутить сопротивление немецкому — немецкой науке, немецкому стилю мысли того времени, стилю, утрирующему после Ницше «волю», упорное, драматическое, освещенное трагедиями истории обращение с материалом (именно «борьба» с ним и борьба за форму, концепцию, свое видение, свое понимание). В пору написания «Осени Средневековья» эти немецкие волевые акты в искусстве и науке только еще экспрессионистски заостряются.

Вместо всего этого в книге Хёйзинги продолжает жить историко-культурное благородство такого исследователя, который глубоко усвоил выработанное XIX в. понятие гуманности, уверовал в него и нашел место для такой человечности в самой науке. Покой, душевное равновесие (прямо противоположное какому бы то ни было безразличию) и, как сказано, безмятежность — свойства такой исторической мысли, которая сама окультурена вместе с культурой, вместе со своим предметом, и близость историка своему материалу проистекает еще и отсюда. Покой или безмятежность — это свойство также и стилистическое: страх, за-

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. S. 59.

бота, тоска и прочие неприятные переживания, если душа историка им не чужда, не смеют выходить на поверхность, и тут никогда не пахнет варварством и той неусмирённой первобытностью, в которую европейская наука стала пристально всматриваться с середины, если еще не с самого начала, XIX в. Сам научный стиль продолжает оставаться образом истинной культуры. С гегелевской традицией здесь надо порвать с самого начала, поскольку она предполагает бесконечный и беспощадный в своей аналитичности понятийный процесс. Хейзинга же, естественно, примыкает к совсем иной традиции, к традиции Якоба Буркхардта (1818—1897), который как духовное явление, как форма исторической мысли возможен лишь через разрыв с Гегелем и всей его эпохой.

«Разве специфическая атмосфера Цюриха и Базеля не помогла Буркхардту сохранить такое непосредственное отношение к гетеанскому представлению о человеке, о *humanum*, которое было уже невозможно в тех центрах европейской культуры, где идеи веймарского неогуманизма были к тому времени давно уже вытеснены иными идеями?»¹⁸ Видимо, и да и нет: если и остается в такой полновесной и неполноценной исторической мысли что-то «гетеанское», то лишь в пределах совершенно нового представления о человеке и его месте в мире, представления, стремящегося привести в новую гармонию все стороны личности, дух, душу, чувство. Об этом непременном разрыве между эпохами в свое время хорошо написал Карл Левит: «Со стороны внешней вершина философии истории и Гегеля, и Буркхардта одинаково состоит в идее свободной личности. Свобода — это и для Гегеля единственно-истинное, что присуще духу, и свободен человек, как по Гегелю, так и по Буркхардту, тогда, когда он пребывает «при себе». Но за одинаковыми формулировками стоят совершенно различные конкретные интерпретации человеческой жизни и человеческой истории, так что конкретно «бытие свободным» и «бытие при себе самом» означают нечто прямо противоположное. В чем Буркхардт видит вполне позитивную свободу человека — это как раз то самое, что Гегель называет негативной свободой; та же свобода, какую Гегель противопоставляет этой последней в качестве свободы позитивной, у Буркхардта описывается так: «Несвободный человек гоним темными силами действительности». Буркхардту хочется показать, как индивид может стать свободным для самого себя от всеобщего исторического совершения, тогда как Гегель хочет показать, как индивид может стать свободным от себя самого для всеобщего исторического совершения. Все прочие расхождения между Гегелем и Буркхардтом можно понимать как модификации этого основополагающего расхождения между ними, расхождения, касающегося средств, с помощью ко-

¹⁸ Аверинцев С. С. Культурология Йохана Хейзинги // *Вопр. философии*, 1969, № 3, с. 170.

торых человек обретает свою свободу. К гегелевскому понятию «свободы» относятся такие понятия, как «страсть», «действие», «труд, борьба и муки», «политический человек», «государство» как некая нравственная целокупность и, наконец, в роли все направляющего «провидения» — «божественный разум». В то же самое время с идеей свободы, какую разделял Буркхардт, взаимосвязаны такие фундаментальные его понятия, как «наслаждение», «созерцание», «покой», «аполития», «государство как неизбежное зло», «сатана» в качестве властелина всемирной истории»¹⁹.

Весьма выразительное противопоставление! Все благородство гармонического индивидуализма, который далеко не эгоистичен — ни в классовом, ни в индивидуально-нравственном отношении — и который преодолел искушения романтического самовозвеличивания творческой личности, все благородство этого гармонического индивидуализма XIX в. зиждется на отрешенности от истории, а вместе с тем от классической (неогуманистической, гетеанской) гармонии как синтеза противоречий и от классической диалектики, постигающей противоречия во всей их кричащей резкости. Новый образ истории, даже если он достигает порой величия и величественности, внутри себя покоится на некоторой камерности, даже если сама по себе эта внеисторически-историческая ячейка, человек, и постигается вполне полнокровно и всесторонне. Мысль Хейзинги остается в пределах этого открытого Буркхардтом и подсказанного самим же историческим процессом нового образа истории.

Современный исследователь говорит об особой линии в исторической науке XIX в. и о присущих ей постоянных чертах — эта линия ведет от Якоба Буркхардта к Карлу Лампрехту: историки, входящие в этот ряд, отличались «не столько акрибией, сколько глобальной широтой своего философско-исторического подхода», они находились в оппозиции к цеховой историографии; наконец, они тяготели к истории как *истории культуры*²⁰. Как можно думать, Хейзинга совершенно естественно присоединяется к этому ряду. Еще более того: Вильгельм Генрих Риль (1823—1897), весьма интересный, недостаточно известный у нас консервативный мыслитель, писатель и историк, историк культуры и музыковед, характерным образом полемизирует с историографией середины XIX в., настаивая на изучении «исторически возникших жизненных обычаев» как своего рода источника, не менее важного, нежели письменные источники и памятники материальной культуры²¹. Можно назвать В. Г. Рилья отдаленнейшим предшественником истории культуры наших дней — истории культуры, которая переживает поворот-

¹⁹ Löwith K. Burckhardts Stellung zu Hegels Geschichtsphilosophie // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle, 1923, 6. Jg., S. 731—732.

²⁰ Steinbach P. Einleitung // Riehl W. H. Die burgerliche Gesellschaft. Frankfurt a. M.: B.; Wien, 1976, S. 15—16.

²¹ Ibid., S. 16.

ный момент и, согласно анализу А. Я. Гуревича, характеризуется сближением истории с этнографией и пересмотром отношения к источникам, новым подходом к ним, новым их прочтением, имеющим своей целью прочтение «картины мира» и «ментальности», присущей эпохам прошлого; показательным образом человек «как средний член между социальной структурой и культурой» оказывается в центре такой истории культуры²². В таком случае Хёйзинга спустя два поколения после Рилья уже не отдаленнейший, а отдаленный предшественник современной истории культуры.

Хёйзинга во многом разделяет взгляды и установки того направления исторической науки, к которой он примыкает; они в основном идут уже от Буркхардта. Вот примеры: «Мы отказываемся от всякой систематики» (Буркхардт: «систематическое», «системность» означает универсальную проконструированность представления об истории, а отказ от нее отнюдь не ведет к «бессистемности» самого изложения, отнюдь нет!); «Наш предмет — это такое прошлое, которое явно взаимосвязано с настоящим и будущим» (Буркхардт), а в то же время «настоящее» находится в противоречии со всем прошлым и, следовательно, противопоставляется прошлому²³. Первое из приведенных положений ставит историка в характерное и, можно сказать, странное положение в отношении к методологии его науки: историк не столько заинтересован в окончательном прояснении своей методологии, сколько пассивен по отношению к истории; ему интереснее знать, что она скажет сама, чем добиться ясности на предмет совершаемых им мыслительных шагов. Второе и третье положения до известной степени противоречат друг другу и, вводя современность в историческое движение, отрывают ее от этого движения; и это противоречие не столько методологический, теоретический тезис, сколько следствие внимательного вслушивания в исторический процесс и следствие размышления о своем, экзистенциальном, положении в этом потоке. Все это можно найти у Хёйзинги. Но еще важнее этих положений то обстоятельство, что история становилась у Буркхардта историей культуры, историей культурных форм, искусства, а история культуры становилась критикой культуры — и это уже в полнейшем единстве с противоречивым положением современности в историческом процессе и с экзистенциально-противоречивым положением историка по отношению к историческому прошлому.

История культуры, приняв то направление, какое придал ей Якоб Буркхардт, сейчас же оказалась на грани с самим искусством, стала

²² Гуревич А. Я. Этнология и история в современной французской медиэвистике // Сов. этнография, 1984, № 5, с. 36—48, особенно 37—39.

²³ Rüsen J. Die Uhr, die der Stunde schlägt: Geschichte als Prozeß der Kultur bei Jacob Burckhardt // Theorie der Geschichte: Beiträge zur Historik, München, 1978, Bd. 2, S. 188—191. О «предмете истории» см. «Исторические фрагменты» Я. Буркхардта: Burckhardt J. Weltgeschichtliche Betrachtungen: Historische Fragmente / Hrsg. von J. Wenzel. Leipzig, 1985, S. 254.

ближайшим соседом художественного творчества. История культурно-исторических жанров XIX в., насколько можно судить, еще не написана; представляется, что она могла бы внести большую ясность в картину развития самого исторического сознания в ту эпоху. Речь здесь может идти безусловно не о каком-то определенном жанре, но о целом конгломерате различных жанров, которые ведут самое непостоянное существование между полюсами собственно исторической науки и простой беллетристики. Это не один жанр, а беспрестанное жанровое превращение и переход, и внешне и внутренне, когда, например, исторический роман может абсорбировать научный подход к истории или давать импульс таковому, когда можно создавать произведение в духе старинной хроники, стремясь из чисто научно-экспериментальных соображений к максимальному и вводящему в заблуждение подобию (А. Хаген), когда можно чередовать в своем творчестве исторические очерки-характеристики и культурно-исторические новеллы²⁴, в которых общее — это создание «характеров»-портретов целых эпох или их существенных сторон, причем автор явно не может отдать предпочтение научной или беллетристической тенденции, и т. д. Представление о целостности той или иной эпохи, о присущем ей особом культурном языке, очевидно, было свойственно историкам культуры, и они все снова и снова ищут подступы к такой существенной целостности. Это же и прямая задача Хейзинги.

Сам Хейзинга позднее решительно выступал против беллетризованных исторических трудов²⁵, и это естественно: его собственный замысел был предельно далек от ставшего популярным художественно-публицистического жанра 1920—1930-х годов. Однако «Осени Средневековья» все равно присуща известная беллетризация. Не просто как книге, которая наследует жанровые искания, продолжавшиеся почти целое столетие, — поиски жанра, который был бы вполне адекватен замыслу новой культурной истории, но, видимо, как книге, которая с самого начала вынуждена погрузиться в пространство жанровой неразрешенности, двойственности, если угодно — биполярности. Любое произведение, коль скоро оно принимало такие-то методологические посылки (как описаны они выше), надо думать, попадало в ситуацию подобной неразрешенности. И ясно одно — что это не было делом какого-либо чисто головного решения, а вытекало из известной жизненной потребности, и отсюда же неперемнное желание соединить, сочетать такую жизненную, коренящуюся в настоящем первопричину и предъявляемые к историческому труду требования научности. Надо было принимать известные методологические положения и одновременно отказы-

²⁴ См.: *Riehl W. H. Culturstudien aus drei Jahrhunderten.* Stuttgart, 1859; *Idem. Cuturgeschichtliche Novellen.* Stuttgart, 1962.

²⁵ См.: *Köster K. Op. cit., S. 63.*

ваться от полной методологической проработанности своего труда, как бы боясь оседлать историю своим слишком решительным замахом и привнести в нее слишком много своего. Надо было уметь находиться в весьма неопределенных просторах между строгой научностью и вольной фантазией: последняя в чистом виде абсолютно неприемлема, первая неприемлема по своей отвлеченности и по причине заключенного в ней методологического насилия над историей.

Вместе с тем такая — несомненно трудная — позиция историка давала ему желанную простоту. Простоту вместе и реальную, и обманчивую, иллюзорную. Вот какова эта «Осень Средневековья»: пока противоречия, парадоксы и объективные методологические тенденции проникали в книгу Хейзинги и овладевали ею, сам автор ускользал от них в простоту и ясность своего видения истории. Понятно, однако, и то, что произведение, которое не живет борьбой своих внутренних противоречий, отказывается овладевать ими — осмыслять и продумывать их, как историческая работа обречено, как уже было сказано, на самоисчерпание, обречено на двусмысленность своего существования; вместе с тем ясная поверхность работы обращает ее в весьма совершенную и бесполезную «книгу для чтения». Однако книга заключает в себе такой потенциал смысла, который, хотя вовсе не избегает такой роковой судьбы, именно в ней черпает свою жизненность. Этот потенциал — в том самом, что вызывает к жизни сам такой двойственный, отмеченный неразрешенностью жанр. Если «при изучении ментальности раскрывается тот пласт духовной жизни, о котором люди изучаемой эпохи могли и не подозревать и о котором они не собирались сообщать»²⁶, то нечто весьма похожее происходит и с книгой Хейзинги: сам жанр ее допускает и позволяет высказываться невольно и неподконтрольно, т. е. здесь — не контролируя до конца самого же себя (как историк — историка!), дает возможность «проговариваться» и, если иметь в виду особенную диалогическую устроенность книги (см. выше), дает свободно высказаться и о себе (о своей «ментальности»), и о позднем Средневековье (о подлежащей собственно изучению «ментальности» прошлого). С той лишь оговоркой, что подобный тяготеющий к взаимопроникновению и взаимослиянию сторон, «голосов» дружественный разговор (никогда не спор!) несет в себе риск смешения, неразличения того самого, что, собственно, и следовало бы четко различать. Сам унаследованный Хейзингой жанр (или круг жанров) был настроен на то и невольно придуман ради того, чтобы красноречиво и существенно проговариваться об исторически важных предметах — с опасностью, правда, быть не совсем ясно понятым! Вот, кажется, и вся суть такого сложно-простого, экзистенциально-мудреного и эстетически-красивого жанра. Все особенности книги Хейзинги, пожалуй, обретаются в гармонии такой противоречивости и объясняются ею.

²⁶ Гуревич А. Я. Указ. соч. с. 38.

Хёйзинга работал над книгой в несколько приемов. Он закончил ее уже в Лейдене, куда перешел в 1915 г. Вся последующая его жизнь была связана с этим городом и его университетом. И в Гронингене, и в Лейдене Хёйзинга заместил кафедру К. Х. Т. Буссемакера; за два десятилетия до этого (1894) из Гронингена в Лейден перешел наставник Хёйзинги П. Й. Блок, который занял здесь кафедру Роберта Фрэйна (1828—1899), крупнейшего голландского историка XIX в. Это, безусловно, любопытно и значительно: здесь есть определенная преемственность поколений, каждое из которых представляло себе историческую науку принципиально иначе. Р. Фрэйн, которому Хёйзинга отдавал должное²⁷, был настоящим историком-позитивистом, тяготеющим к естественно-научной методологии; Хёйзинге оставалось только удивляться тому, что, занимаясь историей Голландии XVII столетия, Р. Фрэйн, вообще не обращавшийся к художественным проблемам, ни разу не упомянул в своих книгах имя Рембрандта.

В 1916 г. Хёйзинга стал действительным членом Академии наук в Антверпене по историко-литературному разряду. В 1942 г., во время фашистской оккупации Голландии, Лейденский университет был закрыт²⁸. В августе того же года Хёйзинга был взят немцами в качестве заложника и четыре месяца провел в концентрационном лагере. Выпущенный на свободу, он продолжал работать. Хёйзинга не дожил нескольких месяцев до окончания войны — он умер 1 февраля 1945 г.

Издание «Осени Средневековья» стало во многих отношениях поворотным моментом в жизни Хёйзинги-ученого. Конечно, в первую очередь не внешне — европейская известность едва ли переменяла что-либо в образе его мыслей, главное — внутренне. Вместе с «Осенью Средневековья» Хёйзинга во всем прошел точку гармонического равновесия. Созданный им своего рода «шедевр» — он потому-то и требует объяснений как маленькое чудо, что сложен из слабостей и создан «по неведению», — уже, конечно, не мог быть повторен. Нельзя было воспроизвести, например, и то равновесие, что установилось в этом произведении между современностью, о которой Хёйзинга здесь молчит и которая в этой книге все же присутствует благодаря личности и ее заботе, и известной безмятежностью картины прошлого — при некоторых характеризующих его резких и жестких чертах. Прошлое близко и удерживается всегда на одинаковом, спокойном отстоянии от созерцающего его взгляда. Как картина прошлого «Осень Средневековья» повсюду держится потребностью, желанием, мечтой современного человека, коллективного «мы», которое находит своего представителя в «я» Хёйзинги — исследователя и читателя исторических текстов, в этом спокойном, уравновешенном «я», идущем навстречу коллективному «мы» еще

²⁷ Написанный им некролог Фрэйна см.: *Huizinga J. Verzamelde Werken*, 1950—1953, t. 6, p. 526—530; по-немецки: *Mein Weg...*, S. 113—120.

²⁸ *Köster K. Op. cit.*, S. 48.

и в том, что не отягощает его абстракциями, философией, методологическими сомнениями. «Осень Средневековья» заключила в себе и утопическую мечту — косвенно, без нарочитости, без волнения. В 1918 г. вышел в свет «Дух Утопии» Эрнста Блоха — экспрессионистическая, экстатическая философия, помогающая у человеческой мысли и у судьбы ответа на вопрос, что будет²⁹. Это одно из наиболее существенных культурно-философских созданий послевоенной Европы, реакция на потрясения войны; вот — прямая противоположность книге Хёйзинги. Утопическая нота последней скрыта в том простодушии, с которым созерцается история, непосредственность истории.

Вот такого равновесия и простодушия в картине, где все жестокое и бесчеловечное усмиряется тем, что превращается в культурно-исторический феномен, своего рода музейную вещь, и нельзя было вновь достигнуть после «Осени Средневековья». Хёйзинга пишет биографию Эразма Роттердамского³⁰, не чувствуя внутренней близости к этому гуманисту: «Когда я совладал с ним, я намеренно и сознательно забыл его»³¹. Но главное, вскоре после окончания первой мировой войны Хёйзинга довольно неожиданно переходит к эссеистике культурно-политического или культурно-философского характера, пишет книгу об Америке³², еще не побывав в этой стране, в 1926 г. едет за океан и издает об Америке вторую книгу³³. Обе имели успех — книгу об Эразме Хёйзинга написал уже по заказу американского издательства³⁴. Хёйзинга писал о голландской истории (в основном небольшие работы и статьи), теперь уже стремясь связать прошлое с современностью, извлечь из прошлого уроки этического толка. Наконец, создавал и публицистические работы, возбуждавшие общий интерес и немедленно переводившиеся на другие европейские языки. Такова книга «В тени завтрашнего дня» (1935)³⁵. В год смерти Хёйзинги после разгрома фашизма вышла в свет его книга «Истерзанный мир»³⁶.

Вся эта культурно-политическая и публицистическая деятельность Хёйзинги не была неожиданностью лишь в той мере, в какой культурно-политический, актуальный аспект «Осени Средневековья» был действительно скрыт от глаз читателей: кажущаяся непосредственность образа истории на деле была отраженным отблеском современных проблем и новых забот. Это не столь уж частый в работах Хёйзинги случай, когда между ними устанавливается внутренняя, глубинная связь. Меж-

²⁹ Block E. Geist der Utopie. B., 1918.

³⁰ Huizinga J. Erasmus. L.; N. Y., 1924.

³¹ Huizinga J. Mein Weg..., S. 59.

³² Huizinga J. Mensch en menigte in Amerika. Haarlem, 1918.

³³ Huizinga J. Amerika levend en denkend. Haarlem, 1927.

³⁴ Köster K. Op. cit., S. 32.

³⁵ Huizinga J. In de schaduwen van morgen. Haarlem, 1935.

³⁶ Huizinga J. Ceschonden wereld. Haarlem, 1945.

ду тем и все последующие работы Хёйзинги всецело зависели от тех культурно-исторических парадигм, которые сложились в «Осени Средневековья». Если чуждый философии и даже исторической методологии историк становится философом культуры, то все его слабые стороны все же остаются при нем. Необязательность — вот порождаемое всеми слабостями свойство после того, как чудом достигнутая точка равновесия раз и навсегда пройдена. «Я так никогда и не стал историком чистой воды», — писал Хёйзинга. «Настоящим историком я не сделался. Я не выбирал для себя определенный материал, специальную область исследований, будь то эпоха или страна; мои труды... были парением над садами духа, куда я опускался, чтобы коснуться того или иного цветка и лететь дальше»³⁷. Было бы неверно обращать эти откровенные признания против самого автора. В них, напротив, указание на внутренний характер и конкретный склад мысли Хёйзинги, указание, позволяющее реконструировать его облик во всем ценном и в том, что заведомо несущественно. Вполне понятные настроения горечи и разочарования, какими был затронут Хёйзинга в конце жизни и в связи с которыми прочитываются признания его последних лет, не закрывали от него самого ни значительного в сделанном, ни явных слабостей и упущений — все это тем более ясно нам теперь, по прошествии нескольких десятилетий.

Совершенно независимо от того, насколько обоснованы в целом культурно-философские идеи Хёйзинги, важно то, что он заявил о себе как мыслитель-гуманист, как противник войны, расизма и национализма, как утопист, возлагающий надежды на духовное возрождение человечества и в определении нравственных идеалов не знающий колебаний. Как противник войны, Хёйзинга отвергал исторический фатализм: «Слишком легкомысленно говорят о необходимости и неизбежности в истории, когда совокупность причинных зависимостей, которую никогда не удастся распутать до конца, становится совершенно непроглядной для нашего ограниченного взгляда». «Взгляд необоснованный и неисторичный — смотреть на конфликт между государствами и группами наций как на приговор судьбы, который якобы нельзя было предотвратить мудростью и добротой людей»³⁸.

Мудрость и доброта — если не отходить слишком далеко от Хёйзинги и его времени — при всем различии темпераментов напоминают нам стиль и склад мысли Ромен Роллана³⁹ или Альберта Швейцера; напоминают они заглавие того сборника рассказов, который вышел в годы первой мировой войны, — «Человек добр» (автором его был Леонард Франк); это голос прекраснодушной, обреченной, но убежденной

³⁷ *Huizinga J. Mein Weg...*, S. 52, 57, 60.

³⁸ *Köster K. Op. cit.*, S. 50.

³⁹ Патетический стиль Р. Роллана, конечно, был чужд Хёйзинге; см.: *Аверинцев С. С. Указ. соч.*, с. 169, 174.

человечности. К. Кёстер сближал гуманизм Хёйзинги с взглядами Альберта Швейцера и Жака Маритена; на большем удалении возникают аналогии с Хозе Ортегой-и-Гассетом и Бенедетто Кроче⁴⁰. Это сопоставление вполне правомерно: Хёйзингу объединял с выдающимися представителями его поколения (и, характерно, среди них преобладают эссеисты — философы и полуфилософы) этический гуманизм, верный вековым воспоминаниям об идеале единства и духовной наполненности человеческой культуры. Всему поколению этих поздних европейских гуманистов были присущи свои противоречия; иногда они рисовались в резком и преувеличенном виде. Источник противоречий понятен, между гуманистическими идеалами — они складывались тысячелетиями и именно в XIX в., среди кризисов и в преддверии еще больших кризисов, выкристаллизовались и были тогда до известной степени систематизированы — и действительностью XX в. разверзлась пропасть. Надо было либо изменить своим представлениям о вещах, либо признать, что действительность всегда права. Мотивы критики культуры у Хёйзинги всегда предельно просты, и этому не приходится удивляться. Нужна ли интеллектуальная изощренность там, где порча — на виду и достаточно показать на нее рукой? «Только личность может быть сосудом культуры... Нельзя отрицать того, что ряд признаваемых всеми бед современной культуры коренится в невозможности для личности развиваться в условиях структуры жизни такой, какой она сложилась в настоящее время». «Политика направлена на ограниченные цели. Ее мудрость близорука, логическая взаимосвязь ее конструкций обычно до крайности слаба. Средства, какими пользуется политика, редко соответствуют ее целям и требуют неслыханной затраты сил». «Всякий гипернационализм с полным сознанием и очевидной преднамеренностью ставит историю на службу ограниченных интересов». «Все нынешнее человечество, в Европе и Америке, взятое в целом, стремится к наживе и наслаждению»⁴¹.

Столь же очевидно и просто то, что противопоставляет Хёйзинга современным кризисам и упадку культуры. «...Культура предполагает известное самоограничение и самообладание, способность видеть в своих собственных тенденциях не последнюю цель и высший идеал, а понимать, что сама культура заключена в определенные рамки, которые следует добровольно признавать»⁴². Исцеление культуры зависит от каждого — всякому «нужно одуматься». Нужно вспомнить о высших благах подлинной культуры, смысл которой «в порядке, законе и праве», исключая варварство⁴³.

⁴⁰ Köster K. Op. cit., S. 65.

⁴¹ Ibid., S. 58, 65, 49, 66.

⁴² Huizinga J. Homo ludens. Hamburg, 1956, S. 201.

⁴³ Köster K. Op. cit., S. 65, 68.

Противопоставление простых и очевидных вещей — оно у Хёйзинги возводится к этическому основанию, а это основание не разворачивается в истории, в ее реальном и переменчивом содержании: напротив, все историческое свертывается в постоянство и неизменность основных этических сил. «Тенденции, которые исследователь исторических фактов признает конечными пружинами исторического процесса, по большей части будут брать начало в глупости и злобе человеческого рода, между тем как исторические книги будут говорить о гении, о необузданной динамической или демонической энергии или других подобных же интерпретациях исторического величия. Христианское вероучение всегда сознавало, что высокомерие и властолюбие — наиболее мощные импульсы, движущие человеческим родом»⁴⁴. Такое сведение истории к этической норме — или отступлению от нормы как исторической постоянной — было последним заветом Хёйзинги-историка в его последней книге об «истерзанном мире».

С этой редукцией исторического мира к этическому основанию сопряжено у позднего Хёйзинги обратное — разворачивание истории в такой универсальный план, где, в свою очередь, исчезает конкретность исторического протекания. С этим связан тот второй — после «Осени Средневековья» и не считая актуально-публицистических книг — успех Хёйзинги, благодаря которому он постоянно упоминается или реферируется в философской и эстетической литературе. Такой успех сопутствовал изданной в 1938 г. книге «Человек играющий»⁴⁵.

Как творческой личности, как эстетическому «интровертивному» типу личности, Хёйзинге была присуща крайне редкая бесконфликтность развития, становления. Она дает безболезненно, без потерь пережить критическую пору созревания и опыт детского мирозерцания перенести в мир взрослого человека, обогащая его всем тем, что обычно не находит выражения и бесследно утрачивается. Быть может, это обстоятельство — отсутствие возрастного порога — обуславливает спокойную тональность работ Хёйзинги: увиденное семилетним мальчиком маскарадное шествие groningenских студентов, изображавших историческое событие страны, — «Это шествие было самым красивым из всего, что я видел в своей жизни!»⁴⁶ — послужило Хёйзинге тем «прапереживанием» (в дильтеевском смысле), которое никак и никогда не вытеснялось у него, которое Хёйзинга всегда ясно помнил, — с него начал он свой рассказ о «пути к истории»; поздняя книга Хёйзинги — возвращение «прапереживания» в несколько опосредованном, распространённом на всю историю виде. «Человек играющий» — небольшая

⁴⁴ Ibid., S. 51.

⁴⁵ *Huizinga J. Homo ludens: Proeve ener bepaling van het spelelement der cultur* Haarlem. 1938.

⁴⁶ *Huizinga J. Mein Weg...*, S. 11.

работа, в которой Хёйзинга пытался проследить роль игры во всех сферах человеческой жизни — в поэзии, науке, праве, философии, войне и мире, в быту — и во всей истории. При самом ограниченном объеме книги мысль о всеприсутствии игры в человеческой жизни трудно было бы подтвердить серьезно проанализированным материалом. Нагромождение или педантическое разворачивание материала совсем не в духе Хёйзинга. Он не подтверждает, а иллюстрирует свою мысль. Хёйзинга, однако, и не ставил себе иной цели: его задача состояла в том, чтобы заявить тему, культурно-критическая функция которой — в отличие от «Осени Средневековья» — выступала открыто. Поэтому, строго говоря, в «Человеке играющем» и нет ничего, кроме провозглашения абсолютности такой категории, которая должна выступить в качестве культурно-исторической универсалии — наподобие исходного и по своей природе недоказуемого тезиса «Осени Средневековья» (ср. выше) — и только на самом «конце» культуры, т. е. в современности, подвергнуться зримой и тем более красноречивой эрозии. Универсальная категория — игра, вся культура — игровая, все, что ни делает человек, — это игра и маскарад, и все это — на одной чаше весов; на другой — современный человек и современная культура, которые разучиваются играть. Игра — еще шире, чем культура: «Игра в культуре — это данная величина, которая проявляется раньше культуры и сопровождает и пронизывает ее насквозь с самого начала и до той фазы, какую переживешь ты сам»⁴⁷. Вся книга Хёйзинга полна общими суждениями в духе следующих: «Средневековая жизнь заполнена игрой»; «Ментальность Ренессанса в целом — это игра»⁴⁸. Игра, разрастаясь до универсалии, поглощает прочие категории культурной истории. Перенесенные внутрь «игры», они теряют четкость: сама проблема серьезности и игры «запутана и неразрешима». «Политика всеми своими корнями уходит в первозданную почву культуры, которая разыгрывается как соревнование» — «Подлинная культура требует честной игры, и портящий игру губит самое культуру», и все же, невзирая на беспрестанно повторяющуюся в истории «порчу игры», культура основана на «благородной игре»⁴⁹.

Игра выступает в самых разных значениях: так, Хёйзинга сочувственно и неоднократно цитирует «Законы» Платона (644 d), где люди сравниваются с «куклами богов», которых боги создали то ли ради забавы, то ли ради какой-то серьезной цели, — это представление совершенно исключает ведь какую-либо самостоятельную «игру» человека. Наконец, игра выступает и как «волшебный круг», из которого надо спастись и из которого можно спастись, лишь «обратив свой взор на высшее», причем «логическое продумывание проблем здесь ничуть не

⁴⁷ Huizinga J. Homo ludens. Hamburg, 1956, S. 11.

⁴⁸ Ibid., S. 172, 173.

⁴⁹ Ibid., S. 200—201.

помогает»⁵⁰. Но то, что современное общество отрывается от игровой почвы культуры, есть его огромная вина и беда: «Как раз современная война, по видимости, утратила всякий контакт с игрой. Высококультурные государства выходят из международно-правового сообщества и без зазрения совести провозглашают принцип: договоры можно нарушать. Лишь тень былой игровой ментальности можно распознать в политике наших дней, которая основывается на готовности к войне и даже на крайней готовности вести войны самому, хотя все твердо знают, что война, не позволяя достигнуть какого-либо действительно полезного и спасительного результата, приведет к самым огромным разрушениям и будет иметь самые ужасные последствия, какие когда-либо видел свет. И однако в тех методах, которыми проводится эта политика и с помощью которых достигается готовность вести войны, изживает себя то самое влечение к игре, которое обнаружили мы в качестве социальной базы в архаической культуре»⁵¹.

Нетрудно понять, что весь этот пассаж, написанный в самый канун второй мировой войны, задевает фашистскую Германию и ее политику. И вместе с тем этот же пассаж с жесткой отчетливостью характеризует научную позицию историка культуры — смешение, спутывание различных понятий «игры», или, вернее, смешение сугубо различных оппозиций, в которых принимает участие ставшая в целом совершенно расплывчатой категория «игры».

То самое, однако, что так расплылось и смешалось в культурно-историческом измерении, предстает в предельно четком виде как экзистенциально-жизненный момент. Игра — это в своей обобщенности такая противоположность «серьезности», «не-игры», которая способна поглощать свою противоположность, как бы уничтожать ее. А серьезное само по себе внушает страх и ужас — более чем обоснованно. Эта жуткая серьезность, эта обнажившаяся во всей своей немыслимости реальность должна быть заклата — упразднена интеллектуальным актом, радикальным своим переосмыслением.

Поразительно родственное мироощущение запечатлено в эпиграмме Паллада (IV—V вв.). Э. Р. Курциус уместно приводит ее, обсуждая родственные игре мотивы риторической литературы⁵²:

Scēnē pas ho bios cai paignion ē mathe paidzein
Tēn spoydēn metatheis, ē phere tas odyinas (A. P. X, 72).

(«Вся жизнь — сцена и игра; либо умей играть, отложив серьезность, либо сноси боли».)

⁵⁰ Ibid., S. 200.

⁵¹ Ibid., S. 200—201.

⁵² Curcius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 9. Aufl. Bern, München, 1978, S. 148.

Эта эпиграмма словно призвана научить тому, что устойчивые представления риторической культуры, такие распространенные, как «жизнь — сцена» и «жизнь — игра» (и множество иных), следует всегда видеть в той *динамике отрицания*, какую они несут в себе. «Жизнь — игра»: это уподобление прежде всего предполагает нечто противоположное, обратное себе — жизнь есть серьезность и боль. Игра не пронизывает жизнь, но есть лишь такой способ постижения жизни, который должен снимать ее очевидную тяжесть. Хёйзинга в своем постижении игры ближе всего к традиционно-риторическому оформлению ее постижения. А неприемлемое для трезво мыслящей истории культуры расширение понятия «игра» позволяет Хёйзинге, скорее, художественно проникнуть в суть традиционного риторического уподобления — не фиксировать его, а воспроизвести, повторить его *динамику*. Главного в том, чем занят Хёйзинга как ученый, он достигает как художник — как писатель-художник, со-мыслящий, со-переживающий вместе с прошлым его основные представления. Но разве не таков метод действия Хёйзинги вообще — метод в значительной мере бессознательный? Метод индивидуальный — позволяющий сказатья большему, нежели то, что явно содержит мысль исследователя?

Итак, категория «игры» в истолковании Хёйзинги приводит к кричащему противоречию, причем именно там, где волнующая реальность дня требует определенности. Признание архаически-мифологических корней игры-агона, игры-вражды требует признать также, что война — это нормальное состояние, а состояние мира — исключение из правила и беда, и хотя такой взгляд по-человечески неприемлем для Хёйзинги (показательна его ссылка на одну из книг праворадикального теоретика Карла Шмитта), он должен сказать: «Война, и все, что ведет к ней, и все, что сопровождает ее, всегда опутаны демоническими узами игры». А вместе с тем, лишь преодолевая примитивность оппозиции «друг — враг», «человечество обретает права на признание своего достоинства»⁵⁸. Книга завершается таким смысловым диссонансом, который ставит под сомнение ее научную состоятельность. Хёйзинге остается сказать с трезвым прямотушием, что проблема «серьезного» и «игры» запутана до полной неразрешимости. И, что весьма характерно, историк Хёйзинга не делает попытки посмотреть, не скрывает ли та антиномия, к которой он подошел в конце книги, такую диалектику, которую и можно было бы раскрыть и разрешить конкретно-исторически. Вот этой конкретной истории — такой, которая не становилась бы простой иллюстрацией «игры» вообще и тем самым жертвой чудовищно разросшейся категории, — в книге Хёйзинги совсем нет. Остается современность, проблемы которой Хёйзинга как гуманистически мыслящий человек болезненно переживал, и «архаика», которая есть нечто принципиально

⁵⁸ Huizinga J. Homo ludens. Hamburg, 1956, S. 200.

иное и которая продолжает жить в глубинах настоящего. Просто следовать архаическому началу культуры — это беда, но и вытеснять архаическое — тоже беда.

Как известно, подобного рода культурно-критические противопоставления (типа древнее/современное) берут начало с рубежа XVIII—XIX вв., когда европейская культура, находившаяся в процессе небывалой ломки, отходившая от своих глубинных начал, стремилась к принципиальному осознанию различных типов культуры и в связи с осмыслением нового впервые получила возможность культурно-философских типологических обобщений. Однако в то время первозаданная типология, увлекавшаяся противопоставлением такой степени общности, как «античное» и «современное»⁵⁴, — они вследствие своей отвлеченности, казалось бы, должны были бы плохо «работать», — на деле всячески опробовала историю, примеряясь к конкретности ее протекания, и освобождала путь к имманентистскому и эволюционистскому постижению истории и к специфическому «историзму» XIX в.⁵⁵ Пик «историзма» и пришелся на «буржуазный» XIX век. Культурно-философский идеализм поколения Хейзинги вновь свертывает эту широко и просторно, безбрежно разлегшуюся (Ранке) историю. Именно благодаря своей полнейшей самостоятельности, самозаконности она разбегается на бесконечное множество больших и малых «фактов», каждый из которых тем не менее в любом случае сохраняет свое значение и претендует на свое историческое место, а затем, свертываясь, подчиняется одному общему принципу, который, как представляется, обеспечивает истории духовное единство. Таким принципом для позднего Хейзинги стал принцип «игры», и, действительно, иллюзорная простота этого принципа и неспособность Хейзинги разворачивать историю, исследовать ее конкретно в ее движении и в ее переходах, обнаруживают общие корни — они скрыты в существенно новом и, вообще говоря, совсем не ясном самому мыслителю (тем более такому незаинтересованному в продумывании методологических оснований своей дисциплины, как Хейзинга) постижении истории. Можно, в свою очередь несколько упрощая, сказать, что эта «новая», т. е. по-новому постигаемая, история *вся тут*, что она стремится сложиться в нечто единократное, присутствующее полностью *всегда*, собраться в целое: коль скоро никакая «современность» не отрывается от своих мифологически-архаических корней, эта архаика *присутствует* в настоящем, а весь *путь* от древности к современности в снятом виде наличествует внутри нашей же совре-

⁵⁴ Такая типология рубежа XVIII—XIX вв. не появилась внезапно и была подспудно подготовлена; однако еще спор «древних» и «новых» во Франции XVII—XVIII столетий протекал на иных основаниях — на общей платформе, где достижения древних и новых, как представлялось, легко сопоставимы и к ним приложима единая мера.

⁵⁵ *Meinecke F. Die Entstehung des Historismus. München; B. 1936.*

менности, в ее сознании истории. Как мало на деле объясняет у Хейзинги категория «игры», может убедиться любой читатель «Человека играющего». Но с той же или почти той же методологической ситуацией имели дело многие представители позднебуржуазной науки, в том числе те, чья научная и мыслительная потенция безмерно превосходила возможности Хейзинги. К числу таких относится, например, Макс Вебер, выдающийся немецкий историк и социолог, — с его идеей «рационализации», которая должна объяснить путь истории и путь культуры от древности к современности и которая, как «игра» у Хейзинги, вынуждена включить в свое содержание все самые различные и противоположные по смыслу процессы. И точно так же, как хейзинговская «игра», идея «рационализации» Вебера обнаруживает свой культурно-критический исток в современности, в XX в., в недовольстве и в неудовлетворенности поворотом, какой приняла история в это время, в ощущении колоссального исторического перелома, который переживает тут вся культура. А в конечном итоге в совершенно *реальной* задаче, которая стоит перед всяким мыслителем, историком, философом истории, — в задаче осмыслить историю в связи с новым и неожиданным материалом, который она дает, и, last but not least, осмыслить само новое *осмысление* истории, которое пробивает себе путь в культуре и помимо историка. Разница лишь в том, что у Вебера в работу включен огромный аппарат знания, данные и методы различных наук, так что непосредственные стимулы культурно-критического недовольства скорее неясны и открываются лишь для скрупулезного анализа, тогда как у Хейзинги и весь замысел, и весь ученый аппарат доведены до простодушной незамысловатости.

Надо только помнить, что, как бы ни решал историк свои задачи, глубоко или поверхностно, и как бы ни запутывался он в своих противоречиях, проблема оставалась и остается серьезной и реальной. В этом смысле такие книги, как «Человек играющий» и «Осень Средневековья» — некоторые тенденции последней проясняются благодаря первой, — какого бы уровня они ни были, выступают как симптом или как сигнал. Они — сигнал изменений, которые совершаются во взгляде на историю, и, главное, они *не* знак *тех* изменений, которые продумывает сам историк или, быть может, о которых он как раз предпочитает не задумываться, но знак изменений, совершающихся в самом же широком культурном сознании.

В книгах Хейзинги интереснее не то, что сам автор их думает об истории, — можно было бы сказать, что его мысли уходят недалеко, — а то, какое новое понимание истории в них отражается, причем, возможно, помимо сознательной воли писателя. Отсюда особый методологический интерес таких книг: в отличие от многосложного Макса Вебера (или кого-либо из больших историков XX в.) Хейзинга прямо высказывает то, что «думается», а не столько то, что именно он думает: мысль исто-

рии о себе⁵⁶. Причина, почему феномен сведения истории воедино, в «однократность», так показателен, — то, что Хейзинга — как историк! — отказывается от историцизма и начинает мыслить об истории *вне* ее протекания, до того, что и сами законы истории становятся для него непознаваемы, да и не столь существенны⁵⁷, — это лежит в одной плоскости; то же, что история собирается в единый ствол, хранящий внутри «настоящего» свое «начало», свой исток, — в другой. Что для Хейзинги, никогда не занимавшегося древней и ранней историей, лишь прикоснувшегося к ней со стороны индоевропеистики, становятся нужны и интересны данные исторической антропологии и этнографии, — уже замечательное обстоятельство. В «Человеке играющем» вся история для историка повернута существенно по-новому — в ней фиксированы точка «настоящего» и условная «точка» начала, первоизданности, изначальности (которая, как уже сказано, не только лежит где-то в седой древности, но и остается в глубине настоящего, как начало живое, продуктивное). В точке настоящего — отпадение или возможность отпадения от архаического, порождающего, питающего жизнь первопринципа и, несмотря ни на что, его же продолжение (противоречия «Человека играющего!»); в том же процессе истории, где происходил рост и где на первоначальное постепенно наслаивались формы цивилизации, где первоначальное постепенно загоразживалось и застраивалось — и, разумеется, продолжало быть действенным! — все время сложение или взаимодействие порождающего *первоначала* и *иного* ему.

Вот почему для такого историка, который чутко улавливает новые внутренние тенденции достаточно широкого и влиятельного культурного сознания и складывает историю в постоянную вертикаль, любые конкретные исторические периоды, этапы, эпохи перестают быть, собственно говоря, как таковые интересны: они неинтересны потому, что у них содержание всегда одно, одно и то же. Везде «примерно» одно и то же соотношение первоначала (архаики, доцивилизационного культурного состояния) и иного — всего, что на первоначальное наслоено. Такому историку в абсолютном смысле интересны только начала и концы — начало и конец истории, и всякий исторический момент содержит в себе для него продолжающееся действие первоначала и путь к концу.

Не должно смущать то, что в сочинениях Хейзинги можно встретить противоречащие сказанному сейчас или по видимости противоречащие суждения, — коль скоро есть такая логика, которую схватывает сознание историка, а Хейзинга относится к числу тех историков, у ко-

⁵⁶ Такой подход — отнюдь не исключительная принадлежность XX в.; он и прежде был свойствен мышлению экзистенциально-моралистической направленности: мысль должна черпаться из содержания сознания «я», из наблюдения за тем, что этому «я» «думается» (Г. К. Лихтенберг), что ему естественно думать.

⁵⁷ Köster K. Op. cit., S. 50.

торых выявляемое и осмысляемое сознательно (как методологический принцип и исторический тезис) несравненно уже того, что достигается или «творится» в их книгах. В «Науке истории» Хейзинги (1937) можно прочесть: «Ни историческому, ни философскому мышлению не ведомо „сегодня“. История всегда ставит вопрос так: для чего, куда? Это — наука, в особой степени ориентирующаяся на финальность»⁵⁸. Надо полагать, что в этих словах многое остается благим пожеланием, что-то диктуется желанием отмежеваться от ложно понятой «актуальности». Что же касается рассмотрения исторических событий согласно с *causa finalis* («то, для чего»), то независимо от того, насколько такой взгляд верен, «Осень Средневековья» дает пример работы, совершенно не озабоченной ничем «актуальным», между тем как ее скрытой темой является «финальность» в смысле завершения истории вообще.

Итак, в самом конце просматриваются самые начала; в культуре современности — архетипы, в бесчеловечном политическом строе XX в. — архаическая платформа жестокости. Историк созерцает и переживает начала и концы — на личном опыте, история на его глазах сводит начала и концы — и устремляется к своему завершению. Но опять же осознание современной истории как конца, как завершения — это один план, который может историком осмысляться и эмоционально переживаться по-разному. Хейзинга имел смелость надеяться на «возрождение» человечества и заявлял, что он — «оптимист»⁵⁹, хотя это не слишком соответствовало его картине современного мира. У запечатлевающейся в его работах новой картины истории — не столь личные, более широкие корни, это — иной план. Правда, оба этих плана безусловно взаимосвязаны: чтобы ощутить нарастание нового, идущего от широкого культурного сознания, постижения истории, надо было быть сверхчувствительным к умиранию старой истории человечества. К тому же нельзя было загромождать свою мысль и свои работы методологическими построениями, мешающими прозвучать «голосу общего». В Хейзинге и были два эти качества — положительное и отрицательное. Чуткость к тому, что «творится» вокруг, и отсутствие личной амбиции. Методологическая слабость в некотором аспекте оборачивалась достоинством — произведения становились выражением широкого культурного сознания в позднебуржуазную эпоху; впереди — не «я», а «мы», и личность историка при всей своей тонкости и при всем своем внимании к тому, что «я» думаю и что «мне» думается, покорствуя общей, пробивающей себе дорогу тенденции. Если главные сочинения Хейзинги получили столь широкий отклик и в свое время пользовались признанием историков, историков культуры в широком смысле, искусствоведов, включая и те области, в которые Хейзинга, откровенно говоря,

⁵⁸ Ibid., S. 49; *Huizinga J. De wetenschap der geschiedenis*. Haarlem, 1937, p. 66.

⁵⁹ *Köster K. Op. cit.*, S. 65.

внес очень и очень мало, как, например, в искусствоведение (вопреки собственным предположениям), то это, конечно, объясняется не яркостью написанного, не конкретными выводами, не картинками истории, но эффектом резонанса — со-звучанием общего, родственного, для всего нового исторического сознания.

А наряду с этим — картина смерти истории и падения культуры. Когда Хёйзинга всмотрелся в душевно близкий ему бургундский XV век, он увидел в нем картину умирания. Там умирало Средневековье, но там же — это можно сказать без всяких ухищрений и вульгарно-социологической прямизны — умирала своей смертью и вся европейская культура. Хёйзинге не надо было сверяться с историографией и с искусствоведением, чтобы «увидеть»: пятнадцатое столетие — это картина умирания, «позднее Средневековье не провозвестие грядущего, а отмирание уходящего в прошлое». Это стояло для него твердо — настолько твердо, что никакие «факты» и никакие соображения, самые элементарные (откуда же взялось все дальнейшее с его «духовными основаниями», если XV век — это *только* умирание?), не служили возражением против очевидности раз и навсегда усмотренного. А поскольку, как можно было убедиться, любая историческая эпоха не могла не становиться в некотором аспекте безразличной — всякая несет в себе архаический исток и близящие конец наслоения, все это проявилось благодаря «Человеку играющему», — то Хёйзинга лишь выбрал то, что было особенно по душе ему: Бургундию, Нидерланды, Францию позднего Средневековья. Но, чтобы уж и здесь не было следа произвольности, выбрал он то, что только и мог выбрать, следуя определенной культурно-исторической логике. Если взять детское «прапереживание» Хёйзинги, то оно, несомненно слившись со всем восприятием истории этого мыслителя, соединилось с ним так, как это могло быть только в *эту* эпоху и у этого человека, — история как картина, история как игра и маскарад, история как безвозвратно ушедшее, история как сама красота. В свою эпоху, в самом конце XVIII в., примерно так «выбирал» Средневековье изощренно-хитроумный Гарденберг (Новалис), когда писал свою не изданную своевременно статью «Христианский мир, или Европа». Сказочно-мифический средневековый мир Европы, золотой век человеческого всеединства в изображении Новалиса (он знал, что все это не так) был *иным* для его времени, отрывавшегося от тысячелетней традиции культуры, так что можно было идеализировать Средние века, отождествляя их с самой сотворенной изначальностью, с золотым веком, который был первым. Сказка долго вводила в заблуждение историков литературы, которые полагали, что Новалис именно *это* и думал о Средних веках, тоже выступая как историк. И тем не менее натурфилософ Новалис в этой своей статье создал такой *научный* образец, которому нередко следовала философия культуры поколения Хёйзинги спустя сто лет с лишним после него.

В этом новом историческом сознании, которое стало здесь постепенно проявляться и которое было чутко отмечено Хёйзингой, в «настоящем» — как бы ни продолжало оно жить энергией архаики — фиксируется как главная и самая роковая примета отрыв от традиции, критический момент, на котором история — все еще то и уже не то. Вследствие этого любая эпоха прошлого, несмотря на все дифференциации, внесенные трезвой исторической наукой, все еще имеет шансы совпасть с самой изначальностью — коль скоро ее еще не разделила с «началами» роковая черта кризисности — и выполнить функцию гарденберговского «золотого века». Этот эффект совпадения — по линии оппозиции дорациональное/рационализированное — можно наблюдать даже у Макса Вебера! Тем более это так у Хёйзинги, хотя в отличие от Гарденберга у него отнята возможность роскошествовать, создавая натурфилософские сказки-эксперименты с двойным дном. И тем не менее — между культурно-историческим «праначалом» и «концом истории» — хёйзинговская Бургундия XV в. исполняет сразу две роли: это сразу же «целительная» (Хёйзинга) картина нормальной человеческой жизни — истории, не отпавшей от заданной ей нормы, и картина конца, не абсолютного, но впечатляющего. Может быть, несколько странно то, что историческая эпоха наделена одновременно противоположными чертами и служит образом как «нормальной» истории (редукция «золотого века» к научно приемлемым и терпимым масштабам), так и образом «конца», — однако все это как раз лишь соответствует новому, нарастающему историческому сознанию, и надо добавить — проведено, воплощено в текст тонко.

Нужно ли напоминать о том, что Хёйзинга работал над «Осенью Средневековья» в те самые годы, когда Освальд Шпенглер писал «Закат Европы»? В мировоззренческом стиле Шпенглера с его надменностью и готовностью распоряжаться эпохами и народами как личной духовной собственностью едва ли есть что общее с Хёйзингой: общим остается одно — образы, в которых подытоживается историческая динамика, так, как она «видится», — закат, умирание⁶⁰. Хёйзинга в одном из сочинений цитировал слова Гете: «Деградирующие и разлагающиеся эпохи — субъективны, движущиеся вперед принимают объективное направление»⁶¹. Хёйзинга цитировал эти слова в полемике с беллетристами, эксплуатирующими исторический материал. Примечательна его уверенность в том, что современность деградирует и ее культура рушится, — такая уверенность никогда не покидала и Шпенглера (еще один пункт соприкосновения), но только и сам Хёйзинга не мог бы избежать субъективности, которая у беллетристов, конечно, приобретает совсем иной

⁶⁰ Сопоставление с Шпенглером см.: *Аверинцев С. С.* Указ. соч., с. 173.

⁶¹ См. в «Разговорах с Гете» Эккермана, 29 января 1826 г.: *Eckermann J. P.* Gespräche mit Goethe / Hrsg. von R. Otto. 2. Aufl. B., Weimar, 1984, S. 149.

вид. Нужно отметить и еще одну отличительную черту «Осени Средневековья» — она всецело гармонирует, как одно из возможных его следствий, с тем новым постижением истории, которое пробивало себе дорогу и в этой книге. Это то, что культура XV в. вместе с выходами за ее пределы, вперед или назад, существует в книге лишь в себе — нет линий исторического движения, развития, которые связывали бы ее с прошлым и будущим, которые позволили бы видеть в ней переход и диалектику. Нет, она вся — в себе, и не случайно: ведь XV век — образ *всей* истории, истории и в ее «нормальности», и в ее «закате».

И если читатель этой книги не ощущает при чтении ее какой-либо изолированности, тесноты, чувства замкнутости внутри материала, который тогда настоятельно требовал бы своего расширения, то происходит это по ряду причин, по природе своей очень разных и сходящихся тут в равновесии, — как и все образует в этой книге удивительное равновесие и определяет ее неповторимость. Одна из причин: автор книги нигде не касается законов истории, он, так сказать, не успевает дойти до них, и говорить о них вовсе не входит в его замысел. Отсюда, может быть, парадоксальное ощущение просторности: всякий факт, явление, жест, картина, наблюдаемая сцена — все располагается в обманчивой широте — дальние горизонты истории. Вновь достоинство протекает из недостатка. Другая причина: к истории здесь прилагается иная мера. Следует думать, что в период создания «Осени Средневековья» сам Хейзинга не очень ясно отдавал себе в том отчет, поступая чисто интуитивно и согласно внутреннему ощущению. Поэтому все, что описывает он в книге, и не соразмерено с динамикой конкретного движения истории, как культурный феномен ниоткуда не вытекает и ни во что не переходит. Та же мера, которая действует в книге, соотносит всякий исторический феномен с началами и концами, скромнее — с «нормой» и «закатом». От этого каждый момент рассказа, всякая сцена, любой феномен изолируются прежде всего каждый для себя, могут затем сцепляться с множеством иных, но полноты, впечатления исчерпанности материала тем не менее не создается. Если угодно, исторический период вновь превращается в некое подобие аллегории: тогда XV век — аллегория истории вообще. Как бы ни членил Хейзинга свое изложение, как бы ни распределял материал, содержание, не связанное внутренним законом исторического движения, никогда не может быть исчерпано — все остается чертой, громадной массой черт. И материал рассыпался бы, как распылялся он в работах неудачливых историков-позитивистов, если бы здесь не было иной меры и если бы целое не было погружено в созерцательный покой.

Все это подводит к третьей причине — к литературному мастерству автора. Оно вполне отвечает замыслу писателя-историка, которым точно выполняется все задуманное и выявляется, прописывается все отдаленно предчувствуемое. Создается впечатление адекватности кни-

ги самой себе, то впечатление «подлинности», которое роднит эту книгу с произведениями искусства, с созданиями поэзии: хотя Хейзинга, строго контролируя свое воображение, не может допустить в книгу прямой романтический вымысел, поэтическое начало заносится сюда окольными путями и логикой науки ее начинает прибавлять к романтическому, поэтическому берегу. Это не было предусмотрено автором, но и столь же не случайно. «Ученое» и «художественное» сходятся и распадаются, но парадоксальным образом такой раскол и противоречие идут на пользу науке, ее движению вперед, разворачиванию специфической методологии Хейзинги. Очевидно, недостаточно характеризовать его труд лишь как историческое исследование; резко критически отзываясь о методологии «Осени Средневековья», современный историк вместе с тем называет эту книгу «бесспорно классической, стоящей в одном ряду с трудами Я. Буркхардта и Л. Гейгера»⁶².

«Осень Средневековья» как уникальная система зыбкого равновесия во всех отношениях находилась на водоразделе времени. Несомненная талантливость этой книги сложилась со всем тем, что было в ней позитивного и что волей обстоятельств из слабости и изъяна обращалось в достоинство, и сделала ее достоянием широкой общественности, высоко вознеся ее над тем «чистым» историческим потенциалом, который был заключен в ней. Эта книга — книга любви к своей родине.

Выбирая эпоху, о которой он должен был писать, — выбирая и не выбирая, потому что Средние века и их «закат» стали, как можно было видеть, темой книги не случайно и выбор уже был осуществлен развитием самой западноевропейской культуры и логикой отражающего ее исторического сознания (у Хейзинги лишь оставалась возможность ошибиться), — Хейзинга следовал тому давнему совету исторических романистов (Вальтера Скотта), которому следовал еще Лев Толстой: писать лишь о том в истории, что еще непосредственно памятно, что удержано культурной памятью, что воспроизводимо психологически и эмоционально без чрезмерной натуги, с большой долей достоверности, с непосредственным сознанием правдивости воссоздаваемого. Для романиста XIX в. Вальтер Скотт отмерял предельную историческую дистанцию в два поколения. У историка, видимо, масштабы шире; картина истории все же не требует окончательной реалистической, перелитой в человеческие образы с их полнокровной жизнью полноты, а сам образ истории за прошедшие десятилетия как бы «сплюснулся» в сознании историка. Ведь он был уже не склонен наблюдать, как медленно или быстро складывается историческое явление и куда, к чему оно медленно или быстро подводит (хейзинговская финальность как принцип), но сразу же от конкретности явления, факта, сцены или детали спешит к «концам» исторического процесса или молчаливо предполагает «ко-

⁶² Немиллов А. Н. Немецкие гуманисты XV века. Л., 1979, с. 11.

нец» в качестве постоянной меры. История «сплюснулась», и вот Бургундия XV в. — это сразу же и близкое настоящему, притом глубоко родственное и родное прошлое, это же и царство реконструируемых архаических форм, иной раз лишь извлекаемых из-под развалин прошлого и из-под напластований своего же, позднейшего. Это культурная археология, извлекающая «начала» из-под груза переменчивых, собственно-исторических наслоений. По этому же самому Бургундия XV в. — это и вообще вся история, и археологические раскопки культурных форм на ее территории — это для историка, каким был Хёйзинга, сразу же и вскрытие архетипических праоснов самой современной культуры. Самое близкое, свое и «настоящее», и самое далекое, дальнейшее и уже чужое, — все здесь объединяется («единым стволом» истории). Когда в XIX в. (1853 г.) Я. Буркхардт занимался «Временем Константина Великого», он, разумеется, оставался еще в кругу «объективных» и «позитивных» задач исторического исследования, между тем уже намечалось будущее: эпоха, прочитанная через язык ее культуры. От государства и политики, от социальной истории — сдвиг к культуре и искусству как более общему и более значимому. Хёйзинга идет тем же путем дальше — к археологии культуры; утраты велики, приобретения просматриваются в перспективе дальнейшего развития науки. Так, неосознанные ходы и направления взгляда в «Осени Средневековья» чуть проясняются в свете позднейшего «Человека играющего», книги об извечной примитивности (первозданности) человеческой культуры, которая никогда не уходит от своих первоначал, уходя же — роковым образом теряет себя.

Итак, почему же Бургундия? Это — безусловно свое, к чему можно обратиться прямо, если восходить к давним слоям все еще живой культурной памяти. И это же образ всего, всей истории. Неразмежеванность задач, научно-реставрационной, культурно-археологической и, если можно так сказать, сентиментально-музейной, когда свое же прошлое должно экспонироваться в ясных картинах, — от нее тоже страдает «Осень Средневековья» Хёйзинги, если только не считать (что наиболее разумно), что эта книга как воплощение научной методологии уже «отстрадала» свое и теперь должна читаться как хороший литературный текст. Создавая свою книгу, Хёйзинга первоначально исходил, как писал он, из культуры Бургундии и из искусства ван Эйков. В процессе работы культурный регион, ставший материалом книги, расширился, но в центре его по-прежнему осталась эта творчески активная, богатая достижениями и взаимодействием традиций, динамически-разнообразная полоса, соединяющая и разъединяющая романский и германский мир, — полоса, захватывающая и немецкие области Рейна. В 1384 г. герцог Бургундский Филипп Храбрый получил в наследство Фландрию; в 1428 г. герцог Филипп Добрый приобрел и присоединил к своим владениям

графства Геннегау, Голландию и Зеландию. В собственности бургундских герцогов эти нидерландские (вошедшие в состав позднее образованного государства) графства оставались до 1482 г., а после этого надолго запечатлелись в памяти народов как бургундские области и вместе с будущей провинцией Франции действительно составляли культурное целое.

О том, что нидерландские графства веком позже продолжали именовать «Бургундией», Хейзинга рассказал в докладе 1942 г., прочитанном в лагере заложников: тема доклада была патриотической — об осаде и освобождении Лейдена в 1574 г. Хейзинга цитировал Шекспира — «Короля Лира» (I, 1):

to whose young love
The wines of France and milk of Burgundy
Strive to be interest'd

(радость наша,
по милости которой молоко
Бургундии с лозой французской в споре...)

Not all the dukes of waterish Burgundy
Can buy this unprized precious maid of me

(Я этот перл бургундским господам
За многоводный край их не отдам)

(Пер. Б. Пастернака)

Многоводная и молочная Бургундия — это нидерландские провинции. В «Ричарде III» (I, 4) Шекспира Кларенс видит сон, что он бежал из Тауэра и плывет на корабле в Бургундию. Еще в одной английской книге 1675 г. жители Антверпена клянутся «честью бургундца»⁶³.

«Осень Средневековья» — это книга о родной культуре ее автора. Расширение тематики следует законам парадокса, присущим всему творчеству Хейзинги. Вот эта сторона такой парадоксальности: Хейзинга исходит в работе из близко затрагивающего его творчества ван Эйков (точнее сказать, Яна ван Эйка), между тем об искусстве ван Эйка ему и нечего сказать! То, что он пишет (в главе XXI) о «Мадонне каноника ван дер Пале», о «риторике» в искусстве XV в., не просто поверхностно («какой вялой риторикой диктуется жест святого!», «чересчур пышная, причудливая роскошь», «несомненное стремление к экзотичности и театральности»); все это неловкий и неточный язык выражения исследователя, который не проникает в глубину живописных работ. И не случайно! Все новое, что появляется в искусстве этой эпохи, подавлено у Хейзинги его тезисом об «умирающем Средневековье», все это объявляется сторонним и случайным — на устаревшем языке Хейзинги

⁶³ Huizinga J. *Mcin Weg...*, S. 100—101.

это называется «риторическим». Вообще нетрудно заметить, читая книгу Хейзинги, как много элементов культуры XV в. он признает выбивающимися из «нормы», т. е. не отвечающими ожиданиям исследователя. Результатом этого оказывается, в частности, совсем не задуманное Хейзингой снижение искусства Яна ван Эйка как странно-«риторического» и побочного.

Однако мало этого! В некотором отношении Хейзинге нечего сказать не только о ван Эйке, но и о Бургундии. Бургундия растворяется во французско-нидерландской культуре XV в., эта последняя — в поздне-средневековой вообще, и это объяснимо. Работа над целостной картиной бургундской культуры со всеми специфическими ее особенностями потребовала бы несравненно более специализированной работы историка, тогда как Хейзингу тянуло как раз к обратному — к такому целому, где даже и само Средневековье готово раствориться в некоторой культурно-исторической «нормальности» (если и не в «идеальности», на романтический лад). Его книге недостает не только обобщений, но и расчленений.

Как сказано, Хейзинга продолжил, по-своему, линию Я. Буркхардта — и в жанре книги, и в направленности взгляда: уже у Буркхардта с самого начала преобладают чисто культурно-исторические интересы. Политические, общественные формы жизни, социальная история отступают — нет, отесняются на второй план, для него поэзия и искусство как символический язык культуры обладают преимуществами перед философией (ср. выше у Хейзинги — «ставить науку ниже искусства»), созерцание и искусство (интуиция) противопоставлены рефлексии и философии⁶⁴. Буркхардт отмежевывается от исторического позитивизма в естественнонаучном духе, как и от абсолютно позитивного отношения к истории, политике и традиционным политическим методам в духе Ранке с его полнейшей бесчувственностью к нарастающим кризисам истории и культуры. Все это взаимосвязано, внимание, переключаясь на проблемы культуры и искусства и как бы отступая от возможной и уже достигнутой широты рассмотрения истории, становится способным рассмотреть в современной истории в известном отношении главное — надвигающийся общекультурный кризис. Хотя вполне возможно допускать, что такой подход к истории не в состоянии объяснить эти кризисы и слеп к их корням. Тем не менее, упуская из виду широту, такой подход движется к сущности истории, стремится познать ее с иной, еще не опробованной стороны, отдаленно подготавливает научные методы, которые получают распространение спустя долгие десятилетия, а вместе с тем, возможно, сам ввязывается в культурно-исторические кризисы и несет печать их на себе. Такая историография рас-

⁶⁴ *Winners R. Weltanschauung und Geschichtsauffassung Jacob Burckhardts. Leipzig, B., 1929, S. 15, 31.*

стается с достигнутой в науке широтой, всматривается в картину нарастающей кризисности, обнаруживает и изживает ее в себе, а в интерпретации искусства видит путь к загадке и сущности культуры и ее форм. Она вынуждена расстаться и с типичным для XIX в. представлением о прогрессе, или непрерывном поступательном движении; позднее в «оптимизме» Хёйзинги есть некая нарочитость — это вывернутый наизнанку исторический пессимизм, который становится тотальным, а потому обращается, как бы лишь на время, в свою противоположность. Едва ли будет ошибкой сказать, что для Буркхардта культурно-ценное есть преизбыток духовного и благого над скованностью культуры материальными и политическими формами: «Власть как таковая есть зло»⁶⁵, а такая культура, которая воздвигается над своими «земными» формами, которая складывается не в итоге бесконечного взаимодействия и перемножения всех реальных факторов истории, а как экстракт независимого, поднимающегося над «материальной деятельностью» творчества, — она предполагает иное представление об истории, нежели как о закономерном и имманентном развитии (пусть даже и не «вообще» прогрессивном). Все это появляется у Буркхардта в зачатках, и в сравнении со значительно более поздним Хёйзингой он представляется историком, еще способным составлять целостное представление об истории, об эпохе с учетом весьма многих действующих в ней материальных и духовных факторов⁶⁶.

Хёйзинга не достигает целостности, полноты, системности в своей работе историка, и ему остается лишь оформить свою неспособность как принцип историографии: он отрицает исторический фатализм, а вслед

⁶⁵ Ibid., S. 57.

⁶⁶ Было бы важно заново проанализировать стилистическую, понятийную и тематическую зависимость Хёйзинги от Буркхардта. См., например, план книги «Время Карла Смелого» в письме Буркхардта В. Куглеру от 11 апреля 1870 г.

Весьма интересно то, что «этический масштаб», который Буркхардт прилагает ко всем явлениям жизни и истории, в сущности, никак не укоренен в его мировоззрении как целом. См.: *Wenzel J. Jacob Burckhardt als Geschichtsphilosoph // Burckhardt J. Weltgeschichtliche Betrachtungen. Historische Fragmente. Leipzig, 1985, S. 590—591.* Этический масштаб становится не органическим элементом мировоззрения историка, а верой и предрассудком (Vor-Urteil в герменевтической терминологии), и уже Хёйзинга отмечает, что он «находится у Буркхардта во взвешенном состоянии» (*Huizinga J. Mein Weg...*, S. 67). Тем не менее нужно утверждать, что этическая мера вполне отвечает типу мышления, какой представлен Буркхардтом; утрата системности взаимосвязана в его творчестве с сохранением этической меры как ценности в себе. Это же самое — сохранение этической меры при ослаблении методологических опор мысли — остается у Хёйзинги, и именно это резко отделяет его от Шпенглера с его насильственной всеохватностью, если не системностью мысли. Верно замечание И. Венцеля о том, что достаточно одного сильного толчка, импульса, чтобы несколько неосновательный моральный принцип обращался в свою противоположность — аморализм Ницше. См.: *Wenzel J. Op. cit.*, S. 590.

за тем отрицает и вообще познаваемость и возможность исторических законов. Такой тезис — вывод из практики историка: в «Осени Средневековья» исторические закономерности не обсуждаются и для них здесь нет места. Вместо этого намечается то, что можно назвать феноменологическим описанием исторического бытия в его конкретности, в его «духовно-бытовых» формах, «учением о формах самовыражения культуры» (В. Кеги⁶⁷), всякий раз с непосредственно выступающей за конкретностью жизненных форм общей структурной сущностью исторического бытия вообще (сочленяющего в себе исторические «начала и «концы»). С другой стороны, если в своей последней книге Хейзинга был способен сказать, что движущими человечеством пружинами являются глупость и злоба, высокомерие и властолюбие, то, возможно, мы были бы вправе представлять себе исторический процесс по Хейзинге в качестве сложения бесчисленного множества этических установок-«волеизъявлений» (конкретных «импульсов»), а вдумываясь в представление «Человека играющего», скорее должны были бы считать, что человечество с самого начала истории погружено в роковую и жестокую игру, от которой не может избавиться и в которой — заданная ему форма существования. Тогда, вероятно, правильнее даже говорить, что человечество лишено в этой игре всякой свободы выбора и самостоятельности и что, согласно платоновскому образу, скорее тут боги играют людьми, как куклами.

В «Осени Средневековья» давняя культурно-критическая либеральная историография делает незаметный пока поворот — оказываясь на самом переломе развития, открываются новым методам и подходам; антропологическим, этнографическим, структурно-типологическим, семиотическим. А поскольку все это делалось бессознательно и полусознательно, — всему творчеству Хейзинги в высшей степени присуще такое качество, которое можно было бы назвать герменевтической неотягченностью и которое наряду с методологической незаинтересованностью превращает его исторические картины в обманчиво-пластические и по своей критической невыверенности⁶⁸ иллюзорно-правдоподобные образы, — то книга Хейзинги и не была, собственно, новаторским, сознательно-новаторским историческим произведением, но была лишь таким, в котором

⁶⁷ Kaegi W. Das historische Werk Johan Huizingas. Leiden, 1947, S. 21.

⁶⁸ «Выверенность», напротив, означала бы, во-первых, более ясное выявление духовных оснований, мировоззренческих течений эпохи и их взаимодействия; во-вторых, при описании любых форм поведения, обычаев, ритуалов и т. п. выделение общего, типического, характерного и случайного, нехарактерного, между тем как для Хейзинги за всем частным и индивидуальным просматривается общее: частное значит общее. Надо только отдать себе отчет в том, что, займись Хейзинга подобным критическим просмотром, анализом, сопоставлением материалов, он стал бы другим автором, а «мастерского» произведения, парадоксальными средствами преодолевающего любые самые капитальные затруднения, скорее всего, не было бы.

в силу стечения множества обстоятельств замечательно гармонично выразилось определенное понимание и видение истории. Современный голландский исследователь видит определенный трагизм Хёйзинги в том, что он в своем научном творчестве не сумел разрешить конфликт между серьезностью и игрой, научной теоретичностью и художественной наглядностью⁶⁹, в то время как немецкий лингвист Артур Хюбнер в своей благожелательной рецензии (1925), оценивая как «мастерские» картины средневековой жизни и передачу атмосферы прошлого у Хёйзинги, весьма проникновенно отмечал установленную и нередко даже преувеличиваемую Хёйзингой «решающую роль примитивных, даже самых примитивных, форм душевной установки в средневековой жизни»⁷⁰.

Последнее — роль примитивных, т. е. первозданно-архаических форм в средневековой жизни — и было тем моментом в этой книге, в котором более всего сказался совершившийся в ней поворот (в направленности исторического исследования). Темой такого «повернувшегося» исторического исследования стал бы вертикальный разрез исторического бытия с полным отказом от исторических законов, исторического прогресса и исторического движения — во всем этом поддерживал Хёйзингу французский историк Габриэль Аното⁷¹, — а вместо этого со вскрытием семиотически-психологической структуры исторического бытия, соединяющей архаические, архетипические формы и их трансформации. В «Человеке играющем» Хёйзинга сделал значительный шаг вперед в теоретическом овладении этой своей новой проблематикой. В этой книге Хёйзинга писал так: «Внимательно присмотревшись к понятийной оппозиции „игра — серьезность“ можно сделать вывод о том, что эти термины не равноценны: „игра“ — это позитивное понятие, „серьезность“ — негативное⁷². Содержание „серьезности“ определяется и исчерпывается через отрицание „игры“: „серьезность“ — это „не-игра“, и не более того. Между тем значение „игры“ не определяется и не исчерпывается тем, что это „не-серьезность“»⁷³.

Нетрудно убедиться в том, что реально достигнутое Хёйзингой в этой его книге было все же слишком общим и приблизительным, а между тем само выдвижение игры на роль важнейшего элемента человеческой истории было методологически многозначительно и перспек-

⁶⁹ Vermeulen E. E. C. Fruin en Huizinga over de wetenschap der geschiedenis. Arnhem, s. d. (1956), p. 111—114. Вторая пагинация.

⁷⁰ Hübner A. Kleine Schriften zur deutschen Philologie. B., 1940, S. 214—217.

⁷¹ Hanotaux C. Préface // Huizinga J. Le déclin du Moyen Age. P., 1948, p. 4.

⁷² Здесь же Хёйзинга приводит свои небезосновательные наблюдения над скудостью выражения «серьезности» в различных языках.

⁷³ Huizinga J. Op. cit., S. 50. Фактически игра выступает как отрицание страха, боли, муки, серьезности — по крайней мере, в тот исторический период, каким занят Хёйзинга. Лингвистические данные все же подтверждают то, что начало игры истолковывается как первичное и позитивное.

тивно. Совершенно очевидно, что понятие «игры» было сопряжено у Хёйзинги именно с новооткрытием и новоосмыслением вертикальной структуры человеческого бытия — его иерархичности, или «многоярусности», — с новооткрытием всего того, что вытеснялось из культурной памяти в эпоху «историзма» с его представлениями о генетическом росте, «поступательном движении» и прогрессе. Для осознания осмысленности и жизненности (а не «придуманности» и умозрительности) представлений о верхе и низе, высоком и низком, материальном и духовном и т. д. как о реальных уровнях, или слоях мирового бытия, хёйзинговское понятие «игры» было действительной находкой: этим понятием был обозначен тот мировой слой, в котором происходит встреча, столкновение, наконец, переворачивание и взаимопревращение противоположных начал, в котором происходят самые напряженные экзистенциальные процессы жизни и в котором осмысляются и борются между собой ценности разного порядка. Неудивительно, что «игра», по Хёйзинге, стала предельно расширяться, вбирая в себя и всякую далеко не шуточную борьбу, — ведь эта «игра» и была тем полем, на котором совершается в «собственном» смысле жизнь, тогда как более абстрактно взятые противоположности остаются скорее отрешенными (абсолютными) тенями «настоящей» жизни, а хёйзинговской «серьезности», отведенной в сферу отрешенности, и не остается ничего более, как только быть предельно скудной и бедной. Можно думать, что «Осень Средневековья» с ее вниманием к этикету и всяким «странным» нормам человеческого поведения послужила основательной ступенью к обобщению понятия «игры» — к обобщению не слишком корректному, но крайне знаменательному!

Своим понятием «игры» Хёйзинга действительно определил тему, которая в виде целого ряда взаимосвязанных понятий (игра — веселье — смех) оказалась в самом центре современных исследований по истории культуры⁷⁴. Характерным образом М. М. Бахтин, а вслед за ним и авторы многих других работ говорят о «смеховой культуре» (а не о «культуре смеха!») древности и Средних веков, тем самым признавая центральное жизненное значение «игрового» пласта бытия. То «несмешное», что повсеместно открывается в смехе и через смех новыми исследованиями, подрывает хёйзинговское (абстрактное) противопоставление «игры» и «серьезности», лишает правомерности само понятие «игры» в его безграничном переосмыслении, зато самым красноречивым образом показывает все жизненное значение срединного пласта в вертикальной структуре мира. Смех в самом буквальном виде связывает

⁷⁴ Здесь, кроме работ М. М. Бахтина, следует прежде всего назвать новые исследования: Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984; Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси. Л., 1984.

бытие и небытие, жизнь и смерть; в античности «проповедь смеха и впрямь очень органично переходит в проповедь самоубийства. Ирония и добровольная смерть — две возможности, составляющие привилегию человека и недоступные зверю, — в своей совокупности являют собой предельную гарантию человеческого достоинства, как его понимает античность»⁷⁵. Новое время знает смех как выражение предельного отчаяния; наконец, в истории, как показал А. М. Панченко, может происходить борьба между сменяющимися друг друга формами смеха⁷⁶.

А вместе с тем исследование этого срединного пласта служит все лучшему осознанию характерного для долгих веков культуры «вертикального» образа мира. Едва ли можно сомневаться в том, что успехи в изучении, во-первых, эпохи барокко и, во-вторых, державшихся в течение более двух тысячелетий риторических форм словесности и искусства (сдавших свои позиции лишь в начале XIX в.)⁷⁷ многим обязаны пристальному изучению срединного пласта противоборствующих ценностей и начал культуры, того пласта, где соотносятся «идеальный» и «перевернутый» мир.

Естественно, что современные, тяготеющие к комплексному освоению материала истории культуры работы оставили далеко позади себя давние книги Хейзинги, в которых лишь интуитивно и неуверенно определялись позднейшие методологические подходы науки. «Осень Средневековья» давно уже стала документом истории науки, отошла на ощутимое расстояние от нас в отличие от тех старых и новых работ, которые остаются живым фондом современной науки и еще не исчерпаны (таковы, например, работы М. М. Бахтина). Все же «Осень Средневековья» относится к числу работ, которые предварили современную историю культуры, стремящуюся к цельности охвата материала, учету многообразных взаимодействующих факторов культуры, использующую материал и данные многочисленных наук и непосредственно участвующую в движении этих наук — от поэтики и лингвистики и до истории материальной культуры. Некоторые просчеты Хейзинги по-прежнему поучительны, так как связаны не с внешними упущениями, а с ситуацией культуры, в которой создавалась книга; эта ситуация лишь обострилась за протекшие десятилетия.

Если история творит своих историков и пишет их книги, то Хейзинга — замечательный пример историка, послушного ее велениям: пока он создавал свои работы, сам образ истории неуклонно перестраивался незаметно для самого ученого — историческое становление, переход подменялись вертикалью человеческого бытия (расположенного

⁷⁵ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 70.

⁷⁶ Панченко А. М. Указ. соч.

⁷⁷ См., например: Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 15—16.

между своими началами и концами). Точно так же Хёйзинга еще мог ощущать себя органическим звеном длительной, хотя и умиравшей на его глазах, культурной традиции Европы, ее продолжателем (пусть на своем достаточно малом поле), когда, казалось, можно было видеть прошлое, описывая его свободно и без перенапряженности (возникающей, как только материал стремится ускользнуть, исчезнуть с глаз). Но, ощущая себя сочленом такого органического ряда преемственности, Хёйзинга ошибался (подобно тому как ошибались многие поэты и художники его поколения, если осмеливались еще полагаться на будто бы необманчивую непосредственность человеческого чувства и очевидность гуманного) — на деле он уже находился внутри того герменевтического круга, находясь в котором всякий исследователь вынужден со всем возможным усилием совершать работу отделения своего и чужого в напряженном диалоге с прошлым. Работа, в сущности, бесконечная, но неизбежная и единственно приносящая плоды — после того как исторический собеседник перестал быть «моим» же в своем существовании, тем же, что и «я», или, вернее, после того, как «я» историка перестало быть простым продолжением и выявлением той исторической эпохи, о которой он думает и о которой пишет. Для Хёйзинги Бургундия XV в. была отдаленным своим — так это представлялось ему, но представление было реальным. Если история рассматривалась при этом не вполне адекватно и модернизировалась, то на модернизации не делалось и не могло делаться никакого акцента; если для историка-позитивиста середины XIX в. все исторические эпохи (так представляется ему) равно открыты (только что сумма известных фактов бывает весьма различной) и он с готовностью пишет или диктует тома своей всемирной истории, то Хёйзинга переключается на душевно близкое себе, а при этом вдруг получается, что близкая ему эпоха как раз и сосредоточивает в себе решительно весь смысл мировой истории: организована искусно, на довольно узком пространстве, почти идеальная, однако отчасти иллюзорная встреча исследовательского «я» и содержания истории!

Современный историк культуры, разумеется, вынужден поступать принципиально иначе, будучи умудрен и научен всеми испытанными в науке иллюзиями органичности. Но и для него по-прежнему реальна опасность модернизации культуры прошлого, его языка. Только эта опасность проистекает из иного. Такая опасность, казалось бы, снижается по мере того, как наука сознательно направляет свои усилия на постижение и описание специфического языка культуры прошлого, стремясь осознать и учесть долю «наблюдателя» в таком описании. Но с другой стороны, по мере того как современная культура, осмысливая свои основания, отрывается от традиционной культуры прошлого, опасность модернизации возрастает; вновь возникает иллюзорный момент «органичности» (основанный на том самом возрастающем самосознании культуры) — «наблюдатель», исследовательское «я» вступает во

внутренний конфликт с усилиями науки, будучи источником возрастающих помех в эксперименте общения с прошлым. Прежде ученый мог «попадаться» на том, что был уверен: такое-то событие происходило так, а не иначе, потому что иначе быть не могло и иначе не бывает; теперь же он «попадает» на том, что нет ничего, в чем бы он не мог позволить себе усомниться. Прошлое вовсе не предоставлено произволу позднейшего поколения — иначе, разумеется, не может думать ни один серьезный историк, однако чуждость материала (который стал не-«моим», как бы отслоившись от живой для «меня» истории) может быть сильнее любых благих намерений. Итак, нарастающие в науке, идущие широким фронтом, неизбежные и необходимые работы по разрушению всевозможных «легенд» («романтических легенд») прошлого выступают как результат сразу же двух противоположенных, сходящихся тенденций. А разрушая легенды, наука может сама оказываться в плену более стойкой и глубоко укорененной иллюзии — будто новый образ истории адекватен (наконец-то) ее реальности, ее сущности («как она есть» и какой она была). Так, историческая наука в своем антиромантическом пафосе открытия истины может достигать полюса обратного традиционным и долгое время разумевшимся само собой взглядам значительной степени общности. Как пишет А. Я. Гуревич, «в новейшей научной литературе весьма скептически оценивается точка зрения о господстве христианской идеологии и благочестия в средневековой Европе («миф о христианском средневековье»)»⁷⁸; взгляды некоторых французских ученых формулируются в таком виде: «„Христианское Средневековье“ есть легенда, а потому ошибочны и рассуждения о „дехристианизации“ Европы с переходом к новому времени»; «мир никогда не был христианским»⁷⁹. Весьма характерно то, что исследователи, делающие упор на объективности своего описания средневековой культуры и высказывающиеся о вере и неверии, о христианстве или язычестве народных масс Средневековья, нередко забывают определить, что следует считать верой и неверием, где проходят границы между «христианством» и «нехристианством» для данных исторических условий и определенной духовной ситуации, между тем как отдельные «факты» — участие в языческих обрядах, непонимание или недопонимание христианских символов, незнание основных учений религии — сами по себе говорят еще очень мало. Тогда складывается впечатление, что в богатом инструментарии исследователя недостает одного нужного инструмента. Как пишет М. Верли, «понимать мир средневековых легенд, мариологии, демонологии и развитой эсхатологии просто как мифоло-

⁷⁸ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры, с. 335. См. также: Гуревич А. Я. О новых проблемах изучения средневековой культуры // Культура и искусство западноевропейского средневековья. М., 1971, с. 11—12.

⁷⁹ Гуревич А. Я. Проблемы..., с. 336.

гизацию христианства и перерождение его в язычество — это заблуждение, к которому склоняются Г. Р. Яусс, Р. Варнинг и Р. Герцог. Заблуждение уже потому, что мы навязываем тогда Средним векам наше современное документалистски-позитивистское понятие истины»⁸⁰. Это лишь один из возможных аргументов против «дехристианизации» европейского Средневековья.

В радикальном пересмотре взглядов на европейское Средневековье настораживает очевидная зависимость от противоположного традиционного взгляда («христианский мир»); образ «нехристианского» средневековья коренится в резко отличном от традиционного культурном сознании современности (не-традиционность — его свойство и тенденция, способная «самоуглубляться»). Поэтому если «религиозная история Средневековья, традиционно сосредоточивавшаяся на истории церкви и ее институтов, догмы, теологии и мистики, стала во все большей мере вытесняться социологией религии, перенесением центра внимания с вершин «вглубь»⁸¹, то к этому следует добавить, что само это движущееся в глубину внимание одновременно же становится все более отстраненным и в некотором отношении более поверхностным — взгляд в глубину, но при этом пронизательность лишь стороннего наблюдателя. Так, повышенная способность пересматривать общепринятые в прошлом взгляды, разоблачать легенды и делать открытия отчасти напоминает способность перса, прибывшего в Париж («Персидские письма» Монтескье), изумляться увиденному — зрение остро и поверхностно постигает чужое.

Новое открывается, но история перестает быть той самой историей, которая веками жила в культурном сознании и потому сама была моментом объективного исторического бытия. Все это закономерный исторический процесс, который в движении научной мысли получает свое отражение и осознание и тем не менее зиждется на глубинном разрыве культурных связей, культурно-исторического континуума, на кризисе. Движение к адекватности — и однако ценой отстранения их в не воспроизводимую внутренне даль. Такая история тем более освобождена от необходимости ее «переживать», а историк культуры свободен от «мифа» о «переживании», этого действительного пережитка антропологического XIX столетия. Нельзя, однако, сомневаться в способности современной науки (при всех ее преимуществах) создавать свои эстетические мифы об историческом прошлом, сколь бы неизбежны они ни были и сколь бы необходимо путь науки ни вел через них. И в этом отношении Хейзинга тоже предшественник современной науки о культуре.

И точно так же было бы невозможно перешагнуть через определенный этап научного развития, заранее отделив реальное и «мифиче-

⁸⁰ Wehrli M. Antike Mythologie im christlichen Mittelalter // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1983, Bd. 57, S. 20.

⁸¹ Гуревич А. Я. Проблемы..., с. 385.

ское» в новой картине истории; напротив, допустимо считать (К. Леви-Строс), что такая процедура отделения будет становиться со временем все более затрудненной. Разрабатывавшаяся М. М. Бахтиным и блестяще продолженная идея «смеховой культуры», по всей видимости, обладает именно такими свойствами плодотворного научного мифа, позволяющего продвинуться вперед в постижении и описании конкретного языка средневековой культуры. А. Я. Гуревич, который во многом обобщил исследования последних лет, внося в них крайне ценные уточнения (о соотношении «карнавальной» и «официальной» культур, о «русском» и «западном» народном смехе и т. д.)⁸², делает предположение о том, что «гротеск был *стилем* мышления средневекового человека вообще» и гротескное мышление было «органически присуще людям той эпохи»⁸³.

Все приобретает несколько иной вид, если мы условно назовем средневековый способ мышления, или, точнее, средневековую «норму видения мира» (А. Я. Гуревич⁸⁴), существенно «вертикальным» мышлением (см. выше)⁸⁵. Эта «вертикальность» означает, во-первых, то, что мышление постоянно имеет дело с верхом и низом как задающими всему меру границами мира. Напротив, средневековое мышление мало заинтересовано в отыскивании причинно-следственных связей вещей и явлений в их земной «горизонтальности» и не фиксируется на них; вещи воспринимаются и постигаются не столько в своем контексте, сколько в той вертикали, которая выступает как смыслопорождающая и аксиологическая. Во-вторых, по-настоящему близкими оказываются для средневекового сознания именно смысловые начала и концы мира; так близки сотворение и гибель мира, рождение и суд — вместо близости того бытового окружения, что так естественно для восприятия XIX—XX вв., которое все это окружающее окутывает туманами самого интенсивного эмоционального переживания. Все, что вступает в пространство мировой вертикали, становится голосом смысла, говорит о нем и значит иное — то иное, что проглядывает сквозь него (универсальность аллегорического принципа). И смеху, и гротеску (более позднее и узкое понятие) останется тогда занять более скромное место — в такой «вертикальной» культуре: смех сопровождает неизбежные и постоянные процессы, происходящие между верхом и низом (скажем, так: смыкание, размыкание, превращение) и выступает как их возможное следствие. Не смех уни-

⁸² Там же, с. 324—325.

⁸³ Там же, с. 323.

⁸⁴ Там же, с. 322.

⁸⁵ О «вертикальности» средневекового дуализма см.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры, 2-е изд. М., 1984, с. 84. Об отличии средневекового мышления «вертикали» от архаического см.: Иванов Вяч. Вс. Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 38.

версален, а универсальна «вертикаль», которая по временам наделяет этой своей универсальностью и смех, а этот смех способен тогда потрясти сам мир в его устоях.

А. Я. Гуревич писал так: «„Смеховая культура“ и „смеховой мир“ представляются мне скорее умственными конструкциями исследователей, нежели вполне обоснованными выводами из анализа средневековых памятников. На самом деле комика, юмор, смеховая инверсия отнюдь не были чужды и официальной культуре; с другой же стороны, народное сознание исполнено страха — пред грозным Судией, пред муками ада, так же как и перед стихийными и социальными бедствиями и порождаемыми этим же сознанием фантомами — например, бесами и ведьмами. Смех в этой системе сознания нередко является необходимым коррелятом страха, долженствующим смягчить его и сделать переносимым. Страх и смех не размещаются на разных этажах культуры, они максимально сближены»⁸⁶. Но ведь именно об этом — о максимальной сближенности страха, серьезности и игры, забавы, шутки — мы уже в пределах нашего краткого текста могли узнать от старинного поэта Паллада и от Хейзинги, историка нашего века. Это общее, близкородственное отношение к страху-смеху у мыслителей, разделенных столь большим временем, конечно, не случайно, как не случайно то огромное место, которое в научном сознании второй половины XX в. заняло все комическое, все его разновидности, включая те крайние и превращающиеся в свою противоположность его формы, когда следует говорить о трагическом комическом и о трагическом смехе (в отличие от трагикомического как более старой и ограниченной поэтологической категории). Можно предположить, что отмеченное поэтом соотношение страха и смеха относится к наиболее прочным константам человеческой культуры. Впрочем, к таким константам, которые в течение XIX в. подвергались настоящему вытеснению и забвению в попытке создания культуры, основанной на совершенно иных предпосылках (последовательная «горизонтальность» в противоположность былой «вертикальности» и попытка мыслить плавный континуум всюду, где традиционная культура видела резкие скачки, сбои и мгновенные превращения, будь то история, будь то человеческая личность, будь то даже такие основные физические и философские категория, как время и пространство; наконец, стремление видеть всюду внутреннее самодвижение, внутреннюю форму, относительную независимость, самозаконность явлений).

Достаточно вспомнить то, с какой стремительностью на рубеже XVIII—XIX вв. были переосмыслены понятие «остроумие» (острого ума, комбинаторной способности разума) и сам принцип остроумия (Witz, wit), который выступал как особый принцип знания (ведения) и полу-

⁸⁶ Гуревич А. Я. О новых проблемах..., с. 30—31.

чения знания⁸⁷; что такое «остроумие» почти внезапно утрачивает в то время свою глубину и начинает функционировать лишь на самом поверхностном уровне (шутка, смех), — это любопытнейший культурный процесс. Он же и чрезвычайно показателен: 1) все шутливое и смешное оказывается на самой периферии культуры; 2) глубинные пласты традиционной культуры для «зрелого» XIX в. превращаются в нечто почти недоступное и практически забытое⁸⁸; 3) роль смеховых форм в их переплетенности с самым глубоким и основным, что есть в человеческой культуре, на время почти выпадает из культурной памяти. Именно из этого процесса переосмыслений и утрат естественным образом и проистекает выдающаяся роль *смеха* в культурно-исторических раскопках, предпринятых XX в.: речь идет не только о смехе, о смеховых формах и о «смеховой культуре», но и о традиционных основаниях культуры в целом, к которым *смеховое* служит надежным проводником, ведущим в самые ее глубины. Он как бы призван показать глубинные корни всего даже и самого поверхностного в человеческой культуре.

Именно вследствие быстрого и прочного забвения констант прежней культуры культурой XIX в. Хёйзинге в начале XX в. пришлось не просто научно реконструировать их, но подбираться к ним, не ведая, собственно, цели, достигать их далекими обходными маневрами, и притом еще при таких благоприятных для этого условиях, когда исследователю представилась возможность высвободить, расковать свое сознание, дать ему сказаться самому по себе, «проговориться» о большем, нежели было известно самому носителю сознания, автору. Всего этого нового знания о старой, издавна известной истине Хёйзинге пришлось добиваться большими трудами. Но ведь не одному только Хёйзинге! В этом же положении — когда приходится отыскивать нечто забытое и

⁸⁷ Справедливо говорят об «остроумии» как барочном принципе; однако барочное «остроумие» со своей собственной историей, со своими внутренними видоизменениями наследует традиционное постижение знания (вѣдения) в целом; именно в эпоху барокко эта традиция вступает в драматический период своего развития — перед развязкой, наступающей на рубеже XVIII—XIX вв.

⁸⁸ Это не противоречит тому, что на протяжении всего XIX в., уже с самого его начала, наука — история, этнография, философия, лингвистика — последовательно раскапывает глубинные пласты культуры. Однако и здесь своя диалектика развития; она, в частности, связана с тем, что эта же самая наука, как и вся культура XIX в., должна одновременно осваивать, в том числе и внутри себя, все культурные завоевания самого же XIX в., в какой мере они связаны с постижением самого человека и его истории, все те завоевания, без которых культурное наследие человечества было бы крайне обеднено, — но это существенно новое временно закрывало, застигало прошлое. С другой стороны, позитивизм специализированной науки XIX в. был неблагоприятен для культурно-исторических обобщений широкого плана и это почти всегда обрекало копающуюся в недрах культуры науку на полуофициальное и неофициальное существование.

погребенное под плотными, хотя и не старыми, наслоениями — находилась и еще находится вся наука XX в., занятая своей культурной археологией, а притом и поисками своих же актуальных начал. Нет ничего удивительного, например, в том, что в творчестве Клода Леви-Строса мы — помимо навязчивого и внешне как бы не проистекающего из самого существа дела соединения научного изложения и художественной формы — вновь встречаем совмещение, взаимопроникновение реконструируемого мышления и мышления исследователя, древней мифологии как предмета исследования и мифотворческой мысли⁸⁹. Это в принципе то же самое, что происходило у Хёйзинги, но только у Хёйзинги — в более тесных, узких рамках. Теперь же пределы раздвинулись и вступающие в диалогический контакт, в круг сообщения голоса охватили масштабы почти всей человеческой истории. Можно вспомнить аналогичный процесс исследовательской мысли, пережитый в эпоху романтизма, — процесс постепенного углубления в историю от средних веков до «первобытного» мира, процесс, совершившийся за полвека (между Новалисом и Бахофеном) и от натурфилософской фантастики приведший к несравненно более основательному знанию.

Теперь можно понять и то, какая в целом функция выпала смежу и разновидностям комического, игрового в науке XX в. Это была функция перевода взгляда от признака и симптома к сущности, от феноменологической пестроты, только начинающей складываться в логический образ, к постижению фундаментальных констант культуры. Можно, видимо, более справедливо оценить и вклад Хёйзинги в историю культуры — в процесс открытия ее первоначал. «Осень Средневековья» можно рассматривать как описание феноменов культурного пространства с подробной характеристикой многих его деталей, с неполнотой в целом (что объясняется методологической неконструктивностью замысла). Вместе с тем эта книга — попытка установления совсем нового контакта с культурой прошлого, а именно такого контакта, который завязывался бы на почве общекультурных представлений о расчищении оснований культуры в таком диалоге, в таком диалогическом исследовании (его суть в том, что «вторая» сторона диалога, культура прошлого, выступает полноправно, а не просто как подлежащий научной обработке материал). И получается так, что «Осень Средневековья» — это одновременно и весьма поверхностная книга, сочинение неметодологичное и сближающееся с культурно-исторической беллетристикой, и глубоко задуманная вещь, обязанная этой глубиной своему тесному и послушному (с минимумом «помех» со стороны автора) примыканию к логике историко-культурного мышления. Между тем историко-культурное сознание XX в. шло путями исключительно парадоксальными, и очевид-

⁸⁹ См.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985; см. особенно: *Мелетинский Е. М.* Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса, с. 482.

но, что все положительное и глубокое, присущее книге Хейзинги по замыслу, в то же самое время опирается на известное сужение культурно-исторического кругозора, доходящее даже до примитивности противопоставления прошлое/настоящее. «Осень Средневековья» в научном смысле оказалась книгой одновременно робкой и смелой — и внешне описательной, и устремленной к самым основаниям человеческой культуры. И наконец, продуктом сознательного замысла и в то же время — выявлением историко-культурной логики, существенно более широкой, нежели осознанная позиция автора, Хейзинги.

В этом смысле как в отношении «Осени Средневековья», так и в отношении «Человека играющего» можно, кажется, почти в буквальном смысле слова говорить о самоотверженности научного труда Хейзинги. Если только есть самоотверженность в готовности ученого к несколько отчаянному виду самоограничения — к труду наполовину вслепую — в надежде на то, что эпоха исторического прошлого сама раскроется перед исследователем и сама скажет свое существенное слово — лучше, чем если бы исследователь сам активно помогал (а может быть, мешал) ей раскрыться по-своему и в своем. Если есть самоотверженность в готовности к труду без надежды на окончательную ясность для самого же ученого, к художественному и, следовательно, не вполне очевидному в своих основаниях набрасыванию для будущего новой картины мира.

В чем же самое общее значение книги Хейзинги? В том, что она участвовала в подведении новых оснований под возводившееся веками и долгое время прочно стоявшее здание человеческой культуры. При этом в подведении новых оснований в период его реконструкции и реставрации. Это заведомо сложный процесс в области духовной культуры, где новые фундаменты сразу же меняют весь облик здания (совсем не то, что укрепление фундаментов старинного собора). Тем более мучительный процесс перестройки, не в последнюю очередь — культурного самопознания, что диалог с прошлым все же идет на пользу прежде всего современному его участнику. Дело здесь не обходится без крайней противоречивости и своих культурно-исторических парадоксов — это ясно.

Раздел III

ИЗ ЛЕКЦИЙ

ПОВОРАЧИВАЯ ВЗГЛЯД НАШЕГО СЛУХА

I. Иное иного

Я не знаю, чем заниматься, и решил, что самое лучшее и правильное — говорить о Сен-Сансе. Почему выбрано это имя, станет, очевидно, ясным в конце. Сейчас же ограничимся замечанием, что существует некоторая настораживающая развилка: с одной стороны, Сен-Санс — как будто одно из самоочевидных имен в истории музыки, занимающее в ней совершенно определенное место. Очевидны его заслуги, как бы очерчены масштабы дарования — вот он и первую симфонию написал в шестнадцать лет, и основатель национального музыкального общества во Франции... А с другой стороны, если мы попытаемся рассказать, что же стоит за этой кажущейся самоочевидностью Сен-Санса, то обнаружится, что говорить приходится о том, чего нет. В прямом смысле. Сен-Санс не в числе композиторов, привлекающих к себе внимание после смерти. Его симфонии не исполнялись. Исполнялась только последняя до-мажорная симфония, написанная с большим отстоянием от всех предыдущих, в год смерти Листа (1886) и посвященная его памяти. И этим интерес к его симфониям исчерпывается. Особенно в недавнем прошлом, когда слух обращен был совсем в иную сторону. Отчасти из-за той искусственной ситуации в музыке, которая очень долгие годы существовала у нас в стране. Когда на директивном уровне было известно, что можно и нужно сочинять, исполнять и слушать и что, напротив, подлежит запрету.

Лишь только в конце пятидесятых годов идеологические рамки ослабли, в музыке сложилась очень острая, остро переживаемая ситуация, когда коллективное сознание музыкантов сконцентрировалось на второй венской школе — то есть композиторах Шенберге, Веберне и, отчасти, Берге, которые ни в каком виде до этого времени не могли быть приняты. И возникло такое властное и страстное желание все это узнать и слушать, что это дало совершенно необыкновенные результаты. Слух обострился и стал очень интенсивным. Я помню время, когда у студентов Консерватории или Гнесинского института было такое страстное желание узнать все это, что это придавало им какой-то восторг внутренний и такую... полетность, что ли. Это необыкновенно плодотворно и хорошо, независимо от того, какая музыка тому причиной. Тогда в музыке второй венской школы было самое интересное. Потому что это было время, когда история культуры расставалась со своими представлениями о том, что она есть прогресс. Еще казалось в последний момент, что это не иллюзия и что вторая венская школа дает нам не просто иной образ музыки, а некоторый передовой образ музыки,

которая будет и придет. Теперь оказалось, что это не так, и что никакого прогресса в истории искусства нет и быть не может, и что эта вторая венская школа — просто один из вариантов современной музыки. Превосходный, замечательный, совершенно необходимый вариант — но вовсе никакая не прогрессивная стадия, которая наступит после того, как консервативная музыка другого направления перестанет существовать и все будет хорошим.

Тогда получилось, что направленность слуха на эту иную и малоизвестную музыку все в себя вобрала; и утопические представления об ином, и политику всякую, и идеологию, какая только может быть. Все ушло сюда. И вопрос об этом направлении в истории современной музыки — он, действительно, стал самым центральным. И начальство, наверно, правильно понимало, что, разреши оно слушать эту музыку — и люди, захваченные ею, изменят этому строю, потому что он им не нужен, в этой музыке для них все воплотилось.

Что совершенно справедливо. И очень хорошо — по крайней мере, для шестидесятых годов. Тут надо нам с вами думать о том, что вторая венская школа — это такой мир высокого духа человеческого и такой мир музыкальной логики, смысла, что, конечно же, им можно заразиться и внутренне жить в нем. И он все равно остается проблемой для нас сейчас, несмотря на все то, что было сделано позже. Потому что было бы смешно и нехорошо представлять себе, что есть люди, которые все это как бы уже прошли, вобрали в себя и преодолели. Это была бы обидная ситуация. Творчество Шенберга и особенно Веберна — оно не для того создавалось, чтобы его просто приняли к сведению и затем равнодушно оставили позади себя.

Это творчество, которое возникает как великая задача перед человечеством. И, как особенно подчеркнуто, *большая задача*. В духе высказывания Шенберга: «Мы способны создавать загадки, которые невозможно разрешить». Так вот это и есть такая загадка.

Представить себе человека, который хорошо знает Веберна, можно, а вот человека, который бы сказал, что для меня все это прошлое и мне это уже неинтересно, я представить себе не могу. Загадка остается. Загадка — само творческое развитие каждого из этих музыкантов. Оно само по себе не простое, и оно постепенно уводит ко все большей и большей загадочности. И если для нашего слуха это перестанет быть когда-либо загадкой, то это значит, что мы стали ко всему равнодушны и что нам действительно ничего не надо.

Теперь, спустя двадцать пять лет, выяснилось, что и творчество других композиторов, которое тогда нисколько не казалось загадочным, — тоже загадка. Оно стало загадкой за это время. Потому что изменился наш угол зрения на природу музыкального творчества. Он должен был измениться. И XIX век, который казался и кажется столь близким и понятным нам, на самом деле сейчас оборачивается одним из самых

агадочных веков новейшей истории. Вся современная культура корнями воими уходит в XIX век, и в нем, как будто, все понятно, все давно уже известно. А на самом деле ситуация обратная: ничего не известно, ничего никак не понято, и надо снова и снова входить в этот мир, который становится все менее и менее известным и все менее и менее знакомым.

Преодолев инерцию своего отношения к вещам заведомо известным, мы обнаруживаем, что они стремительно удаляются от нас. Не по нашей вине только, но по логике вещей, которую мы пытаемся выяснить на этих наших занятиях. Ничего с этим не поделаешь. С одной стороны, мы привязаны к XIX веку, потому что наши привычки слушания, восприятия всего, чтения даже — сложились в XIX веке и мы никуда от этого не можем уйти. Но с другой стороны, век этот стремительно отдаляется от нас, и вдруг оказывается, что самый неизвестный век в истории культуры — это XIX. Хотя о нем написано столько книг, что в ту комнату все они не уместились бы. И век этот сейчас требует самого активного отношения к себе, большой любви и интереса. Если не будет того — то наша реальная связь с историей культуры через искусство будет становиться все более и более отвлеченной.

Одна из самых великих сил, которая приводит наше сознание в состояние активности и определяет направленность этого сознания и творческую деятельность, — это стремление к *иному*. Иное — это не просто теоретическая категория, причем заумная и философски отвлеченная, а это реальная сила, которая действует в самой жизни. Нам все время хочется иного, и это иное на каждом новом витке, каждом новом этапе самосознания культуры в свою очередь тоже *иное*.

Иным был мир музыки композиторов второй венской школы.

Теперь ситуация изменяется, и *иное* обнаруживается в мире музыки столь, казалось бы, знакомого XIX века. Однажды наше внимание привлекло высказывание молодого Лосева о «Снегурочке» Римского-Корсакова, что это музыка не глубокая и не поверхностная, а музыка пластическая. Это какое-то иное качество, которое обнаруживается в ней при условии, что мы знаем, что такое пластичность. Само слово — греческое. Глагол, который стоит за ним, — «плассо» — означает «ваять», «являю». Значит, я имею дело с неким податливым материалом, которому можно придавать форму. И форма при этом мыслится не как нечто противоположное содержанию, а как смысл, который обретает определенные ему объемные очертания. Алексей Федорович об этом думал. Понятие «идея» — он осмысливал на том музыкальном материале, который был ему тогда, в юности, доступен.

Он думал над музыкой Римского-Корсакова, потому что оказалось, что она в этом смысле противоположна музыке горячо любимого им Вагнера. Потому что музыка Вагнера воспринималась им как стремящаяся проявить свою стихийную природу. А стихийная природа — она стремится к хаосу. Получается противоречие. Получается, что музыка,

которая стремится к хаосу, являет как бы чистую сущность. Но при этом она недооформлена.

Если бы Алексей Федорович знал музыку Сен-Санса, он бы ее включил в свои размышления. Но более удивительно, что он не знал, видимо, Глазунова. Не смог узнать. Объясняется это, может быть, тем, что Глазунов относится уже к числу тех композиторов, которыми надо заинтересоваться по-настоящему. То есть: надо заболеть ими. И тогда их музыка начнет постепенно раскрываться. Если не произошло этого, скорее всего случайного, контакта — то музыка не притягивает к себе. Она отличается такой особенностью, что она не завораживает. Как музыка, скажем, Вагнера. И это не какой-то отрицательный момент, это знак того, что музыка вступает в какую-то новую полосу в конце XIX века, у нее появляется возможность быть направленной внутрь себя. И это при том, что есть множество внешних моментов, которые как бы нарочно выставлены наружу. Бесконечные восточные танцы, пьесы в восточном стиле, разного рода танцевальные формы и прочее. Такое возможно: музыка Глазунова ведь в полной мере причастна тем противоречиям, которые в это время в музыке начинают возникать. Несмотря на такую выставленность наружу, она начинает заглядывать внутрь себя. И до такой степени, что даже устает от этого. Сам композитор устает. Это признак усталости музыки, которая стремится перейти в какую-то новую ситуацию. Она сама по себе хороша, но чувствует потребность перейти. Сделать это внутренне нет никаких возможностей, и появляется такой момент усталости — не как психологический момент, а как состояние музыки.

Но если все же этой музыкой заинтересоваться — то она приобретет гораздо более широкий смысл, чем виделся с самого начала.

По этому поводу есть еще несколько соображений, которые могли бы быть развиты в более пространной, более убедительной и более удовлетворительной форме, но не хотелось бы по этой причине обходить их молчанием, поэтому я сейчас ограничусь тем, что скажу.

Оказывается, что наш слух в конце XX века безусловно совершил некоторый поворот по отношению ко всей истории музыки. До сих пор это, как мне кажется, недостаточно проанализировано. Но следствие налицо. Нам становится интересным то, что двадцать или тридцать лет назад никому интересно не было. Для того, чтобы это произошло, взгляд нашего слуха — если так можно сказать — должен повернуться относительно всего прошлого. Оказывается, что если в музыке были какие-то вершинные достижения и произведения менее интересные, то теперь наш слух повернут к ним так, что в перспективе этого взгляда оказываются не только вершинные произведения, но и вообще все творчество. Чего не было тридцать, или сорок, или пятьдесят лет назад. Когда дирижеру Голованову кто-то сказал, что вот, смотрите, как жаль, что так много произведений русской музыки вообще никогда не исполняются, то он

на это ответил: ну, не исполняются, значит, так и надо. И сам их не исполнял. То есть, исполняя русскую музыку, брал только вершинный слой. Вершинный слой получался достаточно обильным, но все, что шло дальше, представлялось устаревшим, ненужным и лишенным какой бы то ни было ценности. И это было совершенно естественным для той установки слуха. Теперь все не так. Теперь оказывается, что произведения раньше не исполнявшиеся тоже очень интересны. И они интересны даже в том случае, если мы будем совершенно уверены, что они не достигают уровня того, что мы привычно называем шедеврами музыкального искусства. У них интерес — другой. Они стоят на своем месте и не могут быть пропущены, потому что пропуск их означал бы для этой новой логики, что мы совершенно безосновательно выбрасываем что-то из истории. Это поворот, который будет иметь самые далеко идущие последствия. Потому что он мог произойти только при условии, что различие между так называемыми шедеврами и произведениями, не достигшими этого уровня, оказывается не столь значительным и, главное, не столь существенным. Это важнейший момент такого поворота. Оказывается, что от культа шедевра, который сложился на протяжении XIX века, мало что осталось. А коль скоро так, то наш слух придет к тому, что он не будет замечать столь резко разницу, которая раньше различалась очень резко. И вместо разделения музыки на шедевры и все *остальное*, на этом месте оказывается нечто гораздо более занимательное. А именно: художественные миры, разные, которые устроены внутри себя очень своеобразно и где ничего нельзя пропустить, потому что если мы что-то пропустим, то этот мир плохо узнаем.

И Сен-Санс нам это прекрасно демонстрирует. Вплоть до семидесятых годов никто не удосужился собрать его произведения вместе, потому что логика рассуждений была такая: Сен-Санс, во-первых, не симфонист, то есть не признанный автор симфоний. Для того, прежнего, восприятия музыки. Четыре симфонии, написанные в 1850—59 годах, безусловно, ранние. Из них первая, написанная им, кстати, не в шестнадцать, а в пятнадцать лет, — отличается от остальных тем, что в ней, безусловно, нет стремления к какой бы то ни было оригинальности. Но, как мы установили, это ведь вовсе не обязательно. Теперь, под новым углом зрения, оказывается, что все это интересно и все это интересно еще во взаимосоотношении. Очевидно, что первая симфония более слабая — но она интересна, потому что входит в этот контекст. Контекст сам по себе есть как бы *текст* этого своеобразного художественного явления. Из контекста ничего не должно выпадать.

Теперь оказывается, что различие между шедевром и менее значительным произведением — это изобретение самого XIX века; но не случайное, опыт самой культуры подсказал это.

Вот пример совершенно случайный, который пришел в голову. Одна из двух концертных симфоний Моцарта — есть для скрипки и альта с

оркестром, а есть для духовых с оркестром, и кто бы подумал, что специалисты по Моцарту вывели эту последнюю симфонию из списка подлинных произведений Моцарта, и в последнем собрании сочинений она идет в дополнительном томе, как сочинение, по всей видимости Моцарту не принадлежащее. Между тем, слушая его, трудно убедить себя в том, что это не моцартовское произведение — в том его совершенстве, которое совершенно очевидно слышу. Значит, оказывается, что само творчество даже такого великого композитора — оно одновременно может отличаться на бесконечно малую величину от всего, что его окружает, а эта бесконечно малая величина в некотором ракурсе может показаться огромной. Обо всем этом надо думать. Я даже подумал о том, что если кому-то еще предстоит писать диссертацию, то исследование этого поворота в музыке было бы великолепной темой. А именно: что поддерживает его и что ему противоречит? Поскольку если мы примем как совершившееся этот поворот, отсюда будет следовать, что так называемая оригинальность творчества, которой в XIX веке и еще раньше безусловно требовали от всякого композитора — на протяжении XVIII века это требование все время нарастало, а в XIX веке оно сложилось в целый культ гения, — так вот, если этот поворот совершился, сама проблема оригинальности творчества ставится абсолютно иначе. Потому что все то в XIX веке, что под разными предлогами признавалось недостаточно оригинальным, имеет право претендовать на свою ценность совершенно независимо от того, оригинально оно или нет. Потому что требование оригинальности не абсолютно, не вечно, а есть только произведение определенной культуры. Те композиторы, которые в XIX веке не удовлетворяли старому представлению об оригинальности, вдруг получают свои полные гражданские права.

Я, кажется, рассказывал, как в одном из сборников против буржуазной музыки, которые у нас публиковались в семидесятые годы, я вдруг, к удивлению своему, нашел в одном из подстрочных замечаний, что вот и Глазунов — композитор, который недостаточно оригинален, а тем не менее он ничего, неплохой еще. В том контексте это было страшное оскорбление, потому что он попал в этот сборник в качестве примера композитора, у которого недостаточно развита индивидуальность. Но это смехотворно. Ибо создать индивидуальный мир — это не значит претендовать на абсолютную оригинальность. И в то время, как есть композиторы, которых иначе, как очень оригинальными, нельзя назвать, как Вагнера, например, есть другие, которым ничего этого не нужно.

Это как бы один из главных тезисов, если не самый главный: в истории культуры самое важное и существенное, на что надо обращать внимание, — это самоистолкование культуры. Не наше толкование ее, а самоистолкование ее. Добраться до которого очень трудно, и можно только косвенными средствами — потому что композитор истолковывает себя (а он истолковывает себя) в первую очередь в музыке; и музыку свою

он истолковывает в музыке, а это на язык простых речей перевести очень трудно. Самоистолкование — это есть его музыка.

Но, тем не менее, ситуация не безысходна. Мы знаем, например, что Вагнер мыслит в терминах музыкального прогресса — и он это делает до последней возможной степени, не только своей музыкой, но и теорией, и даже настоящей философией, потому что «Опера и драма» — это настоящая философская книга определенного уровня, где объясняется, как бы диалектически, почему именно произведения Вагнера должны были появиться в середине XIX века, а не что-то иное. Музыка Вагнера снимает все, что до этого сделали его предшественники, которые по этой причине получают разные оценки, иногда страшно обидные, потому что они не дошли до такого вот совершенства. И только Бетховен, как последняя ступенька этой лестницы восхождения, получает оценки выразительно-положительные. А Гайдн — ну, что? Старик в парике. Моцарт... Из всех его произведений оказываются значимыми лишь несколько поздних опер.

Ну вот. Если композитор рассматривает себя в такой линии прогресса, причем в нем же, как в фокусе, и сходится вся история музыки, то это определенным образом связывается и с представлением его об оригинальности его творчества. Именно в этом контексте, контексте XIX века. Он настаивает на том, что его музыка — это музыка, которая наконец-то обрела себя, или, как говорил Гегель, «пришла к себе». А то, что было раньше, — это условные формы движения музыки к самой себе, и так далее. Если композитор в этом ряду себя видит, то он больше претендует на оригинальность, чем композитор, который смотрит на это со стороны и чужд этому. Он стремится внутренне в своей музыке откликаться на то, что происходит вокруг, но доказывать, что он стоит впереди других? И вот Сен-Санс явно не был в этом заинтересован, стремление его — писать очень красивую музыку, причем явно пластического свойства. А вот чтобы она была впереди других — об этом никакой заботы совершенно не было. Эта музыка просто иначе себя понимает, иначе себя ставит. Об этом было бы очень интересно написать.

Оказывается, что в музыке такого композитора появляется гораздо больше возможностей для того, что в XX веке назвали «монтажом». И ему не страшно, если в его произведении окажется элемент, который будет как бы цитатой из Бетховена. Это его не пугает совсем. Он спокойно мог бы этот элемент заменить чем-то другим, но тот оказался на своем месте. В том целом, которое композитор ваяет, как скульптор, только из другого материала. И его не смущает то, что возникают похожие на других моменты. Они же входят в другой контекст, эти элементы, и они не мешают ему.

В русской музыке композитором, который ужасно пострадал из-за того, что до сих пор на него не выработалось правильного внутреннего

взгляда, был Танеев, конечно. Потому что он попал в контекст русской музыки, но он в этом контексте — явно другой. Это обстоятельство в наших условиях привело к тому, что его не играют. Потому что не знают, что с ним делать. Это же тоже композитор, склонявшийся, по другим причинам, к монтированию — из таких материалов, на изобретение которых он сам не претендует. Даже симфония-то единственная, так называемая четвертая, которую чаще исполняют, — она же распадается на куски, разной стилистической направленности. Хороший исполнитель, зная, что это не просто куски, а куски, прекрасно сконструированные вместе, — способен соединить их в целое. А если внутренней заинтересованности в соединении нет — действительно, все разваливается на куски, причем можно сказать откуда, из какого стилистического источника идущие.

Когда он принимался за создание музыкального произведения, он как бы ставил перед собой определенную задачу, вполне отрефлектировав ее, — что он за произведение создает, какой техникой пользуясь и куда склоняясь... Между тем как для его современников это было совершенно невозможно. Потому что их творчество устроено иначе. Для Скрябина это было совершенно невозможно, для Глазунова, по другим причинам, — тоже. Они должны были оставаться в пределах того, что они признают «своим», а Танеев вроде и не знал — а что его-то? что свое-то у него? И мы этого не знаем. Мы можем узнать это не просто глядя в ноты, а при условии, что слух это все обработал, в идеале — слух многих людей, чтобы это было, так сказать, на слуху. Если это не обработано слухом, то музыка как бы пропадает — до поры до времени. Одно-то только общения с нотами и теоретического анализа здесь мало, надо, чтобы музыка исполнялась, иначе она пропадает. Но сейчас слух совершил такой поворот, что эти вещи будут обработаны. Что приведет, видимо, к неожиданным результатам. Вполне возможно, что эти полузабытые — обидно очень — большие композиторы восстановятся в слухе и слух наш что-то скажет о них такое, чего мы до сих пор, может быть, и не знаем.

Ну а в XIX веке на это все накладывается еще неперемнная необходимость для композитора удовлетворять ожидания в психологическом отношении: то есть музыка в некоторой степени должна быть аналогом психологического процесса. И вы знаете, это была для Танеева страшная трудность. Как соединить это требование психологии с тем, что его слух ставит перед ним в первую очередь задачи теоретически конструктивного плана? От композитора требуются две противоположные вещи: быть конструктивным и быть психологически искренним. Танеев этого пытался добиться во второй симфонии, но считал, что она не удалась. Она и не могла удалась на сто процентов, ибо сама задача была противоречива. Это противоречие. И хотя оно разрешалось множеством раз, в его творчестве оказалось, что нашла коса на камень и надо

это противоречие брать как таковое. Мучаться с ним и так далее. Но эти мучения для нас абстракция. Пока мы не внутри этой музыки.

Эта тема была бы интересной не для того, чтобы поговорить о ней так, между прочим, а для того, чтобы написать настоящую работу. Речь бы шла в одной из глав о представлениях о гениальном и оригинальном творчестве, в другой главе — о том, как можно из музыки извлекать ее самоистолкование. И как человек ставит себя относительно той музыки, которую он создает. Потому что композитор каждый раз ставит себя по отношению к своей музыке по-разному. И это не самоочевидно, это надо извлекать из самой музыки.

Особенность Сен-Санса: он тоже воплощает некую крайность — замечательную крайность. Ведь что поражает (может поражать) нас в симфонических поэмах Сен-Санса 1870-х годов — в отличие, скажем, от поэм Листа или кого угодно? Это удивительная и совершенная, и даже гладкая, и пусть даже заглаженная гармоничность. Его «Юность Геракла» — это ведь сам апофеоз такой вольной и красивой, и великолепно выдержанной, без малейшего изъяна, и полной благородства и вкуса, полнокровной и полновесной, как вольно и спокойно льющийся поток, без складок, гармоничности! Это чудесная красота — все наследие XVIII столетия, процеженное, помноженное на душевные проблемы века XIX, но без какой-либо уступки разорванности этого последнего. Покойный дирижер из Санкт-Петербурга, Джемал Далгат, знал об этом и чуть ли не единственный у нас ценил и исполнял эту музыку — мастерски отделанную и отшлифованную. Ухо наше, если оно не враг самому себе, если оно само не шероховато и не задиристо, должно же когда-нибудь искренне восхититься этой музыкой... А потом, удовлетворяя свою любознательность, оно, это наше ухо, перейдет к ранним симфониям Сен-Санса и убедится в том, что они — одна лучше другой и что это они готовят пути ослепительному совершенству «Юности Геракла», или «Прялки Омфалы», или «Фазтона» — в которых греческая тема есть неотъемлемая составная совершенства.

Теперь подумаем вот о чем: ведь и наш слух — *видит*, он, постигая смысл, его видит. И вот слух молодого Алексея Федоровича Лосева видит: музыка «Снегурочки» Римского-Корсакова — и не глубока, и не поверхностна. Как хорошо, как глубоко сказано! Никто не обязывает музыку быть непременно глубокой. Однако можно быть — при редкостных обстоятельствах — глубже глубокого! Это когда музыка приближается к гармонии своего смысла — к такой, когда этот смысл не выпирает наружу отдельно (тогда-то можно быть глубоким!), а сворачивается в шарообразную зримость своей идеальности. Скриabinу настоящее музыкальное произведение представлялось шаром (и не случайно!). И такой мыслимо-видимый шар — глубже глубокого, и он есть подобие эйдоса: это вид, это зримость смысла, где нет — отдельной — глубины, а есть глубина, выведенная наружу, вывернутая наизнанку и вполне явленная

смотрящему — зрячему слуху. Всякий скажет: конечно же, музыка Моцарта глубже глубокого. Да! Но ведь Моцарт еще не подвергался искушению обособлять смысл как отдельное. А в XIX веке почти совершенно невозможно не поддаться такому всеобщему искушению. Искусство-то — в своей слитности — уже кончилось. И вот когда в душевных самомучительствах XIX века, среди них, появляется совершенство гармонии, смысловой и конструктивной, то это чудо. Там было немало чудесного: среди всего чудесного встречается, как редкость, и чудо шарообразного смысла — музыка, поднимающаяся над глубиной и над поверхностью.

II. КОНЕЦ ИСКУССТВА

Греческий язык имеет ряд достоинств, которых лишены новые европейские языки. Одно из достоинств заключается в том, что есть способ указывать в направлении некоего смысла, но никак его не называть. Это русскому языку не свойственно — но и не чуждо. Поэтому я позволил себе ввести такие два обозначения (понятиями их трудно назвать), которыми собираюсь пользоваться в дальнейшем. Одно — «то, что», а другое — «то, о чем». Эти обозначения или квази-понятия, конечно, просто воспроизведены с греческого. Для чего?

Вопрос, что такое произведение искусства, что такое искусство — он, конечно, не решен. И сейчас, в конце XX века, он только усложняется. Он не к разрешению приводится, а к осознанию того, что это страшно сложно.

Некоторого рода ответ на этот вопрос содержится в самом вопросе. Что такое произведение искусства? Это некоторое «что». Это из самого вопроса вытягивается. А это «что», оно очень естественно и без всяких дополнительных предположений раскладывается на две вещи: на «то, что» и «то, о чем». Лет двадцать, тридцать, сорок, пятьдесят тому назад можно было пользоваться словами «произведение искусства» без тени сомнения. А сейчас нельзя, если строго говорить. В самой культуре происходят какие-то процессы, которые заставляют нас задумываться о том, о чем задумываться полвека тому назад не надо было. Вот ведь, когда в тридцатые годы Хайдеггер писал свой трактат о происхождении произведений искусства, то для него пафос этого доклада, этого текста заключался в утверждении того, что произведение искусства есть *произведение*, то есть нечто сделанное и доведенное до конца в некотором подчеркнутом смысле. Произведение, если рассматривать его в несколько более патетическом смысле, будет *творением* — чем-то еще более высоким. У Хайдеггера так и есть. Сделанное, возведенное в степень сакральности и окруженное ореолом своего глубокого смысла, произведение есть *творение*, по-русски. Поэтому я и употреблял понятие «художественное

ственное творение» — когда переводил этот текст. С тем, что искусство создает творение, связаны великие вещи, по Хайдеггеру: произведение искусства это не что-нибудь, что исполняется для удовольствия нашего, как думали многие в двадцатом веке — и замечательные музыканты, и художники. Это и не игра, в таком житейском смысле слова, — а это есть, в конечном итоге, некоторое раскрывание самой истины. Истины бытия. Которая в произведении искусства как бы вспыхивает перед нами ярким светом на мгновение и потом существует внутри этого произведения для того, чтобы вспыхнуть еще и еще раз. Это возвышенное представление о произведении искусства, да и время так возвышенно мыслить, по-видимому, уже ушло. Оно ушло в историю, как и другие способы мышления художественного произведения. А осталось...

Ну вот, перед нами остались своего рода развалины. Не надо бояться этого слова. Развалины всей истории человеческой культуры и всего искусства. И мы на этих развалинах с вами разбираемся. А уж раз мы среди развалин, нам надо быть очень трезвыми. Мы не можем позволить себе быть патетичными и говорить о произведениях искусства и о творениях искусства только в возвышенном тоне. Ведь для того, чтобы сказать что-нибудь в возвышенном слого и тоне, надо хотя бы подготовиться, построить лестницу восхождения вверх, очень тщательную, солидную, конструктивно продуманную, чтоб она на полдороге не развалилась и не погребла нас под своими обломками. Удастся ли кому-нибудь сделать это? Трудно сказать. Потому что такие вещи непредсказуемы.

Когда Хайдеггер писал свой доклад в тридцатые годы (он тоже у него сразу не получился), то перед ним стояло искусство античной Греции и Фридрих Гельдерлин, великий немецкий поэт, который по-настоящему как великий был открыт через сто лет после своей смерти и не более чем за тридцать лет до написания Хайдеггером этого трактата. В самом конце XIX века поняли только величие этого загадочного поэта, стремившегося к чему-то до конца не осуществимому. Греция и рубеж XVIII—XIX веков, взятые в своей предельной напряженности, в порыве поэта к почти невыносимому в глубине своей и тяжести смыслу, влияли на Хайдеггера. Доклад был написан. Но теперь время всего этого ушло. Ушло в историю. Остались развалины.

Когда мы видим перед собой развалины, мы должны смиренно перед ними застыть и бояться сказать, что вот это — произведение искусства, или великое творение. Мы должны этого бояться, и мы, наверное, боимся. Мы боимся употреблять высокие слова без надобности: они должны быть оправданы для нас внутренне. Мы боимся говорить о гениальности, а если не боимся, то делаем это по инерции, и тогда это слово мало что значит. Либо по инерции мы пользуемся высокими словами, либо вкладываем в них слишком мало. И пора вспомнить возможности старого греческого языка! Произведение искусства, или

то, что было им, или то, что остается на его месте, — это просто, в первую очередь, некое «что».

И тут еще, пожалуй, найдутся такие художники — я допускаю это, — которые скажут: «Нет, и этого слишком много». «Потому что я, — скажет некий композитор, — пишу такую музыку, которую даже «что» нельзя назвать. Она сама устроена так, чтобы отрицать возможности свести ее в некоторые контуры. Даже такие бледные и слабые, которые предполагает слово «что». Ведь «что» предполагает что-то вещественное. А я ничего вещественного не создаю. Ничего такого, что бы оставалось, я не создаю». Это, конечно, крайность. Так что давайте пока держаться, как за спасательный круг, за это слово. Более общего слова нету. И для того, чтобы это слово не воспринималось, как какая-то абстракция, я и поставил тут, по образцу греческого, некоторые дополнения: «то, что» и «то, о чем». Слово «то» меняет суть дела. Оно указывает на что-то конкретное, но это конкретное мы даже не осмеливаемся назвать никаким словом — ни словом «предмет», ни словом «вещь», ни словом «произведение». Мы не знаем, что это, да это и не важно. Мы знаем, что в произведениях искусства есть две стороны: есть то, что их представляет, и, кроме того, это произведения о чем-то. Они не ограничиваются тем, что привязаны к какой-то вещественности, но они что-то и значат. В них заключен смысл. Самое общее слово здесь — «смысл». Но это слово несколько претенциозно. Потому что композитор, художник, поэт могут подойти к нам и сказать: «Вы все тут абстрактные теоретики и наше искусство подводите под понятия, которые нашему искусству глубоко чужды. Я никакого смысла не создаю, наоборот, мое произведение создано для того, чтобы никакого смысла не было, или чтобы было, если уж вам угодно, какое-то отрицание его, какая-то бессмыслица».

Мы должны задуматься над тем, что противоположность «смыслу» — «бессмыслица» и что, следовательно, должно найтись более общее по отношению к ним понятие. Потому что я и пользуюсь таким странным сочетанием слов: «то, о чем».

Мы с вами, когда проводим такое рассуждение, находимся на самых — как говорили раньше — передовых рубежах современного искусства. Это нам говорит о том, что современное искусство дошло до своих мыслимых краев. И никакого передового искусства уже быть теперь не может, потому что нельзя быть передовее... ну, пустоты, которая вдруг обнаружилась. Как цель.

Дальше уже пойти невозможно. И если мы хотим отдать себе отчет о том, что происходит в музыке, нам ничего не остается делать, как пользоваться этими общими словами. Общими, но не отвлеченными. Тут перед нами возникает проблема названия музыкальных произведений, которая, как вы знаете, в XX веке вдруг оказалась центральной. Потому что сам принцип названия вдруг решительно изменился. И

называют не так уже, как в XIX веке, а по какому-то иному принципу. Но всякое такое название странным образом располагается в том направлении, в котором движутся понятия: ведь надо же как-то назвать произведение? Ведь что-то я все-таки создаю? И вот это что-то надо назвать как-то. Поэтому возникают разного рода замены вот этого самого общего представления.

Николай Корндорф, замечательный композитор, один раз дал совершенно гениальное название своему произведению: «Да». А что значит «Да», кажется даже с восклицательным знаком, — этому простого рационального объяснения не может быть. Но такого рода названия прекрасно объясняются. В голове композитора существует представление: то, что он создает, можно было бы назвать только вот таким общим словом. И вы сами знаете, как изобретательны современные композиторы, как изобретателем был Пендерецкий в своем раннем творчестве, когда ему все время приходили в голову разные слова, в том числе и греческие, которые свой-то смысл имеют — но этот смысл к произведению так же относится, как метафора к какому-то предмету. У каждого своя поэтика этих названий, но названия эти, в основном — если они не пользуются каким-то внешним признаком — все выстраиваются в направлении некоего неопределенного понятия, потому что представление о произведении искусства как о творении для этих художников уже прошлый этап. Такие названия подсказываются самим современным искусством, которое до самого последнего времени думало, что оно самое передовое. Теперь нет для этого ни малейших оснований — и те, кто по инерции думают, что они авангардисты, глубоко заблуждаются, потому что сама ситуация, в которой они творят, исключает всякую возможность быть впереди. Наоборот, современная ситуация в искусстве отмечена тем, что всем как бы приказано, изнутри искусства, выстроиться в один ряд, где не будет никого впереди и никого позади.

Все возможности искусства, которые мыслимы для нас, — они перед нами, и они перед нами совсем в ином порядке, чем нежеле даже двадцать лет назад. Потому что еще двадцать лет назад можно было представлять себе, что кто-то впереди, кто-то отстал. Допустим, Эдисон Денисов — естественно, впереди, Альфред Шнитке — впереди, а Тихон Хренников от них отстал и находится в другом поколении. Да, в другом поколении он находится, но двое, названные первыми, — они к нашему времени утратили значение идущих впереди. Они, может быть, в каком-то ином значении, в жизненном — впереди, может быть у них мысли более яркие и жизненные, но само искусство-то расположилось уже совершенно иначе. Если говорить о настоящем искусстве, то совершенно очевидно, что теперь ничего *передового* с художника никто не смеет спросить. И если он сам разберется в своем искусстве, он сам поймет, что ему некуда идти вперед, ему надо обживать то, что есть. «То, что есть» — это тоже, кстати, скромная формулировка, которая никак-

го понятия не вводит, а только указывает на то, что есть вокруг нас, ничего не приписывая.

Эта общезстетическая вставка — она кстати оказывается. Вот, смотрите сами: «то, что» в музыке скорее связывается с конструкцией, то есть осуществлением смысла средствами этого искусства. А «то, о чем» одновременно и выходит из этой конструкции и предполагает, что некоторый смысл — условно говоря — в этой конструкции имеет некоторую самоценность. Его нельзя мыслить совершенно совпавшим с конструкцией, как это пытались делать в некоторые эпохи. Речь идет не о форме и содержании, а именно о конструкции как носителе смысла. Разные искусства проявляют свою внутреннюю природу по-разному, так что в музыке, начиная с определенного периода, очень естественно делать акцент на первом (*конструкция смысла*), а в литературе так же естественно делать акцент на втором (*конструкция смысла*). Потому что литература другое искусство; оно легко отдает этот смысл. И вот, представления о форме и содержании — как они существовали в XIX веке и дошли по инерции до нас — существуют по образцу определенным образом понятой литературы. Литературы, которая легко расстается со своим смыслом, дает его нам в руки, позволяет как-то с ним непосредственно общаться и так далее, И люди, которые занимаются поэзией и литературой, — они склонны все рассматривать под знаком смысла. Но начиная с конца XIX века и все в большей степени на протяжении первых десятилетий XX века теоретики поэзии и литературы постепенно стали понимать, что всякое «то, о чем» неразрывно связано с «тем, что»; с тем, что есть некоторая конструкция, некое здание смысла, созданное по правилам своего искусства.

В музыке всегда было ощущение того, что смысл вложен в это «то, что» и с ним совпадает. А если в XIX веке литературная эстетика проникла и в музыку, то тоже не без толка, потому что подчеркивалась то одна сторона, то другая, но мыслились они всегда соединенными между собой, а внутренние сдвиги акцентов приводили к прекрасному художественному результату. И в дискуссии понятийной, теоретической, и в дискуссии, происходящей в самом искусстве.

В музыке конца XIX и начала XX века, так или иначе связанной с романтизмом, был очень интересный период — очень: период все более подробного, пристального взглядывания в индивидуальные переживания человека, который выразился в необыкновенном замедлении музыкального темпа. В так называемых байрейтских темпах, которые позволяли максимально внимательно отслеживать нюансы этих человеческих переживаний в музыке. Здесь взаимосвязь понятий «то, о чем» и «то, что» очевидна, они взаимно определяют друг друга. Хотя делают это достаточно медленно и незаметно, тем более, что и процесс сам длительный.

К 1910 году мы приходим — в одном из квартетов Макса Регера — к предельно медленному темпу, пример которого мог бы годиться в книгу рекордов Гиннеса, если бы она могла отдать должное этому примеру, — ибо ничего более медленного никогда написано не было. Это — крайняя попытка уподобления музыкального процесса тому, что, как предполагалось, происходит в душе человека. А потом — мировая война, и все это рушится. И в XX веке никто уже не верит в эту самоценность человеческой души. Не верит — в полном соответствии с тем, что творится вокруг нас. Возможно, позднее, к третьему тысячелетию, станет яснее, что творится вокруг нас и что творится в музыке. Можно много говорить о человеческом достоинстве, о развитии личности человека, внутренних задатков и дарований, об эстетическом воспитании и правах человека вообще. Об этом в XX веке сказано, наверно, больше, чем за все прошлые века, — но все это, в некотором роде, лишено всякой ценности и практического смысла.

Потому что культура в это не верит. Она не ставит человеческое существование ни в грош и говорит нам, что ценность человеческой личности равна нулю, если не меньше. И история нам о том же говорит. И в музыке появляется некая новая ровность, механистичность. Музыка уподобляет себя машине. Потому что искусство знает о себе гораздо больше, чем тот или иной художник или композитор, который создает свое произведение. Он может быть переполнен добрыми намерениями, а результат — тот же самый, известный нам из исторических обстоятельств. Сколько бы ни было в свое время модных разговоров об эстетическом воспитании — которые велись с такой серьезностью, как будто мы живем в эпоху Фридриха Шиллера, в восьмидесятые годы XVIII века, — закончилось все это тем, что вы видите сейчас. И так и должно было закончиться, потому что пустые разговоры должны заканчиваться абсурдным результатом. И искусство все это отчасти почувствовало и выразило — и в абсурдности «того, что», и в абсурдности «того, о чем». И возникает даже кризис веры искусства в свои возможности, и необычайную остроту приобретают эсхатологические представления о «конце искусства» и «конце истории». И, наконец, ощущение, что мы стоим на развалинах обвалившегося здания культуры.

Это наше отступление в область отвлеченных понятий пойдет на пользу, если мы попробуем заодно осмыслить, что нам с этим делать. Ведь конец искусства в некотором смысле совершенно очевиден. Конец искусства очевиден не потому, что искусство кончилось, а за ним искусства уже не будет, а в некотором гораздо более буквальном смысле. Искусство как бы очерчивает свои границы, делает их очевидными, и в наше время делает это совершенно явно. Напротив, сто семьдесят лет тому назад, когда Гегель в своих лекциях по эстетике заговорил о конце искусства, им этот конец искусства мыслился как некоторое событие во временном движении: существует история культуры, и в этой

истории культуры искусство, достигая высшего предела, подходит к своему концу. Но после этого — оно продолжало существовать. И это вот очень настораживало современников Гегеля и теоретиков искусства вплоть до наших дней. Действительно, это проблема. Как же так? Оно кончилось — и оно продолжает существовать? Теперь мы знаем, что искусство кончилось сейчас в том смысле, что оно некоторого рода внутренние свои возможности исчерпало.

Те внутренние возможности, которые можно было исчерпать во временном движении, в движении «вперед». Но ситуация от этого хуже не делается. В самом общем смысле слова, сейчас искусству предлагается переосмыслить свое представление о культурном времени.

Ну а в эпоху Гегеля искусство кончилось в том, самом общем, смысле, что оно исчерпало некоторые заданные традицией возможности совмещать принципы своего построения со смыслом. До гегелевской эпохи — и, следовательно, до эпохи Гайдна и Моцарта — искусство существовало в некотором внутреннем единстве двух своих аспектов. В таком внутреннем единстве, относительно которого не требовалось спрашивать: а как это соединяется? Было бы смешно, если бы человек, занимающийся искусством во второй половине XVIII века, стал бы задумываться — без всякой перспективы ответить на этот вопрос, — о чем же написана 75-я симфония Гайдна? Какой Особый смысл композитор преследовал, когда он создавал это свое произведение? Смехотворность этой ситуации, я думаю, совершенно очевидна. Такой подход можно было бы представить себе в журнале «Советская музыка», в которой наш критик писал бы о том, как замечательно, что композитор Иосиф Гайдн написал новое произведение N 75, и какие замечательно гуманистические идеи вложил в эту симфонию, и давайте ее исполнять почаще...

Сама ситуация совершенно абсурдна. Ясно: «то, что» и «то, о чем» в таких произведениях существуют в единстве, о котором никто не спрашивает. Это единство задано заранее. Оно не разложено, и только в редких случаях возникает на горизонте какое-то мерцающее сознание того, что в искусстве есть какая-то возможность разойтись этим сторонам. Когда это возникает? Когда появляется возможность связать произведение с чем-то внешним. Хотя бы метафорически. «Утро», «День», «Вечер» — у Гайдна. Три ранние симфонии. Или когда какой-то внешний момент дает возможность дать произведению, скажем, имя собственное — хотя имя собственное тоже не претендует на то, чтобы быть смыслом этого произведения. Это внешний момент.

Симфония Гайдна «Мария Тересия» — это не портрет Марии Терезии. Такого рода названия как раз говорят о том, что называть в этих произведениях нечего. Их приходится называть — поскольку имена собственные вещь удобная для пользования — именами, которые относительно произведения — случайность. «Мария Тересия», «Симфония с сигналом рога» — потому что там встречается такой мотив у Гайдна.

Кстати говоря, это прекрасная тема для работы: «О названиях». Было бы очень интересно исследовать это по-настоящему. И проблема эта назрела. Проблема названия произведений музыки в разные времена. Причин, оснований и поэтики таких названий.

До гегелевской эпохи смысл никак не дает о себе знать в виде чего-то совершенно обособившегося от формы. И вдруг оказывается, что эти вещи начинают расходиться и указывать в разные стороны. И в этом смысле искусство тогда кончилось, потому что оно разуčilось создавать такие произведения, которые несли бы смысл свой так, чтобы смысл и конструкция совпадали. А раз они начинают расходиться, то получается, что «то, о чем» всякому композитору приходится напяливать на «то, что». Если он не хочет, чтобы его произведения были бессмысленны. Если сказать одним словом, то ему приходится прибегать к рефлексии.

То есть, говоря гегелевским языком, искусство не позволяет покоиться в себе, а начинает рефлексировать о себе самом для того, чтобы самое себя создавать, возвращать к себе же самому. Когда симфония Мендельсона называется «Шотландская» — то это уже не метафора, а обозначение некоторой направленности ее смысла и образного строя. И когда Сен-Санс, о котором у нас был случай говорить, пишет свою симфонию «Город Рим» — имеется в виду город Рим. Пусть это ассоциативная связь, пусть она слабая, все равно это не метафора, это обозначение того, что есть в произведении. Когда Лист пишет симфоническую поэму «Гамлет» и еще несколько других — то каждый раз имеется в виду нечто, что введено внутрь произведения как тема, как смысл, как образный строй и так далее. «То, о чем» оказывается отдельным от «того, что». И искусство вынуждено возвращаться к себе путем рефлексии, и на этом пути захватывает по дороге все, что относится к сфере мысли: и поэзию, и философию, и эстетику, и сюжет просто, и программу какую-то общую или очень конкретную — словом, все на свете, что не есть музыка, а что есть нечто другое по сравнению с музыкой. И все это композитор должен нести с собою и возвращать внутрь искусства.

ПОСЛЕСЛОВИЕ АВТОРА

Тут попытка объяснить, что и как случается, попытка, вызванная неожиданностью случившегося, пусть и в микромасштабах. Вот что: если можно как-то представить себе говорящего — долго импровизирующего на свои темы, на все свои темы, то он подобен печи, поставленной на семи ветрах.

Печь — раскаленная, и пусть будет у нее высокая, очень высокая труба. Она по-стахановски же скоро уносит тепло в атмосферу, и оно никому не нужно и никого не греет.

И, значит, печь эта, перегреваясь, отопляет вселенную и коптит небо.

Но вот является человек требовательный и обращается — все равно к человеку ли говорящему или же к нему в подобии печи с трубой, — обращается так: «Пора же наконец отвечать за свои слова! Хватит только импровизировать, выпуская слова, в трубу, пора нести ответ!»

Остановленный на лету дым, вот-вот уже вылетающий в трубу, — это мой текст, и это для меня возможность вернуться к себе. Кажется, в этом тексте есть свой смысл — на худой конец даже своя бессмыслица. На последнем я настаиваю — потому что где же только нет смысла и много ли надо, чтобы получался какой-никакой смысл. Для того, чтобы смысл был не просто каким-никаким и попросту только сносным смыслом, для того только, чтобы он бился на самой грани со всякого рода бессмыслицей (есть много существенных разновидностей бессмысленного — не одна только!), имея ее своей союзницей и заклятым врагом сразу, для этого текст должен быть слишком уж хорошо устроен и построен. И только очень высоким, настоящим текстам, поэтическим, художественным и научным, творческим, пристало получать и смысл, и бессмыслицу. Простой текст не способен первым делом на бессмыслицу — а со смыслом он уж как-нибудь всегда справится. Я же ни на что большее не претендую, кроме малой доли смысла, только смысла.

А. М.

«АНГЕЛ ИСТОРИИ ИЗУМЛЕН...»

Замечательный немецкий философ — или деятель культуры в гораздо более широком смысле — Вальтер Беньямин погиб в 1940-м году, когда, пытаясь бежать из оккупированной Франции через Испанию в США, он погиб во время перехода. Проводники, которым доверилась группа, оказались людьми не совсем благородными, в горах они стали заниматься шантажом, и он покончил самоубийством, приняв яд, в возрасте сорока восьми лет. Это один из самых глубоких немецких мыслителей, входивший в группу интеллектуалов, близких Адорно. Беньямин отличался большой открытостью в области культуры. Даже чрезмерной открытостью, то есть желанием понять все, что было когда-либо. Его произведения, которые до сих пор мало переводились на русский язык, отличаются, конечно, известной зашифрованностью, многозначностью и многоликостью. О чем и свидетельствуют написанные им незадолго до смерти тезисы по философии истории. В которых соединяется все — от рассуждений о диалектическом материализме до мессианизма, то есть ожидания некоего «спасения» истории, которое так или иначе в конце истории должно наступить. И вот в 1940 году он пишет:

*...Есть такой рисунок Клее, который называется *Angelus povis*. На нем изображен ангел, который выглядит так, как если бы он вот-вот собирался удалиться от чего-то, на что он смотрит, не отводя своих глаз. Глаза же его широко раскрыты и рот его раскрыт, а крылья его распахнуты во всю ширь. Вот: Ангел Истории и должен так выглядеть. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас возникает лишь некоторая цепочка событий, ему видится одна-единственная катастрофа. Катастрофа, которая громоздит руины на руины и кидает ему их под ноги. Ему бы и хотелось остановиться на месте, пробудить мертвых и соединить в целое все эти разбитые руины. Однако со стороны Рая идет буря. Она запутывается в его крыльях, и она столь сильна, что Ангел уже не может сложить своих крыльев. И эта буря неудержимо гонит его в сторону будущего, к которому он повернут своей спиной, в то время как гора развалин перед ним все возрастает и достигает самого неба. То, что мы называем прогрессом, и есть эта буря...*

Вот вам одна из загадок. Этот тезис, относящийся к философии истории, есть, одновременно, художественный образ, который требует принять его в том виде, в котором он дан. Отношение этого маленького текста к рисунку Клее — это творческое отношение. Вальтер Беньямин творчески в своей фантазии переработал этот рисунок, истолковав его так, как ему казалось правильным. История идет в будущее, но Ангел

Истории стоит спиной к этому будущему, он смотрит на что-то, что привлекает его внимание, глаза его широко раскрыты и даже рот раскрыт от изумления, крылья распахнуты страшным ветром, дующим со стороны Рая, который и подталкивает его к будущему — спиной вперед. Рай — это место во времени, это начало истории. Конец ее предвиден, но если мы отождествим себя с этим Ангелом, то мы не знаем, где он, когда и почему наступит. Но — вся история есть катастрофа, которая началась с того момента, как Рай перестал существовать. И результатом своим история дает развалины. Это естественное представление, если исходить из таких предпосылок.

Но раз уж мы говорим о различных языках культуры, нам естественно было бы обратиться с вами к другим представлениям о конце истории. Связь с представлениями Вальтера Бенямина обнаружится сама собой, нам не придется об этом заботиться. Я принес с собой прекрасную книгу Игоря Сергеевича Ключкова «Духовная культура Вавилонии». Речь идет о ранней человеческой культуре, о мире, близком библейскому миру. И вот что пишет автор этой книги о понимании древними времени:

...Обращенность к прошлому свойственна культурам древности и Средневековья. Психологический поворот лицом к будущему начался, очевидно, в середине первого тысячелетия до нашей эры, под влиянием мессианских учений и эсхатологических ожиданий, благодаря которым и высшая значимость, и главное внимание людей были перенесены с прошлого на будущее. Завершился же он лишь в Новое время...

Мы говорили об этом: в истории культуры существует большой переходный период, продолжавшийся примерно два тысячелетия, в течение которого изменилось отношение людей к направленности времени. Поворот лицом к будущему произошел за это время. Причем в принципе этот поворот лицом к будущему осуществился в середине первого тысячелетия до нашей эры, но, тем не менее, как бы немножко недоосуществился и окончательно произошел уже в Новое время — в XVIII, в XIX веках.

Это очень важное наблюдение. Меня в нем привлекает то, что оно совпадает со множеством других, аналогичных же, изменений. А именно: складывается впечатление, что культура — европейская и, как оказывается, внеевропейская — примерно в середине первого тысячелетия до нашей эры осуществляла некоторый решительный поворот — и почти его осуществила. То немногое, что оставалось доделать до полного осуществления этого поворота, доделано тогда не было и как бы в законсервированном виде осталось до Нового времени. И тогда только все было доведено до конца. Чем и объясняется огромное количество соответствий, параллелей между античным пятым веком до нашей эры и,

скажем, XVII, XVIII и началом XIX века в европейской культуре, для которой греческая классическая культура была очень близка по своему внутреннему содержанию...

В истории культуры линейной хронологии нет, а есть ощущение единства крайних исторических моментов вот этого огромного периода. И что поразительно? Ключков пишет так:

...Вавилонянин жил, оглядываясь в будущее, взвешивая время на весах и ведя ему счет по прошедшим поколениям или по годам правления царя. Его восприятие и представление о времени, безусловно, не могло не отличаться самым радикальным образом от современного европейского понимания, на формирование которого оказали влияние концепции точных наук Нового и новейшего времени...

Вавилонское время... очень вещественно. Это не чистая длительность, а в первую очередь сам поток событий и цепь поколений. Даже язык вавилонской науки, астрономии и астрологии, обходился без специального термина времени, хотя мы и допускаем, что ученые воспринимали время не совсем так, как рядовые горожане, земледельцы и пастухи. При таком восприятии времени, возможно, лучше вообще не употреблять этот термин, а говорить просто о будущем, настоящем и прошлом. Прошлое для вавилонянина - это не бездна единиц вроде тысячелетий или веков, а конкретные события, деяния определенных людей, предков, прожитая ими жизнь. Почти то же самое можно сказать и о будущем. Будущее воспринималось, по-видимому, не в качестве абстрактных дней или лет, а как то, что непременно случится, как дальнейшее разворачивание божественных предначертаний, неукоснительное исполнение божественных планов. Будущее для вавилонянина — это не все то богатство возможностей, из которых может реализоваться та или другая, а именно то, что позднее воплотится и станет прошлым по прошествии какого-то времени...

Вавилонянин идет в будущее, но взор его устремлен в прошлое. Будущее не становится реальным, пока не станет прошлым... Теперь смотрите, что получается: получается картина, которая удивительным образом напоминает представление Вальтера Беньямина. Я бы даже сказал, что между этими представлениями есть полная аналогия. Единственное, чем отличается эта схема от описанного образа Вальтера Беньямина, — это некоторыми уточнениями, которых у немецкого мыслителя нет, а есть как бы коридор истории, который протянулся от Рая... И вот — конец уже близок...

Что значит — «эсхатологические представления»? Греческое *то эскатон* — самое крайнее — все время мыслится. Все культуры, за небольшим исключением, в круг своей мысли вводят представление о конце, о крае. И не о конце времени, не о конце истории, а, как правильно подсказывает нам автор этой прекрасной книги, о *крае* существования. Причем не обязательно должно быть общее для всех понятие вре-

мени — что существенно. А вот некоторая пространственность представлений обязательно должна быть в этом образе *края*. Последнего края, за которым существования уже нет. За которым неизвестно, что будет с людьми и со всем миром...

Это представление о крае проходит через всю историю культуры. И разумеется, когда Гегель говорит о конце истории, или Маркс говорит о конце истории, это один из способов осмыслить вот этот самый край. Есть заданные представления, которые на протяжении всей истории культуры дифференцируются и переименовываются, — но и остаются одновременно. Если вы помните, то край истории у Маркса переосмыляется во вполне земном измерении: оказывается, настоящая история начнется только тогда, когда возникнет коммунизм. Но это переосмысление есть переворачивание того же самого представления о крае, потому что для того, чтобы началась история, должен закончиться какой-то доисторический период и край все равно должен наступить.

Когда теперь, в нашу эпоху, все чаще и чаще опять говорят о конце истории, то это тоже относится к извечным эсхатологическим представлениям о конце. Но наше представление о конце истории сейчас — оно более чем оправданно. Оно оправдано тем, что история, в некотором смысле, действительно должна кончиться. Потому что она ведь и началась не так давно, если иметь в виду слово «история» и понятие «история», которые появились, кстати говоря, в тот самый период, когда начал совершаться грандиозный поворот культуры, — в середине V века до новой эры.

Сейчас мы, может быть, поговорим еще и об этом, но я хочу вернуться к тому, с чего мы начали: к сходству двух схем восприятия времени и истории. Тезис Вальтера Бенямина, возникший благодаря переосмыслению рисунка Пауля Клее, — это, конечно, очень глубокий тезис, который требует разбора его в деталях. Я думаю, Вальтер Бенямин застал тот момент современного европейского сознания, когда от «прогресса» осталось лишь то небольшое, что здесь осталось. А именно: прогресс как некоторая *вынужденность*, как некоторая невозможность остановиться, и только. Не прогресс как возрастание и превышение последующими формами предыдущих по их смыслу. Здесь, если верить сходству двух схем, получается иначе: прогресс — и в то же время мы все время спускаемся вниз. Вместо вавилонского человека, который глазами обратился в сторону прошлого, у Вальтера Бенямина — Ангел Истории. И скажите пожалуйста, чем же он так изумлен, что изумление его не проходит, несмотря на длительность этого состояния? Я полагаю, что это изумление перед самой историей, которая перед его глазами рождается, все время возникая из своего начала. Он видит прошлое, он видит Рай, который мы уже не видим теперь, потому что за минувшие две тысячи лет повернулись глазами в другую сторону. Он видит нача-

ло мира. И он одновременно видит все, что пошло от этого начала, то есть страшный результат человеческой истории в виде нагроможденных друг на друга развалин.

Я полагаю, что это изумление не проходит потому, что история не устаёт удивлять его своим постоянством. То есть своей постоянной бесплодностью и отрицанием того самого прогресса, который на определенном этапе человеческой истории ей был приписан.

Что важно для нас? Что вавилонская модель времени поразительным образом точно предвидит некую интерпретацию истории, сделанную немецким мыслителем на рубеже сороковых годов нашего столетия. При этом я полагаю, что Клочков не читал Вальтера Беньямина, когда писал свою книгу о духовной культуре Вавилонии. И Вальтер Беньямин, безусловно, не мог иметь никакого представления о том, что будет написано в книге о Вавилоне нашим исследователем, сегодня. Хотя некоторые общие представления о том, что могли существовать некоторые иные, резко отличающиеся от наших представления о времени, у Вальтера Беньямина безусловно были. Но он создал свое построение на основании рисунка Пауля Клее.

Оказывается, таким образом — и я надеюсь, что это не будет неожиданностью для вас, — что все, что мы можем знать существенного о языках культур прошлого, заключено внутри нашего языка культуры. Вот так. Нам хотелось бы иногда знать нечто существенное о том, что называют иногда «образом мира», присущим разным культурам и культурным кругам, — а это задача *неразрешимая* сама по себе. И когда мы принимаемся, тем не менее, за ее решение, то оказывается, что мы никуда не уходим из пределов *нашего* языка культуры. На что же мы с вами можем рассчитывать? Только на то, что наш язык культуры окажется достаточно широк для того, чтобы вместить в себя — в некотором отраженном виде — и другие языки культуры. Образ Ангела Истории — как раз доказательство такой возможности. Этот образ и сам по себе есть *достижение* современной культуры, потому что в XIX веке, скажем, с его детерминированными представлениями об истории, он не мог бы родиться. А в то же время Клочков, думая о языке культуры прошлого, воссоздал представление, поразительно напоминающее образ Вальтера Беньямина, образ, рожденный в пределах нашей культуры.

Несколько заостряя этот вопрос, скажем так: внутри самого нашего языка культуры возникает представление древних вавилонян о течении времени и о направлении истории. Сама вавилонская культура была неспособна мыслить в подобных категориях и тем более строить схемы; но *сквозь* наши термины мы что-то видим важное в культуре прошлого, и оно вновь рождается внутри языка нашей культуры...

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Научные интересы А. В. Михайлова сосредоточены преимущественно на трех эпохах: барокко, романтизме, XX веке, но в поле его зрения всегда находится вся панорама истории европейской культуры, все периоды в их диалектической соотнесенности. А. В. Михайлов видит каждое явление в его временной конкретности и, одновременно, в широчайшем контексте: от античности до современности. Он стремится показать как прошлое проглядывает в настоящем, а настоящее уже содержится в прошлом. Многие страницы в трудах А. В. Михайлова посвящены истории «ключевых» слов: он исследует, как менялись представления о стиле и характере, как переоценивались категории «возвышенного» и «внутренней формы», как раскрывались и обогащались значения терминов «барокко», «романтизм», «бидермайер». А. В. Михайлов в своих работах выясняет исходную герменевтическую ситуацию, согласно которой постановка и решение любой частной проблемы требует от ученого видения целого культуры. Каждая интерпретация художественного текста, картины, скульптуры, музыкального произведения, философского или критического суждения рассматривается А. В. Михайловым в отношении к глубинным закономерностям истории духовной действительности.

Учебное пособие по культурологии «Языки культуры» состоит из трех разделов. В первый из них — «О предмете и методе» в науках о культуре» включены работы, в которых с наибольшей степенью подробности выясняются принципы гуманитарного исследования. Понимая само исследование как проблему, А. В. Михайлов стремится охарактеризовать условия и возможности восприятия ученым явлений другой культуры. Он говорит о расширенном значении переводческой деятельности в гуманитарных науках: об исследовательском «обратном переводе» с языка одной культуры на язык иной. По мере ознакомления с работами второго раздела пособия: «Эпоха «готового» слова и ее кризис» перед читателем будет открываться картина истории культуры, увиденная как напластование различных эпох. А. В. Михайлов показывает изменение во взглядах на историю культуры, происшедшие от прошлого столетия к настоящему. Представление об истории как о неостановимом развитии, становлении сменяется концепцией единовременного сосуществования различных культурных пластов. История культуры предстает в работах А. В. Михайлова не последовательной сменой эпох, а их зримым соотношением.

Особо следует сказать о языке А. В. Михайлова, о стиле его работ. Они требуют повышенного внимания, готовности не только читать, но и перечитывать. Затрудненный и порой причудливый стиль А. В. Ми-

хайлова отражает настоящую сложность предмета исследования и позиции исследователя, продуктивную смысловую напряженность между тем, что может быть выражено в слове, и тем, что не может. Слышавшим, как говорил Александр Викторович, должно быть знакомо удивительное ощущение рождающейся, развивающейся и как будто расцветающей на глазах мысли. Для того, чтобы дать представление о лекторской манере А. В. Михайлова, в третий раздел учебного пособия «Из лекций» включено несколько расшифрованных лекций из курсов по истории мировой культуры, прочитанных им в Московской консерватории в 1993—1994 годах.

Для отечественной гуманитарной сферы знания очень многое в истории мировой культуры остается неосвоенной территорией. А. В. Михайлов остро, можно сказать, с болью, чувствовал и понимал эту недостаточность и поэтому спешил восполнить пробелы с максимальной полнотой.

Каждая работа А. В. Михайлова — это наглядный урок осмысленного и чуткого отношения к слову и мысли в науке. Мы надеемся и верим, что учебное пособие по культурологии «Языки культуры» найдет внимательных, благодарных читателей и поможет им найти себя.

Н. Павлова, С. Хурумов

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ТРУДОВ*

Авторская работа

1962

Вагнер Р. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962, т. 1, с. 820—822.

1963

[Статьи, опубликованы в кн.: Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1963, т. 2]: Данко С. [в соавт. с В. Тимохиным]. — Делла Каза. — Денцлер Р. — Довернь А. — Досталь Н. — Жильсон П. — Зальцбургские фестивали [в соавт. с Л. Лобко]. — Зингшпиль. — Идальго Э. — Караян Г. — Карестини Д.

1964

«Геттингенская роща» // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1964, т. 2, с. 171—172.

Манн Т. // Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1964, т. 3, с. 291—292. В соавт. с С. С. Аверинцевым.

[Статьи, опубликованы в кн.: Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1964, т. 3]: Клейбер Э. — Клемперер О. — Кнаппертсбуш Г. — «Комише опер». — Краус К. — Крейцер К. — Крейцер Р. — Крипс Й. — Курпиньский К. — Кшенек Э. — Лавранга Д. — Лало Э. — Леви Г. — Леман Лилли. — Леман Логта. — Лео Л. — Лескюэр Ж. — Лортцинг А. — Малер Г. — Мара Г. — Мартен Ф. — Маршнер Г. — Маттезон И. — Мегюль Э. — Мейстерзингеры. — Мендельсон — Бартольди Ф. — Мессаже А. — Мильдер. — Хауптман П. — Монсиньи П. — Монте П. — Мотль Ф. — Мошоньи М. — Мук К. — Науман И.

1965

Комментарии // Данте А. Новая жизнь. М., 1965, с. 149—178. — В соавт. с С. С. Аверинцевым.

То же в изд.: Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. — М., 1967. Др. ред. в изд.: Данте А. Новая жизнь. — М., 1985.

* Составитель А. А. Тер-Саакова.

Библиографический редактор Е. Д. Лебедева.

Работа выполнена в Библиотеке Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Отдел ИНИОН при ИМЛИ).

[Статьи, опубликованы в кн.: Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1965, т. 4]: Немецкая драматургия. — Никиш А. — Николай О. — Ниман А. — Норвежский театр [раздел «Музыкальный театр»]. — Носковский З. — Обер Д. — Одран Э. — Онеггер А. — «Опера комик». — Орик Ж. — Орф К. — Острчил О. [в соавт. с Н. Дубровской]. — Паулегартнер Б. — Перрен П. — Перселл Г. — Прюньер А. — Пуленк Ф. — Пфицнер Г. — Рабо А. — Равель М. — Ралте А. — Рамо Ж. — Резничек Э. — Рейер Э. — Рейхардт И. — Рихтер Г. — Родзинский А. — Ролан. — Манюзль. — Русенберг Х. — Руссель А. — Сати Э. — Свенсен Ю. — Сейдль А. — Сенкар Э. — Сен-Санс К. — Сибелиус Я. — Соре А. — Соединенных Штатов Америки театр [раздел «Музыкальный театр»]. — Станфорд Ч.

1966

Иммерман К. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1966, т. 3, с. 111—112.

Иордан В. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1966, т. 3, с. 161.

Примечания // Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966, с. 459—482.

1967

Австрия: Грильпарцер. — Штифтер. — Библиография / Сост. раздела, вступ. ст., пер. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 461—479.

Арним: 1781—1831 [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Сост., вступ. текст, пер. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 310—316.

Библиография [к разд.: Немецкая эстетика 1830—1850-х годов] // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 451—458.

Библиография [к разд.: Эстетика немецкого романтизма] // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 369—380. — В соавт. с В. П. Шестаковым.

Вакенродер и Тик [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Сост., вступ. текст, пер. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 267—279.

Вебер: 1786—1826 [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Сост., вступ. текст, пер. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 359—363.

Жан-Поль: 1763—1825 [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Вступ. текст В. П. Шестакова; пер. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 296—310.

Клейст: 1777—1811 [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Сост., вступ. текст, пер. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 316—327.

Немецкая эстетика 1830—1850-х годов / Сост. раздела, вступ. ст., пер. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 381—458.

Примечания // Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967, с. 530—545. — В соавт. с С. С. Аверинцевым.

Первая публ. — 1965 г.

[Статьи, опубл. в кн.: Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1967, т. 5]: Талих В. — Тауберова М. — Телеман Г. — Тихачек Й. — Фавар М. — Фалья М. — Феврье А. — Фёрстер А. — Фёрстер Й. — Фетис Ф. — Финский театр и драматургия [раздел «Музыкальный театр»; в соавт. с Н. Г.]. — Флотов Ф. — «Фольксопера». — Форе Г. — Форкхаммер Э. — Фортнер В. — Франк С. — Фуртвенглер В. — Хаба А. — Халабала З. — Циккер Я. — Чех А. — Шабрис А. — Шарпантье Г. — Швейцарский театр и драматургия [раздел «Музыкальный театр»]. — Швейцер А. — Шёк О. — «Шестерка». — Шиканедер Э. — Шиллингс М. — Шкрупп Ф. — Шмитт Ф. — Шоссон Э. — Шпор Л. — Шрёдер-Девриент В. — Шрекер Ф. — Штидри Ф. — Штольц Т. — Шух Э. — Шютц Г. — Эгк В. — Энди П. — Эрланже К. — Яначек Я.

[Статьи, опубл. в кн.: Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1967, т. 4]: Ницше Ф. — Новалис. — Пиетизм. — Рихтер. — Романтизм.

Шопенгауэр: 1788—1860 [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Сост., вступ. текст А. В. Михайлова; пер. Ю. А. Айхенвальда; редакция перевода А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 350—359.

Шуман: 1810—1856 [в разд.: Эстетика немецкого романтизма] / Сост., вступ. текст, пер. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967, т. 3, с. 364—369.

1968

Ницше Ф. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1968, т. 5, с. 295—298.

Новелла // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1968, т. 5, с. 306—308.

[Рец. на кн.: *Arbogast H.* Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges: Eine stilgeschichtliche Untersuchung. Köln; Graz, 1967] // *Соврем. худож. лит. за рубежом*, 1968, № 6, с. 203—208.

[Рец. на кн.: Heinrich von Kleists Nachruhm: Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten / Hrsg. von H. Sembdner. Bremen, 1967] // *Соврем. худож. лит. за рубежом*, 1968, № 6, с. 197—202.

[Рец. на кн.: Storz G. Schwäbische Romantik: Dichter und Dichterkreise in alten Württemberg. Stuttgart, 1967] // *Соврем. худож. лит. за рубежом*, 1968, № 6, с. 209—214.

1969

Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма» // *Искусство романтической эпохи*. М., 1969, с. 106—126.

Н. С. Лесков: 1831—1895 [в разд.: Эстетические идеи второй половины XIX — начала XX века] / Вступ. ст., сост. А. В. Михайлова // *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т.* М., 1969, т. 4, первый полутом, с. 514—520.

[Рец. на кн.: *Brandt R.* Figurationen und Kompositionen in den Dramen Oskar Kokoschkas. München, 1967] // *Соврем. худож. лит. за рубежом*, 1969, № 5, с. 122—125.

[Рец. на кн.: *Enzinger M.* Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Wien, 1968] // *Соврем. худож. лит. за рубежом*, 1969, № 4, с. 101—105.

[Рец. на кн.: *Storz G.* Eduard Mörike. Stuttgart, 1967] // *Соврем. худож. лит. за рубежом*, 1969, № 3, с. 206—211.

[Рец. на кн.: *Theissing H.* Otto Ludwigs dramaturgische Anschauungen unter besonderer Berücksichtigung der Schauspielkunst. — Köln, 1967] // *Соврем. худож. лит. за рубежом*, 1969, № 2, с. 187—191.

Вл. С. Соловьев: 1853—1900 [в разд.: Эстетические идеи второй половины XIX — начала XX века] / Вступ. текст, сост. А. В. Михайлова // *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т.* М., 1969, т. 4, первый полутом, с. 555—578.

Сторонники «чистого искусства». Славянофилы [Вступ. ст. к разделу] // *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т.* М., 1969, т. 4, первый полутом, с. 401—408. — В соавт. с В. В. Вансловым.

А. С. Хомяков: 1804—1860 [в разд.: Сторонники «чистого искусства». Славянофилы] / Вступ. текст, сост. А. В. Михайлова // *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т.* М., 1969, т. 4, первый полутом, с. 413—420.

1970

Введение [часть III] // Книга о книгах: В 3 т. М., 1970, т. 3, с. 37—44.

Время и безвремяе в поэзии немецкого барокко // Рембрандт: Художественная культура Западной Европы XVII века. М., 1970, с. 195—220.

Примечания // Гегель Г.-В.-Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1970, т. 1, с. 645—657. — В соавт. с А. В. Гулыгой.

То же в изд.: М., 1972.

[Рец. на кн.: *Damrau H.-M. Studien zum Gattungsbegriff der deutschen Kurzgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert.* Bonn, 1967] // Соврем. худож. лит. за рубежом, 1970, № 3—4, с. 111—114.

[Рец. на кн.: *Kommerell M. Briefe und Aufzeichnungen.* Olten; Freiburg, 1967] // Соврем. худож. лит. за рубежом, 1970, № 5—6, с. 117—119.

[Статьи, опублик. в кн.: *Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1970, т. 5*]: Файхингер [в соавт. с В. Костеловским]. — Фишер Ф. — Хом Г. — Цвингли У. — Циммерман. — Шефтсбери. — Шиллер Ф. — Шлегель А. В. — Шлегель Ф. — Юнгер Э.

1971

[Вступ. статьи к публ.: Штраус. — Бауэр. — Руге. — Гаман / Пер. А. В. Михайлова] // Антология мировой философии: В 4 т. М., 1971, т. 3, с. 403—408; 408—413; 413—416; 667—670.

Примечания [к разд.: Письма] // Гегель Г.-В.-Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1971, т. 2, с. 568—600. — В соавт. с А. В. Гулыгой.

То же в изд.: М., 1973.

[Рец. на кн.: *Streller S. Das dramatische Werk Heinrich von Kleists.* Berlin, 1966] // Соврем. худож. лит. за рубежом, 1971, № 1, с. 85—87.

1972

Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // О современной буржуазной эстетике. М., 1972, вып. 3, с. 156—259.

Примечания // Гегель Г.-В.-Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1972, т. 1, с. 645—657. — В соавт. с А. В. Гулыгой.

Первая публ. — 1970 г.

Свое и чужое в искусстве прошлого // Декоративное искусство СССР, 1972, № 6, с. 28—32.

Дискуссия на тему «Искусство и этнос».

Трагедия // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972, т. 7, с. 588—593. — В соавт. с Д. П. Шестаковым.

Grillparzer in der Sowjetunion // Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts: Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer. Wien, 1972, S. 285—296.

1973

[Вступ. статьи к публ.: Германия: К. Томазиус. — И.-Г. Зульцер. — И.-Г. Гамани. — К.-М. Виланд. — И.-Г. Гердер. — Г.-Э. Лессинг / Сост. раздела, пер. А. В. Михайлова] // Идеи эстетического воспитания: Антология: В 2 т. М., 1973, т. 2, с. 135—214.

[Вступ. статьи к публ.: Шефтсбери. — Кант И. — Жан-Поль / Пер. А. В. Михайлова] // Идеи эстетического воспитания: Антология: В 2 т. М., 1973, т. 2, с. 66—80; 249—259; 294—322.

[Вступ. ст. к публ.: Шиллер Ф. / Пер. А. В. Михайлова и Э. Радлова] // Идеи эстетического воспитания: Антология: В 2 т. М., 1973, т. 2, с. 260—290.

Примечания [к разд.: Письма] // Гегель Г.-В.-Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1973, т. 2, с. 568—600. — В соавт. с А. В. Гулыгой. Первая публ. — 1971 г.

Рец. на кн.: *Steinweg R. Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung.* Stuttgart, 1972] // Соврем. худож. лит. за рубежом, 1973, № 2, с. 84—85.

1974

Характер и личность в немецкой литературе XVII века // Проблемы портрета. М., 1974, с. 95—127.

Character and personality in German literature of the 17 century // Diogen. Florencia, 1974, № 86, p. 73—93.

Rhétorique allemande du XVIIIe siècle // Diogène. Paris, 1974, № 86, p. 75—96.

Vorläufiges zur «Ahnfrau» // Grillparzer Forum Forchtenstein: Vorträge. Forschungen. Berichte (1973). Eisenstadt, 1974, S. 103—132.

1975

Комментарии // Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 484—536.

[Рец. на кн.: *Bernhard T. Jagdgesellschaft.* Frankfurt-am-Main, 1974; *Bernhard T. Die Macht der Gewohnheit.* Frankfurt-am-Main, 1974] // Соврем. худож. лит. за рубежом, 1975, № 5, с. 86—88.

[Статьи, опубл. в кн.: Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1975, т. 8]: Шамиссо А. — Шаррер А. — Шеллинг Ф. — Шлаф И. — Шлегель А.-В. — Шлегель Ф. — Шопенгауэр А. — Эйхендорф Й. — Эккерман И. — Юнгер Э.

Эстетический мир Шефтсбери // *Шефтсбери*. Эстетические опыты. М., 1975, с. 7—76.

1976

Вечер Генриха Клейста // *Театр*, 1976, № 6, с. 111—118.

Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы // *Теория литературных стилей: Типология стиливого развития нового времени*. М., 1976, с. 446—472.

Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // *Советское искусствознание*'76, 1976, № 1, с. 137—174.

Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе // *Теория литературных стилей: Типология стиливого развития нового времени*. М., 1976, с. 294—340.

1977

Творчество и реальность в искусстве романтической эпохи (от Фюссли до Вальдмюллера): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М-во культуры СССР. Ин-т искусствознания. М., 1977.

Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // *Теория литературных стилей: Типология стиливого развития XIX века*. М., 1977, с. 267—307.

Детализация действительности у Теодора Фонтане // *Теория литературных стилей: Типология стиливого развития XIX века*. М., 1977, с. 436—464.

Комментарии // *Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве*. М., 1977, с. 239—263.

Примечания // *Гегель Г.-В.-Ф. Философия религии: В 2 т.* М., 1977, т. 2, с. 499—532. — В соавт. с С. С. Аверинцевым и при участии А. В. Гулыги.

Примечания. Указатель имен // *Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества*. М., 1977, с. 649—678; 679—698.

1978

Глаз художника (художественное видение Гёте) // *Традиция в истории культуры*. М., 1978, с. 163—173.

Комментарий // *Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин*; Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978, с. 388—424.

Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // Критика современной буржуазной социологии искусства. М., 1978, с. 176—238.

Наталья Власенко // Сов. музыка, 1978, № 9, с. 80.

Дебют пианистки в зале Дома Ученых.

Некоторые мотивы музыкального авангардизма: Карлгейнц Штокгаузен // Искусство и общество. М., 1978, с. 66—83.

О пейзаже у Каспара Давида Фридриха // Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX века. М., 1978, с. 137—165.

Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // Советское искусствознание '77, 1978, № 1, с. 130—165.

Cielesność i duchowość w literaturze niemieckiej // Cziowiek i światopogląd. 1978, № 5, s. 129—146.

1979

[Рец. на кн.: *Neidhardt H.-J. Malerei der Romantik in Dresden. Leipzig, 1976*] // Советское искусствознание '78, 1979, № 1, с. 405—414.

1980

Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание '79, 1980, № 2, с. 207—237.

1981

Голоса истории на языке поэтического реализма // *Aus der Welt der Geschichte*. М., 1981, с. 5—36.

Комментарии // *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 404—442.

Комментарий // *Aus der Welt der Geschichte*. М., 1981, с. 574—637.

Послушный стечению обстоятельств // *Театр*, 1981, № 8, с. 127—133.

О гастрольях берлинского Дойчес театра в Москве.

«Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля — теория и роман // *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 7—45.

Примечания // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1981, т. 1, с. 388—412.

Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1981, т. 1, с. 9—73.

1982

Два поэтических цикла Гёте // *Гёте И.-В.* Римские элегии; Эпиграммы: Венеция 1790. М., 1982, с. 7—30.

О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Литература и живопись. Л., 1982, с. 227—251.

Примечания: Комментарии. — Краткий библиографический список. — О художнике // *Гёте И.-В.* Римские элегии; Эпиграммы: Венеция 1790. М., 1982, с. 331—358.

Примечания. — Список литературы. — Указатель имен // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1982, т. 2, с. 394—429. То же в изд.: М., 1983.

Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982, с. 343—376.

Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982, с. 137—203.

Философия Мартина Хайдеггера и искусство // Современное западное искусство: XX век. М., 1982, с. 142—184.

1983

В диалоге с читателем [Рец. на кн.: *Фейнберг Е. Л.* Кибернетика, логика, искусство. М., 1981] // Сов. музыка, 1983, № 5, с. 100—103.

Впечатление и смысл [Рец. на кн.: Австрийская новелла XX века. М., 1981] // Лит. обозрение, 1983, № 2, с. 66—69.

[Вступ. заметка к публ.: *И. фон Эйхендорф.* «... И ты просыпайся, земля!»: Стихи] // Лит. Россия, 1983, 9 сент., № 37, с. 22.

Диалектика литературной эпохи // Контекст-1982: Литературно-теоретические исследования. М., 1983, с. 99—135.

Диалог двух культур // Иностран. лит., 1983, № 7, с. 186—188. Советско-австрийские литературные связи.

Из прошлого в будущее // Театр, 1983, № 5, с. 128—135.

Гастроли в Москве Гамбургского оперного театра.

Примечания // *Шлегель Ф.* Эстетика; Философия; Критика: В 2 т. М., 1983, т. 1, с. 441—479; Т. 2, с. 414—438. — В соавт. с Ю. Н. Поповым.

Примечания. — Список литературы. — Указатель имен // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1983, т. 2, с. 394—429.

Первая публ. — 1982 г.

[Статьи, опублик. в кн.: *Философский энциклопедический словарь*. М., 1983]: Баадер. — Бёме. — Гаман. — Гербарт. — Гердер. — Гёте. — Гумбольдт В. — Зольгер. — Ирония. — Карус. — Лессинг. — Манн Т. [в соавт. с С. С. Аверинцевым]. — Мендельсон. — Ницше. — Новалис. — Пиетизм. — Шлейермахер. — Шефтсбери. — Шиллер.

1984

Биографии философов: героические и человеческие: Диалог с философствующим читателем // Лит. учеба, 1984, № 6, с. 179—186.

В границах времени: [Рец. на кн.: *Носсак Г. Э. Спираль: Роман бессонной ночи; Дело д'Артеза: роман. Рассказы и повесть*. М., 1982] // Лит. обозрение, 1984, № 3, с. 70—73.

Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. // *Контекст-1983: Литературно-теоретические исследования*. М., 1984, с. 113—148.

Комментарии // *Ein Schiller Lesebuch*. М., 1984, с. 531—584.

Народная опера-мистерия // *Театр*, 1984, № 2, с. 136—138.

Отражения античности в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX века // *Античность в культуре и искусстве последующих веков*. М., 1984, с. 179—195.

Проблема текста // *Вопр. философии*, 1984, № 1, с. 109—111. — (Литература и литературно-художественная критика в контексте философии и общественнознания. Круглый стол «Вопросов философии»).

Фундаментальное издание: [Рец. на кн.: *Шуман Р. Письма*. Т. 1—2. М., 1970—1983] // *Сов. музыка*, 1984, № 5, с. 100—103.

Читая и перечитывая Фридриха Шиллера... // *Ein Schiller Lesebuch*. М., 1984, с. 5—21.

1985

«Архитектура как застывшая музыка» // *Античная культура и современная наука*. М., 1985, с. 233—239.

То же в изд.: *Музыка души и музыка слова*. М., 1995.

Возвращение к естественности: Отмечая 100-летие Альбана Берга. — [Из текстов Альбана Берга / Пер. А. В. Михайлова] // *Сов. музыка*, 1985, № 7, с. 106—113.

Гастроли Пражского Национального театра: Дни культуры Чехословацкой Соц. Республики в СССР, посвященные 40-летию освобождения Чехословакии от фашистских захватчиков // *Сов. артист*, 1985, 14 марта, № 10, с. 4.

Гёте и поэзия Востока // Восток—Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985, с. 83—128.

Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. М., 1985, с. 94—131.

Дрезден: Иоахим Герц у себя дома // Театр, 1985, № 10, с. 189—191.

«Коварство и любовь» Фридриха Шиллера // Шиллер Ф. Коварство и любовь. М., 1985, с. 7—75.

Комментарии // Данте А. Новая жизнь. М., 1985, с. 152—167. — В соавт. с С. С. Аверинцевым.
Первая публ. — 1965 г.

Комментарии // Поэзия немецких романтиков. М., 1985, с. 444—511.

Музыка — дар // Театр, 1985, № 9, с. 185—188.

Гастроли Пражского Национального театра.

О немецкой романтической поэзии // Поэзия немецких романтиков. М., 1985, с. 3—24.

Примечания // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985, с. 424—430. — В соавт. с А. В. Гулыгой и М. И. Левиной.

Примечания // Шиллер Ф. Коварство и любовь. М., 1985, с. 384—386.

[Рец. на кн.: *Какабадзе Н.* Томас Манн: Грани творчества. Тбилиси, 1985] // Лит. обозрение, 1985, № 10, с. 76—77.

Сложности и проблемы: [Рец. на кн.: *Федоров В.* О природе поэтической реальности. М., 1984] // Вопр. лит., 1985, № 10, с. 245—252.

1986

«В пространство время обращается...»: [Рец. на кн.: *Каралашвили Р.* Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984] // Вопр. лит., 1986, № 5, с. 249—256.

Века больших перемен: О культуре эпохи Возрождения // Книга песен: Из европейской лирики XIII—XVI веков. М., 1986, с. 3—10.

Гёте, поэзия, «Фауст» // Гёте И.-В. Фауст; Лирика. М., 1986, с. 5—12.

Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986, с. 53—71.

Рец.: *Шуликов И.* // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1987, № 3, с. 77—79.

Йозеф Геррес: Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя // Контекст-1985: Литературно-теоретические исследования. М., 1986, с. 147—175.

Мир Германа Гессе: [Рец. на кн.: Гессе Г. Паломничество в страну Востока; Игра в бисер; Рассказы. М., 1984] // Лит. обозрение, 1986, № 5, с. 57—60.

По вершинам и верхам // Лит. обозрение, 1986, № 10, с. 43—46.

Обсуждение книги Д. Затонского «Европейский реализм XIX века: Линии и лики» (Киев, 1984).

Примечания // Брентано К. Избранные стихотворения. М., 1986, с. 111—124.

Примечания // Гёте И.-В. Фауст; Лирика. М., 1986, с. 738—756.

Среди трех Казанов // Театр, 1986, № 7, с. 73—79.

О спектакле «Три возраста Казановы» в театре им. Евг. Вахтангова.

Судьба вещей и натюрморт // Вещь в искусстве. М., 1986, с. 125—139.

Эстетическая норма и критическая оценка // Марксистско-ленинские критерии ценности в литературе. М., 1986, с. 107—154.

1987

Комментарии. — Краткие биографические справки. — Синхронистическая таблица // Эстетика немецких романтиков. М., 1987, с. 564—708; 709—713; 714—726.

Комментарии: [Хайдеггер М. Исток художественного творения] // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987, с. 480—482.

Новые задачи, большие надежды // Вопр. лит., 1987, № 12, с. 57—64. — (Теория литературы: что переделывать?)

О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987, с. 279—340.

Оркестр провинциального города // Муз. жизнь, 1987, № 10, с. 9—10.

Гастроли симфонического оркестра города Оденсе (Дания).

Примечания // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987, с. 347—355.

Трагедия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 441—442.

Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М., 1987, с. 7—43.

1988

Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988, с. 308—324.

Антон фон Беберн: Из наследия Теодора В. Адорно / Пер., коммент. А. В. Михайлова // Сов. музыка, 1988, № 7, с. 106—113.

Арнольд Шенберг: Афористическое // Сов. музыка, 1988, № 12, с. 106—110.

Встреча с музыкой Скандинавии // Муз. жизнь, 1988, № 14, с. 10.

Выдающийся музыкальный критик: Из наследия Теодора В. Адорно / Пер. А. В. Михайлова // Сов. музыка, 1988, № 6, с. 106—110.

Геннадий Рождественский // Музыка в СССР, 1988, № 2, с. 7—9. — То же — на англ. яз.

Гёте — художник // Литературиди Сакартвели, 1988, 8 апр, с. 14. — На груз. яз.

«Западно-восточный диван» Гёте: смысл и форма // *Гёте И.-В.* Западно-восточный диван. М., 1988, с. 600—680.

Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII—XIX вв. // Быт и история в античности. М., 1988, с. 219—270.

Из источника великой культуры // Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах. М., 1988, с. 5—37.

Йохан Хёйзинга в историографии культуры // *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988, с. 412—459.

Монолог // Музыка в СССР, 1988, № 1, с. 78—79. — То же — на англ. яз.

Анализ Альтового концерта А. Шнитке.

О русской традиции // Вопр. философии, 1988, № 9, с. 133—137. — (Проблемы изучения истории русской философии и культуры: Материалы «круглого стола»).

Опамятованье // Дружба народов, 1988, № 5, с. 229—237. — (Нация. Язык. Литература).

Оркестр чешской филармонии // Муз. жизнь, 1988, № 11, с. 22—23. Гастроли Чешской филармонии.

Поэзия «Западно-восточного дивана» в русских переводах // *Гёте И.-В.* Западно-восточный диван. М., 1988, с. 681—708.

Примечания. — Указатель имен // *Гёте И.-В.* Западно-восточный диван. М., 1988, с. 709—878; 880—885.

Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Современное западное искусство: XX век: Проблемы комплексного изучения. М., 1988, с. 209—278.

Феноменология и ее роль в современной философии: (Материалы «круглого стола») // Вопр. философии, 1988, № 12, с. 51—53.

«Vlastní» а «cizí» jako problém historické poetiky // Česká literatura, 1988, č. 5, s. 412—419.

«Свое» и «чужое» в исторической поэтике.

1989

Диалектика литературной эпохи: Переход от романтизма к реализму в литературах Европы: Автореф. дис. ... доктора филол. наук / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 1989.

Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки / Отв. ред. И. Ю. Подгаецкая; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1989.

Рец.: *Бент М. И.* // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1990, № 6, с. 116—117. — *Софронова Л. А.* // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1991, т. 50, № 2, с. 181—182.

Воспоминания о неузнанном // Театр, жизнь, 1989, № 21, с. 14—15. Некролог Томаса Бернхарда.

«Западно-восточный диван» Гёте // Классическое и современное искусство Запада. М., 1989, с. 145—159.

К вопросу о мировоззрении Мусоргского // Модест Мусоргский: Личность, творчество, судьба. Науч. конфер.: Тезисы докл. и сообщ. Великие Луки, 1989, с. 5—7.

На каком языке вы говорите?: Национальное — интернациональное: диалектика единства // Лит. газ., 1989, 29 марта, № 13, с. 3. — (Круглый стол «ЛГ»).

От редколлегии // Контекст-1989: Литературно-теоретические исследования. М., 1989, с. 3—4.

[Предисловие и примечания к публ.: *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла / Пер. А. В. Михайлова] // Вопр. философии, 1989, № 5, с. 113—122; 122—149.

Примечания // *Шеллинг Ф.-В.-Й.* Сочинения в двух томах. М., 1989, т. 2, с. 573—595. — В соавт. с М. И. Левиной.

Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса. М., 1989, с. 31—94.

Пространство Каспара Давида Фридриха // Пространство картины. М., 1989, с. 55—87.

[Рец. на кн.: *Гульга А.* Путями Фауста: Этюды германиста. М., 1987] // Новый мир, 1989, № 1, с. 270.

Собирание наследия // Альманах библиофила. М., 1989, вып. 26: Тысячелетие русской письменной культуры (988—1988), с. 17—19.

[Статьи, опубл. в кн.: *Философский энциклопедический словарь.* М., 1989]: Аполлоновское и дионисийское. — Баадер. — Бёме. — Винкельман. — Гаман. — Гербарт. — Гердер. — Гете. — Гумбольдт. — Зольгер. — «Идеи к философии истории человечества...» — Ирония. — Карус. — Лессинг. — Мендельсон. — Наивное и сентиментальное. — Ницше. — Новалис. — Файхингер. — «Философия чувства и веры». — Шеллингизм. — Шефтсбери. — Шиллер. — Шлейермахер.

[Статьи, опубл. в кн.: *Эстетика: Словарь.* М., 1989]: Вагнер. — Жан-Поль. — Ирония. — Новалис. — Романтизм. — Шлегель А. В. и Шлегель Ф.

[Вступительная статья к публ.: «Дневник Мариэтты Шагинян»] // Контекст-1989: Литературно-теоретические исследования. М., 1989, с. 168—169.

Foreword // N. M. Maksimovič — *Ambodik. Emblemy i simvolj (1788): The First Russian Emblem Book / Ed. by A. Hippisley.* Leiden — New York — København — Köln, 1989, p. VII—VIII. — В соавт. с Л. И. Сазоновой.

1990

Мартин Хайдеггер: человек в мире. М.: Моск. рабочий, 1990. — (Первоисточники).

Белинский и Гейне // В. Г. Белинский и литературы Запада. М., 1990, с. 224—248.

Заметки о разном и об одном // Сов. лит., 1990, № 5, с. 95—101. — (Атлас идеологий). — То же — на англ., венг., исп., нем., польск., франц., чеш., слов. яз.

Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. М., 1990, с. 43—72.

Итоги // Наш современник, 1990, № 12, с. 3—37. — (Панорама мнений. Рынок: панацея или ловушка?).

Контекст представляет [вступ. ст. к публ.: *Фоскамп В.* Классика как историко-литературная эпоха: Типология и функция веймарской классики] // Контекст-1990: Литературно-теоретические исследования. М., 1990, с. 111—114.

Личность и ее самоуражение в австрийской культуре XIX в // Человек в культуре народов Центральной и Юго-Восточной Европы: Международная конференция. М., 1990, с. 27—32.

То же в изд.: Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995.

Надо учиться обратному переводу // Одиссей: Человек в истории: Личность и общество: 1990. М., 1990, с. 56—58.

О двух книгах К. Д. Хоха, посвященных К. Д. Фридриху: [Рец. на кн.: Caspar David Fridrich — unbekannte Dokumente seines Lebens / Hrsg. und komm. von K. L. Hoch. Dresden, 1985; Hoch K. L. Caspar David Fridrich und die böhmischen Berge. Dresden, 1987] // Сов. искусствознание, 1990, вып. 26, с. 456—460.

О достоинстве нищего богача // Наш современник, 1990, № 3, с. 188—191.

О современной социально-экономической ситуации в стране.

Памяти А. Ф. Лосева // Русская мысль. La pensée Russe. Еженед. газ. Paris, 1990, 6 апр., № 3822, с. XVI. — Литературное приложение № 9.

Памяти старого переводчика: (Н. А. Холодковский) // Поэзия. М., 1990, № 56, с. 86—91.

[Предисловие и примечания к публ.: Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» / Пер. А. В. Михайлова] // Вопр. философии, 1990, № 7, с. 133—176.

Примечания // Бонаventura. Ночные бдения. М., 1990, с. 233—251.

Примечания [к публ.: Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше] // Вопр. философии, 1990, № 7, с. 127—128.

[Рец. на кн.: Eagleton T. Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart, 1988] // Arbitrium. Tübingen, 1990, № 1, s. 6—8.

[Рец. на кн.: Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie / Hrsg. von N. Oellers. Bd. 1—4. Tübingen, 1988] // Arbitrium. Tübingen, 1990, № 3, s. 266—269.

С другого берега // Вопр. лит., 1990, № 5, с. 93—100. — (Теория: Проблемы и размышления. Текст и прочтение).

Третья симфония Густава Малера как воспоминание и реальность // Сов. артист, 1990, 1 июня, № 20, с. 3.

Об исполнении симфонии оркестром Большого театра под управл. А. Лазарева 22 мая 1990 г.

Цикл симфоний Альфреда Шнитке // Муз. жизнь, 1990, № 24, с. 4—5.

Эдуард Ганслик: к истории его эстетики // Сов. музыка, 1990, № 3, с. 65—73.

Notes about this and that but essentially the same thing // Soviet Literature, 1990, № 4, p. 146—163.

1991

Австрийская литература // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1991, т. 7, с. 393—400. — (Литературы Западной Европы).

Адорно // Современная западная философия: Словарь. М., 1991, с. 9—10.

Беньямин // Современная западная философия: Словарь. М., 1991, с. 35—36.

«В городах России „нарастает злая воля“»: [Рец. на кн.: Богданов В. В. Этнография в истории моей жизни. М., 1989] // Наш современник, 1991, № 4, с. 187—190.

Грех и А. Я. Аврех: Размышления по поводу одного гибрида // Политика: Еженед. газ. М., 1991, сент., № 13, с. 11.

По поводу выхода книги «Распутин» в Москве в изд-ве «Панорама» — воспоминания А. А. Вырубовой и коммент. А. Я. Авреха.

Жизнь с музыкой: (Ф. Грильпарцер) // Муз. жизнь, 1991, № 19—20, с. 20—21.

Из прелюдий к Моцарту и Киркегору // Сов. музыка, 1991, № 12, с. 91—95.

То же в изд.: Мир Кьеркегора: Русские и датские интерпретации творчества Серена Кьеркегора. М., 1994.

К новому Достоевскому // Наш современник, 1991, № 3, с. 177—179.

Литературоведение и проблемы истории науки: (Статья первая) // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1991, № 3, с. 3—12; Статья вторая, № 4, с. 3—13.

Новое знакомство с одним непозем-позетом // Поэзия. М., 1991, № 59, с. 133—138.

А. Шопенгауэр как поэт.

Отчего умер Ницше // Попутная правда. — газ. М., 1991, № 1, с. 15—16.

Перестройка истории — разрушение культуры // Русское товарищество, 1991, № 3, с. 7.

Пологий скат... // Вопр. лит., 1991, № 8, с. 18—22. — («Круглый стол»: атеизм, религия и современный литературный процесс).

Природа в творческой мысли Гёте // Гетевские чтения: 1991. М., 1991, с. 51—58.

Путешествие в XVIII столетие: [Рец. на кн.: Дидро Д. Салоны, т. 1—2. М., 1989] // Художник, 1991, № 2, с. 60—63.

[Рец. на кн.: Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова, т. 2: Аскетические опыты. М., 1989] // Журн. Моск. Патриархии, 1991, № 2, с. 80.

[Рец. на кн.: Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989] // Вопр. философии, 1991, № 3, с. 185—186.

[Рец. на кн.: Leibrock F. Aufklärung und Mittelalter: Bodmer, Gottsched und die Mittelalterliche deutsche Literatur. Frankfurt-am-Main, 1988] // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1991, № 1, с. 117—120.

Романтизм: Музыкальные эпохи, направления, стили // Музыкальная жизнь, 1991, № 5, с. 20—23; № 6, с. 20—23.

Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков // Классика и современность. М., 1991, с. 149—164.

Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М., 1991, с. 51—62.

Человек в искусстве Эрнста Барлаха // Западное искусство: XX век. М., 1991, с. 43—67.

Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1991, вып. 2, с. 154—180.

Эстетика и оживление человека // Вопр. философии, 1991, № 9, с. 3—6. — (Кризис эстетики?: Материалы «круглого стола»).

Über einen seltenen Fall der Barocknachfolge: Johann Beer und Gontscharow // Europäische Barock-Rezeption / Hrsg. von K. Garber. T. II. Wiesbaden, 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20), S. 1177—1189.

1992

[Вступление к публ. статей М. Хайдеггера / Пер. А. В. Михайлова] // Наш современник, 1992, № 1, с. 172—173.

Из мюнхенских впечатлений // Российский музыкант, 1992, 1 июня, № 6, с. 3.

Карамзин и немецкая литература // Николай Михайлович Карамзин: 1766—1826: 225 лет со дня рождения: 200 лет «Писем русского путешественника»: 175 лет «Истории Государства Российского». М., 1992, с. 38—45.

Мой поклон Юрию Николаевичу Холопову // Laudamus: К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова. М., 1992, с. 74—78.

О литературных эпохах и их номенклатуре: Несколько тезисов // Литературные связи и литературный процесс: Материалы Всерос. межведомственной науч. конфер. Ижевск, 1992, с. 142—147.

[Рец. на кн.: Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. St., 1990; Maler Müller in neuer Sicht. St. Ingbert, 1990] // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, 1992, № 3, S. 688—693.

[Рец. на кн.: Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts. Bd. 8—12. St. Ingbert, 1990] // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, 1992, № 2, S. 418—419.

«... Architektura ist erstarrte Musica...»: Nochmals zu den Ursprüngen eines Worts über die Musik // International Journal of Musicology, 1992, vol. 1, № 1, S. 47—65.

1993

Вместо введения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993, с. VII—LII.

Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц, или О видении слухом // Науч. труды Моск. консерватории. М., 1993. Сб. 5: Проблемы творчества Моцарта, с. 60—72.

Вольфганг Ширмахер: [Предисловие к публ.: Ширмахер В. Строить, жить, мыслить. Этические выводы из философии природы Мартина Хайдеггера; Ширмахер В. Искусство в технической век. Первоэлементы герменевтически-феноменологической теории искусства] // Контекст-1992: Литературно-теоретические исследования. М., 1993, с. 198—200.

Из зарубежных впечатлений: Мюнхен, Вена, Брно // Музыкальная академия, 1993, № 1, с. 32—38.

О Томасе Манне // Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1993, с. 5—12.

Об одной позднепросветительской утопии // Культура эпохи Просвещения. М., 1993, с. 67—78.

От редакции // Контекст-1992: Литературно-теоретические исследования. М., 1993, с. 3—4.

Примечания // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993, с. 317—333.

[Рец. на кн.: Gerick H. J. Unterwegs zur Interpretation: Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadamer «Wahrheit und Methode». Hürtgenwald, 1989] // Arbitrium. Tübingen, 1993, № 1, S. 5—8.

«Er hat sterben wollen»: Vorüberlegungen zu Philotas [Referate der Internationalen Lessing — Tagung der Albert — Ludwigs — Universität Freiburg vom 22. bis 24. Mai 1991 in Freiburg] // Streitkultur: Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Tübingen, 1993, S. 373—378.

Martin Heidegger in unserer Zeit [в разд.: Приложения и комментарии] // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993, с. 303—316.

1994

Вместо предисловия: Несколько слов о книге Ницше // Ницше Ф. Так говорил Заратустра; Стихотворения. М., 1994, с. 3—26.

Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Гетевские чтения: 1993. М., 1994, с. 209—218.

Из прелюдий к Моцарту и Кьеркегору // Мир Кьеркегора: Русские и датские интерпретации творчества Серена Кьеркегора. М., 1994, с. 91—105.

Первая публ. — 1991 г.

Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика; Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 3—38. — В соавт. с С. С. Аверинцевым, М. Л. Андреевым, М. Л. Гаспаровым, П. А. Гринцером.

Нагорная проповедь и конец всех вещей // Лит. учеба, 1994, Кн. 5, с. 210—218. — (Евангельская история).

Новый музыковедческий ежегодник // Музыкальная академия, 1994, № 4, с. 123—124.

Об изд.: International Journal of Musicology, Ed. by Elliott Antokoletz, Michael von Albrecht.

О методе в искусстве // Современное искусствознание: Методол. пробл. М., 1994, с. 189—204.

О некоторых проблемах современной теории литературы // Изв. РАН. Сер. лит. и яз., 1994, т. 53. № 1, с. 15—23.

О. Павел Флоренский как философ границы: К выходу в свет критического издания «Иконостаса» // Вопр. искусствознания, 1994, № 4, с. 33—71.

Поворачивая взгляд нашего слуха // Новая юность, 1994, № 5—6, с. 81—97.

Фрагменты лекций, прочитанных А. В. Михайловым в Московской консерватории.

Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 326—391.

Примечания // Кант И. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1994, т. 6, с. 544—567.

Примечания к стихотворениям. — Стихотворения Фридриха Ницше. — Фридрих Ницше: несколько избранных страниц. — Краткая

хроника жизни и творчества Фридриха Ницше // *Ницше Ф. Так говорил Заратустра; Стихотворения.* М., 1994, с. 431—447; 448—449; 497—503.

Ранние книги В. М. Жирмунского о немецком романтизме // *Филол. науки*, 1994, № 2, с. 32—40.

[Рец. на кн.: *Иванов П. И.* Карл Филипп Мориц, его жизнь и деятельность. Псков, 1993; *Иванов П. И.* Карл Филипп Мориц, его литературное творчество. Псков, 1994; *Иванов П. И.* «Блант, или гость» Карла Филиппа Морица: От драмы «бурных гениев» до романтической трагедии рока. Псков, 1994; *Иванов П. И.* Карл Филипп Мориц на страницах «Московского журнала» Н. М. Карамзина. Псков, 1994] // *Филол. науки*, 1994, № 5—6, с. 109—114.

[Рец. на кн.: *Лифшиц М.* Поэтическая справедливость: Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. Рос. Кн. палата, ТОО «Фабула», 1993] // *Вопр. философии*, 1994, № 10, с. 177—180.

[Рец. на кн.: *Vaum H.* Kants «System» und Goethes «Faust». Hamburg, 1992] // *Germanistik*, 1994. Bd. 35, № 3/4. S. 882.

[Рец. на кн.: *Campe R.* Affekt und Ausdruck. Zur Urnwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen, 1990] // *Arbitrium. Tübingen.* 1994, № 1, S. 41—45.

[Рец. на кн.: *Kluge R.-D.* Ivan S. Turgenev. Dichtung zwischen Hoffnung und Entsagung. München, 1992] // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.*, 1994, т. 53, № 2, с. 83—86.

[Рец. на кн.: *Willems G.* Anschaulichkeit: Zu Theorie und Geschichte der Wort — Bild — Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen, 1989] // *Arbitrium. Tübingen*, 1994, № 2, S. 144—148.

[Рец. на кн.: *Ziegler S.* Heidegger, Hölderlin und die Aletheia. B., 1991] // *Вопр. философии*, 1994, № 2, с. 189—191.

Der «Vertrag über die Europäische Union» von außen betrachtet // *Internationalität und Regionalität.* Wien, 1994, 2—4 März, S. 19—45.

Johann Gottfried Herder: Das Lied als Text ohne Text // *Folklore Conference Folk Song: Text and Voice.* Рига, 1994, S. 30—32.

1995

«Ангел истории изумлен...» // *Новая юность*, 1995, № 4—5, с. 194—198.

Фрагмент лекции, прочитанной А. В. Михайловым 12 ноября 1994 г. в Московской консерватории.

«Архитектура как застывшая музыка» // *Музыка души и музыка слова.* М., 1995, с. 37—45.

Первая публ. — 1985 г.

В среде тупых углов: Тихое слово Сергея Романовича // Независимая газ., 1995, 31 окт., № 110, с. 7.

О выставке художника в Третьяковской галерее, приуроченной к 100-летию со дня его рождения.

Иоганн Готфрид Гердер // Круг чтения. М., 1995, вып. 5, с. 136—138.

Комментарии // Два текста о Вильгельме Дильтее. Шлет Г., Хайдеггер М. М., 1995, с. 192—201.

Личность и ее самоуразумение в австрийской культуре XIX века // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995, с. 175—179. Первая публ. — 1990 г.

Нигилизм как русско-немецкая тема // Кентавр перед Сфинксом: (германо-русские диалоги). М., 1995, вып. 1, с. 269—281.

Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах. Нижний Новгород, 1995, № 1, с. 118—150.

Поэтические тексты в сочинениях Антона Беберна: Фрагменты доклада на конференции в Московской консерватории в августе 1995 года / Записано и расшифровано В. С. Ценовой // Независимая газ., 1995, 11 окт., № 96, с. 7.

То же в изд.: *Вопр. искусствознания*, 1996, № 2.

Предисловие // *Мурьянов М. Ф.* Пушкинские эпитафии. М., 1995, с. 4—12.

[Рец. на кн.: *Кантор В. К.* В поисках личности: опыт русской классики. М., 1994] // *Вопр. философии*, 1995, № 1, с. 188—191.

[Рец. на кн.: *Столович Л. Н.* Красота — Добро — Истина: очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994] // *Вопр. философии*, 1995, № 5, с. 157—159.

[Рец. на кн.: *Held V.* Mittelalterliche Lyrik und «Erlebnis»: Zum Fortwirken romantischer Kategorien in der Rezeption der Minnelyrik. Bonn, 1989] // *Arbitrium. Tübingen*, 1995, № 2, S. 232—234.

[Рец. на кн.: *Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts. St. Ingbert, Bd. 14—18.* — 1992—1993] // *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, 1995, № 1, S. 141—143.

[Рец. на кн.: *Molnar G.* Goethes Kantstudien. Eine Zusammenstellung nach Eintragungen in seinen Handexemplaren der «Kritik der reinen Vernunft» und der «Kritik der Urteilskraft». Weimar, 1994] // *Germanistik. Tübingen*, 1995, № 2, S. 518.

Фридрих Ницше // Круг чтения. М., 1995, вып. 5, с. 151—152.

Zum heutigen Stand der Germanistik in Rußland: Ein vorläufiger Bericht // *Germanistik in Mittelund OS Europa. 1945—1992* / Hrsg. von R. König. Berlin, New York, 1995, S. 183—201.

1996

Две беседы // *Философский поиск*. Витебск, 1996, вып. 2, с. 6—18.

И моя реплика Д. В. Сарабьянову... // *Вопр. искусствознания*, 1996, № 2, с. 479—485.

О боге в речи философа: Несколько наблюдений // *Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева (1893—1993)*. М., 1996, с. 87—95.

Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // *Вопр. искусствознания*, 1996, № 2, с. 490—493.

Первая публ. — 1995 г.

Ранние работы А. Ф. Лосева о музыке // *Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева (1893—1993)*. М., 1996, с. 249—258.

Interpretieren und Verstehen vor dem Erfahrungshintergrund der russischen Literaturwissenschaft // *Wie international ist die Literaturwissenschaft?* Stuttgart; Weimar, 1996, S. 374—395.

Lomonossow als Mitgestalter der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften // *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition: Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung* / Hrsg. von K. Garber und H. Wismann: 2 Bände. Tübingen, 1996, Bd. 2, S. 996—1017.

Vladimir Kozevnikov und sein Hamann-Buch aus dem Jahre 1897: Eine Episode aus der russischen Hamann-Rezeption // *Johann Georg Hamann: Autor und Autorschaft* / Hrsg. von B. Gajek. Frankfurt-am-Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1996.

Переводческая, составительская, редакторская и др. работа

Переводы

Гегель Г.-В.-Ф. Письма [№ 79—95; 97—143] / Пер. А. В. Михайлова // *Гегель Г.-В.-Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1971, т. 2, с. 335—356; 357—443.*

То же в изд.: М., 1973.

Гегель Г.-В.-Ф. Романтические искусства: Гл. 3. Поэзия / Пер. А. В. Михайлова // *Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971, т. 3, с. 342—616.*

Адорно Т. В. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций: Вып. 1—2 / Пер., примеч. А. В. Михайлова; АН СССР. Ин-т философии. М., 1973.

Гегель Г.-В.-Ф. Письма [№ 79—95; 97—143] / Пер. А. В. Михайлова // *Гегель Г.-В.-Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1973, т. 2, с. 335—356; 357—443.*

Первая публ. — 1971 г.

Рихард Вагнер: Статьи и материалы / Пер. А. В. Михайлова и др. М.: Музыка, 1974. — 199 с.

Пер. А. В. Михайлова: Об увертюре. — Увертюра Глюка к «Ифигении в Авлиде». — О сочинении оперных текстов и музыки в особенности.

Письма Р. М. Рильке к П. Д. Эттингеру / Пер., публ., указатель А. В. Михайлова // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М.: Советский художник, 1975, вып. 5, с. 126—149.

Шефтсбери. Эстетические опыты / Сост., пер., вступ. ст., коммент. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1975 — (История эстетики в памятниках и документах).

Ауэрбах Э. Мимесис / Пер. А. В. Михайлова. М.: Прогресс, 1976.

Гегель Г.-В.-Ф. Лекции о доказательстве бытия бога / Пер. А. В. Михайлова // *Гегель Г.-В.-Ф.* Философия религии: В 2 т. М., 1977, т. 12, с. 337—495.

Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества / Пер., примеч. А. В. Михайлова. М.: Наука, 1977. — (АН СССР. Памятники исторической мысли).

Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Вступ. ст., сост., пер., коммент. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. — (История эстетики в памятниках и документах).

Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост. А. В. Михайлова, В. П. Шестакова; общая вступ. ст., вступ. статьи к разделам, пер., примеч. А. В. Михайлова // М.: Музыка, т. 1. — 1981; т. 2. — 1982; 1983. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).

Рец.: *Лобанова М.* «Время музыкальных островов» // Сов. музыка, 1984, № 6, с. 103—107.

Гумбольдт В. Эстетические опыты: Первая часть: О «Германе и Доротее» Гёте / Пер. А. В. Михайлова // *Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. М., 1985, с. 160—278.

Галь Г. Рихард Вагнер: Опыт характеристики / Пер. А. В. Михайлова // *Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера — три мира. М., 1986, с. 177—306.

Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. А. В. Михайлова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987, с. 264—312.

Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст., коммент. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1987. — (История эстетики в памятниках и документах).

Из наследия Теодора В. Адорно / Вступ. ст., публ., пер., примеч. А. В. Михайлова // Сов. музыка, 1988, № 6, с. 106—117; № 7, с. 106—113.

Ницше Ф. Антихристианизм: Опыты критики христианства / Пер. А. В. Михайлова // Сумерки богов. М., 1989, с. 17—93.

То же в изд.: М., 1990.

Шеллинг Ф.-В.-Й. Сочинения в двух томах: Т. 2 / Сост., ред. изд. А. В. Гулыги; Пер. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. М.: Мысль, 1989. — (Филос. наследие).

Бонавентура. Ночные бдения / Подгот. изд. А. В. Гулыги, В. Б. Микушевича, А. В. Михайлова. М.: Наука, 1990. — (АН СССР. Лит. памятники).

Альманах дьявола / Пер. А. В. Михайлова, с. 171—173.

Рец.: Вайнштейн О. «Истолкуйте мое наваждение» // Лит. обозрение, 1991, № 12, с. 68—70.

Гофман Э.-Т.-А. Крейслериана: Новеллы / Пер. П. Морозова, Е. Галати, А. Михайлова и др. М.: Музыка, 1990.

Пер. А. В. Михайлова: Фермата. — Поэт и композитор. — Состязание певцов. — Автомат.

Мюллер Л. К вопросу о догматическом содержании «Троицы» святого Андрея Рублева / Пер. А. В. Михайлова // Контекст-1990. М.: Наука, 1990, с. 88—110.

Фосскамп В. Классика как историко-литературная эпоха: Типология и функция веймарской классики / Пер. А. В. Михайлова // Контекст-1990. М.: Наука, 1990, с. 115—138.

Ницше Ф. Антихристианизм: Опыты критики христианства / Пер. А. В. Михайлова // Сумерки богов. М., 1990, с. 17—93.

Первая публ. — 1989 г.

Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» / Пер. А. В. Михайлова // Вопр. философии, 1990, № 7, с. 143—176.

Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Пер. А. В. Михайлова и др. М.: Искусство, 1991. — 367 с. — (История эстетики в памятниках и документах).

Пер. А. В. Михайлова: К русским читателям. — Философия и герменевтика. — О круге понимания. — Неспособность к разговору. — Введение к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творчества». — Риторика и герменевтика.

Шопенгауэр А. [Мысли о поэзии] / Пер., предисл. А. В. Михайлова // Поэзия. М., 1991, вып. 59, с. 138—153.

Кафка Ф. На галерке / Пер. А. В. Михайлова // Искусство и художник в зарубежной новелле XX века. СПб., 1992, с. 386—387.

Хайдеггер М. Проселок. — Пути к собеседованию. — Творческий

ландшафт: почему мы остаемся в провинции? — О тайне башни со звоном / Пер. А. В. Михайлова // Наш современник, 1992, № 1, с. 173—179.

Гадамер Г. Г. Философские годы учения (два отрывка) / Пер. А. В. Михайлова // Контекст-1992. М.: Наследие; Наука, 1993, с. 5—6.

Анц В. Встреча с русской литературой / Пер. А. В. Михайлова // Контекст-1992. М.: Наследие; Наука, 1993, с. 7—14.

Оли Ф. Счастье пленного в обществе Пушкина и каменных обломков / Пер. А. В. Михайлова // Контекст-1992. М.: Наследие; Наука, 1993, с. 15—24.

Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Сост., пер., вступ. ст., примеч. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. — (Феноменология. Герменевтика. Философия языка).

Рец.: *Ознобкина Е.* У нас уже есть как минимум два Хайдеггера // Огонек, 1994, № 9—10, с. 12.; *Ознобкина Е.* // Новый мир, 1994, № 7, с. 248—249.

Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки / Пер., примеч. А. В. Михайлова // Вебер М. Избранное: Образ общества. М., 1994, с. 469—550.

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Пер. А. В. Михайлова. М.: Лабиринт, 1994.

То же в изд.: Язык и интеллект. М., 1995.

Нивёнер Ф. Естествознание в дни Мессии: Маймонид и Френсис Бекон / Пер., предисл. А. В. Михайлова // Вопр. искусствознания, 1994, № 4, с. 140—150.

Гердер И.-Г. Дневник моего путешествия в 1769 году (Отрывок) / Пер. А. В. Михайлова // Круг чтения. М., 1995, вып. 5, с. 138.

Гофмансталь Г. Статьи, речи, эссе / Пер. Е. Михелевич, А. Назаренко, А. Михайлова и др. // Гофмансталь Г. Избранное. М.: Искусство, 1995, с. 487—711.

Пер. А. В. Михайлова: Взгляд на Жан-Поля. — Фердинанд Раймунд. — Речь о Бетховене. — Речь о Грильпарцере. — «Бабье лето» Штифтера. — Цена и слава немецкого языка. — Готхольд Эфраим Лессинг.

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Пер. А. В. Михайлова // Язык и интеллект. М.: Прогресс, 1995, с. 14—94.

Первая публ. — 1994 г.

Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни (Отрывок). — Письмо Георгу Брандесу от 10 апреля 1888 года. — Из неотправленного письма императору Вильгельму II / Пер. А. В. Михайлова // Круг чтения. М., 1995, вып. 5, с. 152—154.

Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни: Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) / Пер., коммент. А. В. Михайлова // Два текста о Вильгельме Дильтее. Шпет Г.; Хайдеггер М. М.: Гнозис, 1995, с. 137—183.

Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни: Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) / Пер., примеч. А. В. Михайлова // Вопр. философии, 1995, № 11, с. 119—145.

П. Я. Чаадаев: 1794—1856 [в разд.: Эстетические идеи 1800—1830-х годов] / Вступ. текст Е. М. Пульхритудовой; Сост. А. В. Михайлова // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1969, т. 4, первый полутом, с. 120—127.

Эйслер Г. Избранные статьи: Беседы о музыке / Сост., коммент., ред. переводов А. В. Михайлова. М.: Музыка, 1973.

Критика современной буржуазной социологии искусства / Сост. А. В. Михайлова; АН СССР. Всесоюз. НИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М.: Наука, 1978.

Aus der Welt der Geschichte: Deutschsprachige Erzähler des 19. Jahrhunderts / Сост., коммент. А. В. Михайлова. М.: Прогресс, 1981.

Ein Schiller Lesebuch: Gedichte, Dramen, Briefe, Urteile: eine Auswahl / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Михайлова. М.: Радуга, 1984.

Поэзия немецких романтиков / Сост., предисл., коммент. А. В. Михайлова. М.: Худож. лит., 1985.

Брентано К. Избранные стихотворения / Сост. А. В. Михайлова. М.: Радуга, 1986.

Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Подгот. изд. С. С. Бедокриницкой, В. Б. Микушевича, А. В. Михайлова; Отв. ред. Б. И. Пуришев. М.: Наука, 1987. — (АН СССР. Лит. памятники).

Гёте И.-В. Западно-восточный диван / Подгот. изд. И. С. Брагинского, А. В. Михайлова; Отв. ред. И. С. Брагинский. Пер. В. В. Вебера, Н. Н. Вильмонта, А. В. Михайлова. М.: Наука, 1988. — 895 с. — (АН СССР. Лит. памятники).

Контекст-1987: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Н. К. Гей (отв. ред.), П. В. Палиевский, В. Р. Щербина; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Рецензенты А. В. Михайлов, Э. Ф. Володин. М.: Наука, 1988.

Методология анализа литературного произведения / Отв. ред. Ю. Б. Борев; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Рецензенты: А. В. Михайлов, М. Я. Поляков, А. П. Чудаков. М.: Наука, 1988.

Гей Н. К. Проза Пушкина: Поэтика повествования / Отв. ред. С. Г. Бочаров; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Рецензенты: Ю. В. Манн, А. В. Михайлов. М.: Наука, 1989.

Контекст-1989: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф. Ф. Кузнецов, П. В. Палиевский, Л. Д. Громова-Опульская, Г. А. Белая, А. В. Михайлов (отв. ред.), С. А. Небольсин, М. Л. Рыжкова (отв. секретарь); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1989.

Тураев С. В. Гёте и формирование концепции мировой литературы / Отв. ред. Е. М. Мелетинский; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Рецензенты: А. В. Карельский, А. В. Михайлов. М.: Наука, 1989.

Контекст-1990: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф. Ф. Кузнецов, П. В. Палиевский, Л. Д. Громова-Опульская, Г. А. Белая, А. В. Михайлов (отв. ред.), С. А. Небольсин, М. Л. Рыжкова (отв. секретарь); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1990.

Начало: Сборник работ молодых ученых / Редкол.: Т. А. Касаткина, А. Б. Рогачевский, В. Б. Черкасский (отв. ред.); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Рецензенты: Г. А. Белая, А. В. Михайлов. М., 1990.

Гетевские чтения: 1991 / Под ред. С. В. Тураева; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комис. по изуч. творчества Гёте и культуры его времени. — Рецензенты: ... А. В. Михайлов. М.: Наука, 1991.

Контекст-1991: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф. Ф. Кузнецов, П. В. Палиевский, Л. Д. Громова-Опульская, Г. А. Белая, А. В. Михайлов (отв. ред.), С. А. Небольсин, М. Л. Рыжкова (отв. секретарь); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1991.

Флоренский П. Детям моим; Воспоминанья прошлых дней; Генеалогические исследования; Из соловецких писем: Завещание / Рецензент А. В. Михайлов. — [М.]: Моск. рабочий, 1992. — 560 с. — (Голоса времени).

Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения / Отв. ред. Р. И. Хлодовский; РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Рецензенты: А. В. Михайлов, Г. К. Косиков. М.: Наследие; Наука, 1993.

Демин А. С. Художественные миры древнерусской литературы / Отв. ред. Н. К. Гей; РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Рецензенты: В. В. Кусков, А. В. Михайлов, Л. А. Софронова. М.: Наследие, 1993.

Контекст-1992: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф. Ф. Кузнецов, П. В. Палиевский, Л. Д. Громова-Опульская, Г. А. Белая, А. В. Михайлов (отв. ред.), С. А. Небольсин, М. Л. Рыжкова (отв. секретарь); РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие; Наука, 1993.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра; Стихотворения / Подгот. текста А. В. Михайлова. М.: Изд. группа «Прогресс», 1994. — (Библиотека журн. «Путь»).

Мурьянов М. Ф. Пушкинские эпитафии / Отв. ред. А. В. Михайлов; РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 1995. — (Библиотека Ин-та мировой лит. им. А. М. Горького РАН).

Рец.: Гришунин А. Л. // Вест. РАН. — 1996, т. 66, № 6, с. 558—561.

Начало. Вып. 3 / Редкол.: Т. А. Касаткина (отв. ред.), Л. А. Левина, И. Л. Попова; РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Рецензенты: Л. Д. Громова, А. В. Михайлов. М.: Наследие, 1995. — (Библиотека Ин-та мировой лит. им. А. М. Горького РАН).

Памяти Александра Викторовича Михайлова

Умер Александр Михайлов // Сегодня. — газ., 1995, 21 сент., с. 10.

Архипов Ю. И. Прощание // Общая газ, 1995, 21—27 сент., № 38.

Настоятельный зов проселка: Светлой памяти Александра Викторовича Михайлова // Независимая газ., 1995, 11 окт., № 96, с. 7.

Аверинцев С. Дальше — молчание. — *Бочаров С.* Филолог большого стиля. — *Иванова Е.* Выпавший из оттепели. — Из досье «НГ». — *Панов А.*

То же в изд.: Вопр. искусствознания, 1996, № 2, с. 486—489.

Холопов Ю. Н. Михайлов Александр Викторович (1938—1995) // Музыкальное обозрение, 1995, № 10, с. 18.

Голованов В. Памяти Александра Викторовича Михайлова // Новая юность, 1995, № 4—5, с. 192—193.

Михайлов Александр Викторович (1938—1995) // Наш современник, 1995, № 10, с. 223.

Визгин В. Александр Викторович Михайлов // Вопр. философии, 1996, № 2, с. 159.

Михайлов А. А. Слово об А. В. Михайлове // Философский поиск. Витебск, 1996, вып. 2, с. 4.

Холопова В. Н. Он был нетрадиционным музыковедом (об Ал. В. Михайлове) // Музыкальная академия, 1996, № 1, с. 231—232.

Павлова Н. С. [Слово об А. В. Михайлове] // Goethe-Jahrbuch. Weimar, 1995, Bd. 112, S. 451—452.

Готовятся к печати

Жан-Поль. Зибенкез / Пер., коммент., вступ. ст. А. В. Михайлова. М.: Худож. лит.

Музыка как текст // Музыкальная академия, 1997, № 1; 2.

Из истории эстетики «Энаргейи»: Бодмер и Брейтингер. Фюссли // Гетевские чтения: 1995 / Под ред. С. В. Тураева.

Классический стиль Гёте и роман «Избирательное сродство» // Гетевские чтения: 1995.

Вильгельм Дильтей как поэт и эстетик — в изд-ве «Гнозис».

Литература и философия языка — в изд-ве «Гнозис».

Вильгельм Дильтей и его школа — в изд-ве «Логос».

Zur Geschichte der deutschrussischen Nihilismus.

Актуальные проблемы теории литературы // Контекст-1993: Литературно-теоретические исследования, с. 4—20.

Лаут Р. Из этюдов о Якоби и Достоевском. Гл. 1—4 / Пер., предисл. А. В. Михайлова // Контекст-1993: Литературно-теоретические исследования, с. 75—131.

Запаздывающая хроника «Контекста» // Контекст-1994—1995: Литературно-теоретические исследования.

Ранние работы А. Ф. Лосева о музыке // Контекст-1994—1995: Литературно-теоретические исследования.

Первая публ. — 1996 г.

Несколько тезисов о теории литературы // Лит. обозрение.

Актуальные задачи современной теории литературы // Лит. обозрение.

О тексте Дж. Хиллиса Миллера. История Швейцарской литературы.

Эйхендорф Й. Предчувствие и реальность; Поэты и их спутники. — В серии «Лит. памятники».

Nikolai Michailovic Karamsin und die deutschen Dichter der Aufklärungszeit oder: Karamsins sechs Nebensätze als eine sentimentalrhetorische Skizze zur Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. — Резюме на русском языке // Deutschrussische Beziehungen im 18. Jahrhundert.

Музыка в истории культуры: Сборник статей. М., 1997. — (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Научные труды).

Методы и стили // Теория литературы, т. I.

Памяти Александра Викторовича Михайлова

Лебедев Е. Н. Рыцарь «легкокрылой» науки.

Сазонова Л. И. Служение науке.

Касаткина Т. А. «Не пропустите человека...» // Контекст-1994—1995: Литературно-теоретические исследования.

Гончаров Б. П., Гугнин А. А., Николаев П. А., Чигарева Е. И. Уроки большой жизни: Памяти А. В. Михайлова // Филол. науки, 1996, № 6.

Rodi F. Zum Tod von Alexander V. Michailow // Dilthey-Jahrbuch, 1996, Bd. 10.

Александр Викторович Михайлов

ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ

Учебное пособие по культурологии

Издатель А. Кошелев

Составление Н. С. Павловой, С. Ю. Хурумова

Библиография А. А. Тер-Сааковой

Корректор Л. Ю. Аронова

**Подписано в печать 20.05.97. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Усл. п. л. 73,53. Заказ № 1776 Тираж 3500.**

**Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-106; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел. 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: sch-Lrc.msk.ru**

**Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН.
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.**

**Оптовая реализация — тел.: (095) 247-17-57.
Косцюпин Павел Юрьевич.
Провод: Метро «Парк Культуры», здание изд-ва «Прогресс».**

**Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).**

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Веаде, где не оговорено иное, подразумевается: Переплет, формат 70x100/16:

1. С.С. АВЕРИНЦЕВ. ПОЭТЫ. Формат 70x90/16, 368 с.
2. С.С. АВЕРИНЦЕВ. РИТОРИКА И ИСТОКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ. Сб. статей. Формат 70x90/16, 448 с.
3. Ю.Д. АПРЕСЯН. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ, тома 1, 2. Формат 70x90/16.
Том 1 «Лексическая семантика. Синонимические средства языка», изд. 2-е, исп., с указателями. 480 с.
Том 2 «Интегральное описание языка и системная лексикография». 768 с.
4. И.М. БОГУСЛАВСКИЙ. СФЕРА ДЕЙСТВИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ. 464 с.
5. Т.В. БУЛЫГИНА, А.Д. ШМЕЛЕВ. ЯЗЫКОВАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ МИРА (на материале русской грамматики). 576 с.
6. ИВАН ГАГАРИН. ДНЕВНИК. ЗАПИСКИ О МОЕЙ ЖИЗНИ. ПЕРЕПИСКА. 352 с.
7. М.Л. ГАСПАРОВ. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ.
Том 1 «О поэтах». 664 с.
Том 2 «О стихах». 504 с.
8. А.В. ДЫБО. СЕМАНТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ В АЛТАЙСКОЙ ЭТИМОЛОГИИ. Обложка, 384 с.
9. В.М. ЖИВОВ. ЯЗЫК И КУЛЬТУРА В РОССИИ XVIII ВЕКА. 592 с.
10. А.А. ЗАЛИЗНЯК. ДРЕВНЕНОВГОРОДСКИЙ ДИАЛЕКТ. 720 с.
11. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. Т. 3 (XVII — начало XVIII века). 624 с.
12. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. Т. 4 (XVIII — начало XIX века). 832 с.
13. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. Т. 5 (XIX век). 848 с.
14. ИЗ РАБОТ МОСКОВСКОГО СЕМИОТИЧЕСКОГО КРУГА. 896 с.
15. КЕТСКИЙ СБОРНИК № 4: Лингвистика (ред. С.А. Старостин).
Формат 60x90/16, 820 с.
16. Ю.М. ЛОТМАН. ВНУТРИ МЫСЛЯЩИХ МИРОВ. 464 с.
17. Ю.М. ЛОТМАН. ПИСЬМА. 800 с.
18. С.И. ЛУБЕНСКАЯ. РУССКО-АНГЛИЙСКИЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ. Формат 84x108/16, 1056 с.
19. М.К. МАМАРДАШВИЛИ. СТРЕЛА ПОЗНАНИЯ (набросок естественноисторической гносеологии). 304 с.
20. И.А. МЕЛЬЧУК. РУССКИЙ ЯЗЫК В МОДЕЛИ «СМЫСЛ—ТЕКСТ». Формат 70x90/16, 684 с.
21. А.В. МИХАЙЛОВ. ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ. 912 с.
22. МОСКОВСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ, вып. 1. Обложка, 248 с.
23. ЯН МУКАРЖОВСКИЙ. СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА. 464 с.
24. НОВЫЙ ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ СИНОНИМОВ РУССКОГО ЯЗЫКА. Первый выпуск. Под ред. акад. Ю.Д. Апресяна. Формат 84x108/16, 552 с.
25. Е.В. ПАДУЧЕВА. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ. Семантика времени и вида. Семантика нарратива. 464 с.
26. А.М. ПЯТИГОРСКИЙ. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ. 592 с.
27. А.М. ПЯТИГОРСКИЙ. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ. 280 с.
28. РУССКИЙ ЯЗЫК КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ (1985—1995). Коллективная монография. Отв. ред. Е.А. Земская. 480 с.
29. В.Н. ТЕЛИЯ. РУССКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. 288 с.
30. Н.И. ТОЛСТОЙ. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ (в трех томах).
Том 1 «Славянская лексикология и семасиология». 520 с.
31. В.Н. ТОПОРОВ. СВЯТОСТЬ И СВЯТЫЕ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ.
Том 1 «Первый век христианства на Руси». Формат 70x90/16, 876 с.

